

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA**

**MANGUEBIT: UMA DISCURSIVIDADE  
LITEROMUSICAL GUERRILHEIRA**

**FRANCISCO TALVANES SALES ROCHA**

**FORTALEZA**

**2006**

**FRANCISCO TALVANES SALES ROCHA**

**MANGUEBIT: UMA DISCURSIVIDADE  
LITEROMUSICAL GUERRILHEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como  
parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre.

**Orientador.: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa**

Fortaleza-Ce

2006

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

---

**Francisco Talvanes Sales Rocha**

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Nelson Barros Costa – UFC

(Presidente)

---

1ª. Examinador

---

2ª. Examinadora

---

Suplente

Dissertação defendida e aprovada em \_\_\_\_\_

## **Dedico**

**A Maria José, minha mãe, por tudo o que tem feito por mim, muito embora eu esteja longe de suas expectativas; a meu pai, Francisco das Chagas, já falecido; a meu companheiro, Neto; e, em particular, aos libertários de todas as épocas.**

## Agradecimentos

A Deus, o da tradição cristã, obviamente, porque, afinal, ele pode não ser uma simples ilusão, como pensavam os materialistas de todas as épocas, além do adorável anti-cristo Nietzsche.

A K. Marx, principalmente, por ter nos ensinado que pensar e lutar por um mundo melhor, onde todos possamos todos ser gente, inclusive desreificando nossa relação com a natureza, é ainda o que de mais significativo podemos realizar em nossas vidas.

Aos frankfurtianos, por terem mostrado o engodo de uma (in)ciência positivista.

A Washington Menezes, por ter me emprestado os livros que estudei para ingressar no mestrado, além de me ter auxiliado na elaboração do anteprojeto exigido no processo seletivo de 2004.

À professora Bernadete Biasi, por ter aceitado o meu pedido de trancamento de uma disciplina obrigatória, o que foi devidamente justificado por inexoráveis injunções trabalhistas, com a condição de que eu me compromettesse a realizar a tarefa que coincidia com a própria razão de ser desta disciplina: a elaboração e qualificação do meu projeto de pesquisa. Fi-las.

À Lígia Bezerra, por ter cedido seu projeto de pesquisa para que, lendo-o, eu, paulatinamente, superasse o medo e redigisse o meu próprio.

Ao amigo André, pelos empréstimos por tempo indeterminado de alguns livros sobre música que me foram fundamentais ao longo da pesquisa.

À amiga Altaíla Lemos, por nosso(s) – em todos os sentidos – encontro(s) bakhtinicamente constitutivo(s).

**Aos componentes do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais, por todas as contribuições valiosas que deram para realização desta pesquisa.**

**Ao professor André Monteiro, por ter estimulado em mim a escrita, mesmo a acadêmica, como uma práxis liberadora, vital.**

**À coordenadora professora Márcia Teixeira, pela sensibilidade e cuidado com que sempre me tratou e, principalmente, pela confiança em mim depositada, tanto intelectual quanto moral; isto, apesar de eu ser egresso do curso de Ciências Sociais, fato que (felizmente, isto não se constituiu em praxe) me trouxe alguns contratempos.**

**Ao professor Nelson Costa, verdadeiro co-autor de todos os momentos que possibilitaram esta obra, pelas preleções sobre AD, pela generosidade com que acolheu minhas dúvidas mais pueris (sobre detalhes das teorias, sobre a forma de expressar em termos científicos, sobre os rituais acadêmicos), minhas (muitas e diversas) crises, por seus precisos e preciosos conselhos e sugestões, mas também pela disposição em comemorar cada pequeno êxito auferido ao longo dessa trajetória.**

## RESUMO

Este trabalho aborda as relações interdiscursivas que, a nosso ver, foram constitutivas na emergência da discursividade manguebitiana: as que se deram com os gestos arquienuciativos de Josué de Castro de “Homens e Caranguejos”, com as arquienuciacões literomusicais de Jorge Ben (com destaque para o período entre 1964 e 1974), e, por meio polêmico, com o armorialismo. Como referencial teórico, adotamos a proposta de AD de Dominique Maingueneau, devidamente adaptada ao campo de estudo dos processos discursivos literomusicais por Nelson Costa, mais alguns princípios filosóficos da Teoria Crítica, desenvolvido pela Escola de Frankfurt. Em nossa análise, utilizamo-nos dos conceitos de posicionamento, campo discursivo, prática discursiva, comunidade discursiva, dialogismo, polifonia, investimento genérico, cenografia, ethos, código de linguagem; noções de modernidade, capitalismo, indústria cultural, classe, guerrilha cultural, contracultura, etc., sem burocratizá-los em demasia, nem a nós mesmos, sabendo ser fiel e infiel (mas sem leviandades) quando o movimento analítico o exigiu. As hipóteses levantadas acerca da constituição da identidade intradiscursiva do Movimento Manguebit encontraram respaldo nas análises, algo que só reforça o potencial heurístico da AD, principalmente pela sua abertura à reconstituição incessante, tanto em diálogo com outras ciências sociais, quanto com a reflexão filosófica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise do Discurso, discurso literomusical, Movimento Manguebit.

## RESUMÉ

Ce travail aborde les relations interdiscursives qui, à notre avis, ont été constitutives dans l'émergence de la discursivité manguebitienne : celles que ce sont données avec les gestes archiénonciatives de Josué de Castro de 'Hommes et Crabs', avec les archiénonciations littéromusicales de Jorge Ben (en particulier la période entre 1964 et 1974), et, par la controverse, avec l'armorialisme. Comme référence théorique, nous adaptons la proposition de l'Analyse du Discours (AD) de Dominique Maingueneau, dûment adaptée au domaine d'études des processus discursifs littéromusicaux par Nelson Costa, ajoutée de quelques principes philosophiques de la Théorie Critique, développés par l'École de Frankfurt. Dans notre analyse, nous nous servons des concepts de positionnement, champ discursif, pratique discursive, communauté de discours, dialogisme, polyphonie, investissement générique, cénographie, ethos, code du langage ; notions de modernité, capitalisme, industrie culturelle, classe sociale, guérilla culturelle, contre culture, etc. , sans trop les bureaucratiser, ni à nous mêmes, sachant être fidèle et infidèle (mais sans frivolités) quand l'a exigé le mouvement analytique. Les hypothèses envisagées sur la constitution de l'identité intradiscursive du Mouvement Manguebit ont trouvé soutien dans les analyses, ce que renforce le potentiel heuristique de l'AD, surtout par son ouverture à l'incessante reconstitution, tant en dialogue avec les autres sciences sociales, qu'avec la réflexion philosophique.

**MOTS-CLÉS :** Analyse du Discours, discours littéromusical, Mouvement Manguebit.



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
<b>Capítulo 1 – Fundamentação Teórica</b>	
1.1) A Análise do Discurso: constituição, peculiaridades e épocas	9
1.2) A obra e sua historicidade	20
1.2.1) O contexto imediato da enunciação literária e literomusical	20
1.2.2) A condição paratópica do artista	21
1.2.3) Relações vida/obra	23
1.2.4) Aspectos “internos” da enunciação literária: gênero, código de linguagem, cenografia e ethos	25
1.3) A noção de Dialogismo do Círculo de Bakhtin	31
1.4) O discurso como interdiscursividade	33
1.4.1) A interdiscursividade na canção brasileira	37
1.5) O discurso constituinte	38
1.6) Os signos ideológicos verbais e não-verbais	42
1.7) A intersemioticidade nos diálogos interdiscursivos	44
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1) Hipóteses	44
2.2) Metodologia	46
<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1) Manguebit – a gênese	51
3.2) O levante dos caranguejos com cérebro	56
3.3) O maracatuafroquântico de Chico Science e Nação Zumbi	69
3.4) O sambapunknoise do Mundo Livre S/A	87
<b>Conclusão</b>	<b>104</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>107</b>
<b>Anexos</b>	

## INTRODUÇÃO

Após uma década de hegemonia, em âmbito nacional, da Niuêive carioca – ou BRock, como a denominou Dapieve (2004), a canção brasileira volta a ser alvo de verdadeiras intervenções. É assim que, sob a influência tanto de Jorge Benjor<sup>1</sup>, alquimista de sons pré e pós-tropicalistas, de personalidade tão singular e tão importante – embora ainda pouco reconhecida – quanto aquela do (sempre) mitificado João Gilberto, despontam uma gama de experiências-triagens capitaneadas por bandas cansadas da fórmula clássica do BRock (basicamente gênero *new wave* importado + letra em português, salvo honrosas exceções); da mineira *Skank*, passando pela *Raimundos*, até as perturbadoras *Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S.A.*, exponenciais do turbilhão criativo batizado de *Manguebit*, o que se buscava era fazer algo mais que uma insípida *world music*. Era preciso (re)arfirmar uma identidade própria para além de uma homogeneidade imposta pela nova (des)ordem global, revalorizando gêneros, ritmos e instrumentos e temas até então postos de lado pela niuêive carioca.

Conforme Tatit (2001), a *triagem* seria um fenômeno oposto e complementar à *assimilação*, estando presente de tempos em tempos no universo da canção brasileira. Por meio dela, um dado grupo seleciona os valores que o interessam pondo, ao mesmo tempo, de lado aqueles que não convêm ao seu processo criativo. Destarte, a triagem termina por afigurar-se num ato consciente de lidar com a cultura, uma verdadeira intervenção histórico-cultural. É, em parte (só em parte mesmo!) sob esse viés que encaramos o significado do *Manguebit*.

Fiéis aos postulados da AD - menos por uma passiva e puramente academicista adesão aos mesmos, mas por convencimento de que sua lógica é ontológica – concebemos com Maingueneau que o sujeito do discurso não é um ‘eu’ cartesiano dono de si (de vontade e agir livres) e sim um ‘eu’ que é o ‘outro’, tanto na acepção bakhtiniano-marxista

---

<sup>1</sup> NAVES (2001, p.29), evidenciando o particularismo de Jorge Ben frente ao posicionamento bossanovista, afirma que: “De maneira semelhante a Baden, Jorge Ben se distingue dos músicos de sua geração por fazer uma mistura musical – *rock* e samba – pouco afeita às lições da bossa nova”. Além disso, consideramos Jorge Ben mais criterioso em sua mistura que os tropicalistas; a ele não interessam todos os gêneros. Tal como os *mangueboys*, Ben realiza uma triagem geradora de produtos marcados pela unidade, não a ‘democrática’ geléia geral proposta pelos tropicalistas.

de ser sócio-histórico, quanto naquela psicanalítica de ser clivado por forças inconscientes. Por isso, entendemos que só em parte aproveitaremos o conceito de triagem de Tatit na análise do Movimento Manguebit.

De origem recente, e em plena evolução, o Movimento Manguebit não foi alvo, até o presente, de uma análise mais aprofundada acerca de quais seriam os pilares constitutivos de sua identidade. O olhar com que os estudiosos da canção brasileira o contemplam vai de um simplesmente ignorá-lo, passando por enquadrá-lo, com boas intenções, mas equivocadamente, em alguma categoria pensada *a priori*, até os preguiçosos e *blasé* “eles são neo-tropicalistas” e “não há nada de novo sob o sol”. Com raríssimas exceções, lidam com a materialidade da discursividade manguebitiana *en passant*, ou seja, atravessando-a foucaultianamente para apreender-lhe a estrutura profunda.

Começamos pelo olhar de Tatit. Na obra supracitada, o autor pretende apreender as principais etapas constitutivas da canção brasileira no séc. XX. Nela, contudo, não há qualquer menção ao Movimento Manguebit. Ao autor interessa tão-somente diagnosticar uma macro-tendência que, tendo por base material a globalização, vem configurando a totalidade nossa produção cultural. Tal tendência caracterizar-se-ia pela mistura de gêneros e de faixas de consumo em um contexto histórico que tornou obsoletas as noções de “movimento musical” e de “busca-do-novo”. Nesta perspectiva, só haveria espaço para singularidades artísticas, as quais despontariam em todo o território nacional, não possibilitando, por enquanto, a elaboração de conclusões mais taxativas a cerca de seus atributos.

A reflexão levada a termo por Tatit sobre a canção brasileira do último século é fortemente marcada pelo ideário do pós-modernismo<sup>2</sup>, o qual proclama, no âmbito das artes, o fim das vanguardas e, por conseguinte, daquilo que ele intitula de triagem, um tipo

---

<sup>2</sup> Para Santos (1989), a condição pós-moderna gera uma crise da capacidade do sujeito sentir e representar para si o mundo em que vive. Nesse contexto, a invenção (nas artes, a ausência de movimentos é exemplar) parece algo esgotado. “A solução, assim, é voltar ao passado pela paródia, o pastiche etc” (p.55). Daí a preferência por rótulos introduzidos pelo prefixo *neo* cujo efeito de sentido remete-nos, imediatamente, a uma ausência quase completa de novidade, ou, tão-somente de um novo subsumido, no essencial, ao velho, definido pelo segundo elemento do composto. Um olhar que inicia, muito embora timidamente, uma problematização dessa atitude analítica pouco afeita a reconhecer (não estruturalisticamente) o novo acha-se presente na alentada dissertação de Bezerra (2005) sobre a influência do Tropicalismo na Geração de 90 da MPB.

de intervenção estética realizada, conscientemente, numa área específica do campo cultural (a canção brasileira, em se tratando de seu/nosso tema de pesquisa).

Animado por este modelo interpretativo, o autor passa ao largo daquilo que tem sido característico do posicionamento manguebitiano: o fato de o mesmo tratar-se, sim, de um típico – para o desespero de tantos e tão apressados áulicos do pós-modernismo – movimento artístico-musical (com direito a ramificações em outras áreas do campo das artes, como o cinema, a poesia, a dança, etc.) tendo, inclusive, líderes notórios, a exemplo de Chico Science, hoje mitificado em Recife tal como Bob Marley o é em Jamaica, e os, mais discretos, Fred 04, da Mundo Livre S.A. e Renato L, o “ministro da informação” dos *mangueboys*, além de 3 manifestos, dos quais “Homens e Caranguejos” foi o inaugural.

Em “Decadência bonita do samba” (2001), Sanches, impulsionado por pressupostos teóricos similares aos de Tatit, particularmente na pós-moderna idéia-fixa de ocaso das vanguardas e de fim da busca do novo em um contexto marcado pela eternização do “mesmo”, pela institucionalização/banalização dos gestos modernos de criação, passa em revista a biografia dos principais integrantes do Movimento Tropicalista.

No derradeiro capítulo desta obra, equivocadamente intitulado “Rios, Pontes e Overdrives”, título homônimo de uma das canções do CD “Da lama ao caos”, o primeiro de Chico Science e Nação Zumbi, Sanches tece um brevíssimo comentário (dois parágrafos, apenas) sobre o Movimento Mangue Bit. Em relação à abordagem dispensada por Tatit, avança tão-só em não silenciar nem dissolver o Mangue Bit numa macro-tendência pontilhada de individualidades artísticas ainda não plenamente discerníveis e categorizáveis. O problema é que o autor incorre numa óbvia (e falsa), mas pretensamente inteligente e elaborada, conclusão a cerca da natureza do movimento em tela. Para ele, o Manguebit não passaria de uma atualização dos princípios tropicalistas.

Sintomático dessa percepção é o encaminhamento dado pelo autor a esse último tópico de seu livro: findas as parcas linhas gastas com a produção dos *mangueboys*, ele retoma a discussão sobre os tropicalistas – aqueles que, conforme sua visão, figuram no DNA do movimento, Caetano e Gil – abordando, desta feita, num exercício de meticulosa

exegese, o disco de aniversário de 25 anos do Tropicalismo, o polêmico e instigante “Tropicália 2”.

Afiliado ao quadro teórico da AD francesa, e tendo por modelo a vertente capitaneada por Dominique Maingueneau, Costa (2001) leva a termo uma abrangente caracterização da MPB num recorte temporal que vai do Movimento Bossa Nova até os dias atuais. Numa aproximação prévia dos aspectos da canção brasileira que serão alvo de sua análise, o autor identifica aquilo que entende serem seus 5 posicionamentos estético-identitários mais coesos:

- a) os movimentos estético-ideológicos (a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo);
- b) os agrupamentos de caráter regional (os mineiros, os cearenses, os baianos);
- c) os agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, manguebit);
- d) os agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões, etc.);
- e) os agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional).

Utilizando como categoria básica de análise a idéia de posicionamento discursivo – o que envolve investimento genérico, um código de linguagem, um ethos e uma cenografia – além do pressuposto da heterogeneidade discursiva (devidamente revisitado), Costa pondera que esses posicionamentos estéticos dialogam entre si, constituindo sua identidade intradiscursiva numa teia de relações interdiscursivas. Especificamente sobre o Mangue Bit, o autor o alinha aos “agrupamentos em torno de temáticas”, sendo óbvio que a temática em torno a qual se agrupariam os *mangueboys* seria o *mangue*.

Em nosso entender, todavia, o Manguebit, se se trata de enquadrá-lo em uma das categorias cunhadas pelo pesquisador, situar-se-ia melhor naquela dos “movimentos estético-ideológicos”. Há argumentos fortes os quais podem ser arrolados para sustentar esse ponto de vista. A este propósito, a própria categorização das posições estético-musicais de Costa funciona como a melhor baliza. Conforme este, em se tratando de movimento musical, ao contrário do que ocorre na esfera literária douta, a existência de um movimento

estético-ideológico prescindiria do ritualismo de eventos fundadores e de manifestos formalmente objetivados em textos escritos. No caso dos movimentos musicais, a praxe é os manifestos virem sob a forma de canções – chamadas, então, de canções-manifesto – e/ou por intermédio de discursos realizados em *shows*, ou por ocasião dos lançamentos de discos.

Ora, o Manguemit valeu-se tanto da forma tradicional (literária) do manifesto escrito, a exemplo de “Caranguejos com Cérebro” e de dois outros manifestos, quanto de típicas canções-manifesto, como a homônima Manguemit, gravada no primeiro disco do Mundo Livre S/A, ou “Maracatu Atômico”, antiga canção de Mautner e Jacobina que, relida pelos *mangueboys* (especificamente a banda Chico Science e Nação Zumbi), sintetiza aspectos fundamentais de seu posicionamento. Além do recurso ao manifesto nas duas concepções evidenciadas, os líderes do movimento – Chico Science, Fred 04 e Renato L (este somente em entrevista e artigos para imprensa) – também expuseram suas propostas durante os *shows* e em entrevistas.

Coube a José Teles, em “Do Frevo ao Manguemit” (2000) – um alentado trabalho de crônica jornalística – efetuar o primeiro vôo analítico tendo em vista apreender a especificidade do Manguemit enquanto movimento musical – o que é uma reivindicação dos próprios *mangueboys*.

Numa obra em que reconstrói o percurso das grandes intervenções estético-musicais legadas à MPB pelos pernambucanos, as quais vão – como bem sinaliza o título – do frevo, de Capiba, ao Manguemit, de Chico Science, Frede 04 (atualmente só 04) e seus epígonos, o autor enfoca, de forma mais detalhada, esse último movimento como o mais recente elo de uma cadeia evolutiva da música popular pernambucana, hoje – bem ou (algumas vezes) mal - reconhecido como o mais impactante acontecimento na canção brasileira pós-tropicalista.

Com “A Maravilha Mutante: Bataque, Sampler e Pop na Música Pernambucana dos Anos 90” (2002), tem-se a primeira análise de natureza propriamente acadêmica (pelo menos em Português, língua na qual dispomos de certa competência como leitores) acerca do tema. A partir de um referencial teórico eclético, com ênfase para teoria polifônica

desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin, e evitando superficialidade com que se tem focado os fenômenos sócio-culturais, a autora dialoga com seu objeto de estudo “que, fundamentalmente, toma a produção musical da banda Chico Science e Nação Zumbi para explicar a cultura urbana contemporânea”, uma cultura essencialmente híbrida, intertextual,

um encontro de estéticas, manifestos e movimentos que são acolhidos e ativados por meio da cultura pop da qual o grupo pernambucano faz parte. Diálogos ativos entre as diversas estéticas produzidas ao longo do século XX; a procura por uma identidade cultural; a formação de uma expressão artística que, híbrida, desafiava a tendência normativa que havia se instaurado no pop rock até os anos 80. (p.63-64).

Além do pioneirismo (no âmbito acadêmico) e da profundidade com que analisa o Manguebit – um texto, conforme a autora, construído principalmente por meio do *sampler* – instrumento já presente na criação musical desde os anos 80 e que ela toma como verdadeiro símbolo da intertextualidade característica da cultura contemporânea, em particular da cultura pernambucana recriada por esta discursividade, “Maravilha Mutante” apresenta, no entanto, uma lacuna a qual se deve menos ao talento analítico da autora que à metodologia empregada: trata-se da forma com qual lida com o campo simbólico particular (as canções de “Da Lama ao Caos” e “Afrociberdelia”, dois primeiros discos de Chico Science e Nação Zumbi) de maneira a atravessar a sua materialidade própria, a materialidade do discurso literomusical, desconsiderando a sua especificidade.

Deve-se a Djalma Agripino de Melo Filho, médico epidemiologista e mestre em saúde comunitária, a mais relevante contribuição para a leitura do discurso manguebitiano, pelo menos na relação constitutiva que este mantém com o ideário de Josué de Castro, o legendário autor de “Homens e Caranguejos”. Em alentado artigo intitulado “Mangue, Homens e Caranguejos em Josué de Castro: Significados e Ressonâncias”(2003), o autor analisa meticulosamente a emergência da metáfora homem-caranguejo, além de suas retomadas na forma de personificação e hipérbole. Teoricamente fundamentado em um híbrido de teoria crítica (basicamente os conceitos hellerianos de homem-particular e homem-genérico, ambos inspirados na teoria de Karl Marx), elementos da semiótica peirceana e da semântica – fato que em muito nos aproxima –, após ter rastreado os

diversos investimentos do nome *homem-caranguejo* em “Homens e Caranguejos”, ele, a um tempo, questiona e responde:

Qual o significado de homem-caranguejo? No âmbito sociológico ou mesmo filosófico, o homem-caranguejo encontra-se mergulhado na particularidade ou vida cotidiana, comprometido fundamentalmente com a conservação/reprodução de sua vida, não mantendo uma relação consciente com a genericidade. Nesse caso, não poderia ser considerado um indivíduo pelo menos no sentido helleriano do termo.(MELO FILHO, p. 514)

Da forma como fora se constituindo, trata-se, portanto, de uma metáfora cujo sentido é mostrar a aproximação, como denúncia ético-política, da vida dos miseráveis habitantes dos manguezais com um nível de vida que, teoricamente, deveria lhe ser inferior: aquele dos caranguejos. O vínculo desta reflexão com nosso tema, o Manguebit, torna-se mais evidente na medida em que este movimento subverte a metáfora original *homem-caranguejo*, criada outrora para mostrar a condição de vidas resumidas a patamares biológicos, por meio da criação de uma outra, *caranguejos-com-cérebro*, a qual aponta para a reumanização daquele.

A nossa pesquisa objetiva arriscar uma nova aproximação com o Manguebit, admitindo, sem relutância, sua condição de movimento musical, o que significa, em outras palavras, romper com um certo autoritarismo epistemológico que elege como representante autorizado da produção (monológica) de sentidos, o sujeito cognoscente (cientista, filósofo ou qualquer outro que assuma a posição de centro produtor da verdade). Para tal, seguiremos a seara aberta por Costa em sua tese “A Produção do Discurso Lítero-musical Brasileiro”(2001), obra seminal em que o autor, num trabalho pioneiro, investiga os principais diálogos interdiscursivos constitutivos da moderna canção brasileira. De fato, não obstante a polêmica que mantivemos no tocante à caracterização do Mangue Bit como um autêntico movimento, nosso percurso investigativo é um desdobramento desta sua obra maior, na qual acham-se já delimitados tanto o campo quanto o nosso tema de análise discursivos.



## CAPÍTULO 1

### FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

#### 1.1. A Análise do Discurso: constituição, peculiaridades e “épocas”

Além de estar fundamentado em nossa (minha, na verdade) melomania – a qual deveria ser devidamente posta entre parênteses para, primeiramente, não me fazer parecer um perito charmosamente diletante, e, secundariamente, não prejudicar o efeito de cientificidade que deve ter todo projeto de pesquisa “respeitável” – este trabalho pretende fundamentar-se no quadro teórico da AD francesa, especificamente em Maingueneau (2001). Para uma breve recapitulação do percurso histórico da AD francesa, deveremos voltar nosso olhar, primeiramente, para seu contexto de emergência: a efervescente ambiência cultural francesa sessentista. É assim que, carregada das inquietações ético-políticas de uma geração inconformada com “ciência sem consciência”, especificamente com uma lingüística de desdobramentos tão alienantes, surge uma nova forma de exegese textual tributária do marxismo de viés althusseriano, da psicanálise de linhagem lacaniana, e, obviamente, de uma lingüística devidamente problematizada pela Teoria dos “jogos de linguagem” de Wittgenstein, por Austin com sua Teoria dos “Atos de Fala”, pela Teoria da “Enunciação” de Benveniste, pela Sociolingüística, etc. Investida de um papel análogo ao da Hermenêutica, a AD pretende trazer à tona sentidos recônditos dos textos, mas sem pretender, com isto, instituir para si o lugar de ciência monopolizadora da interpretação daquilo que Maingueneau chama de “textos de arquivo” (forma de marcar uma das diferenças fundamentais entre a AD de linhagem francesa e aquela de extração anglo-saxã, que privilegia a oralidade). Com metodologia apropriada, a AD francesa visa destacar níveis opacos da ação estratégica de um sujeito, construindo interpretações sujeitas à dialética da evolução do campo das ciências sociais. Dada a polissemia que tem sobrecarregado semanticamente a expressão AD – já que discurso pode significar qualquer produção de linguagem, e há uma infinidade de quadros teóricos autoproclamados AD -, Dominique Maingueneau entende ser necessário ao analista de discurso, na acepção/perspectiva teórica da Escola Francesa, ater-se a algumas características que lhe são peculiares. Primeiramente, a AD francesa apóia-se, primordialmente, sobre os conceitos

e os métodos da Lingüística. Além disso, ela se vincula a “textos de arquivo”, textos produzidos no quadro de instituições restritivas da enunciação, nos quais se cristalizam conflitos de diferentes ordens (históricos, sociais, psicológicos, etc.) que se delimitam em espaços próprios no exterior de um interdiscurso limitado. Por conseguinte, os objetos da AD são *formações discursivas*, ou seja, aquilo que Foucault define como sendo “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiriam em uma época dada, e para uma área, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, apud MAINGUENEAU, 1997, p. 14).

Tendo em vista tornar patente a identidade da AD francesa, Maingueneau (1997) estabelece um paralelo entre esta disciplina e sua homônima de extração anglo-saxã. Nesta tarefa, o autor apóia-se em quadro-resumo de diferenças elaborado por F. Gadet. No quesito tipo de discurso, a AD francesa volta-se ao “escrito”, enquanto a AD anglo-saxã liga-se ao “oral”; quanto aos objetivos, a AD francesa perscruta os propósitos textuais, enquanto a AD anglo-saxã quer apreender propósitos comunicacionais; o método da AD francesa é estruturalista – tendo por base as disciplinas Lingüística e História – já a AD anglo-saxã, parte da Antropologia. Além de contrastar a AD francesa com AD anglo-saxã, para melhor demarcar a identidade da primeira, é preciso considerar a relação mantida pela AD (francesa) com a Lingüística, a qual resulta de uma opção epistemológica. Se por um lado, a ordem discursiva é dotada de identidade própria, por outro, ela só se objetiva na materialidade da língua. Conforme Maingueneau (1997, p. 17-18), isso gera uma:

situação de desequilíbrio perpétuo que tanto impede a AD de deixar o campo lingüístico, quanto de enclausurar-se nesta ou naquela de suas escolas ou de seus ramos. A AD não é, pois, uma parte da lingüística que estudaria os textos, da mesma forma que a fonética estuda os sons, mas ela atravessa o conjunto dos ramos da Lingüística.

A peculiaridade da AD, no que concerne à sua relação com a Lingüística, deve-se, em boa medida, ao diálogo que mantém com as questões postas tanto pela “teoria da enunciação” quanto pela “pragmática”. Apesar das dessemelhanças entre estas perspectivas teóricas, ambas (cada uma à sua maneira) são unânimes na recusa de uma concepção de linguagem como simples suporte para transmitir informações. No percurso de diálogos com

essas disciplinas, a AD reformula a noção tradicional de comunicação lingüística e, bem mais além, apropria-se de todas as ponderações que as mesmas tecem acerca da clássica dicotomia língua/fala de Saussure.

Noutras palavras, tomando essas críticas como pressupostas, a AD conceitualiza o discurso num outro nível, para além da dicotomia língua/fala, posto que, ao contrário do plausível sob tal ótica, a produção discursiva (pólo da fala dentro dessa clássica dicotomia) também assujeita-se a regularidades, não se constituindo, como nos fez acreditar Saussure, em instância de total liberdade do sujeito. Ao enunciar, o falante se faz sujeito de seu discurso, assujeitando-se, ao mesmo tempo, a ele. O impacto dessas questões no interior da AD, por via dos diálogos estabelecidos com a teoria da enunciação e com pragmática, funcionou como “divisor de águas”, ou mais precisamente de épocas ou fases. A primeira época, situada historicamente entre o final dos anos 60 e início da década seguinte, buscava pôr em relevo as peculiaridades das “formações discursivas”, as quais eram tidas como espaços relativamente auto-suficientes, passíveis de serem apreendidos por uma análise centrada no seu vocabulário. É a fase da máquina discursivo-estrutural. Numa segunda fase, o foco da análise principia a recair sobre a noção de interdiscurso, na medida mesma em que se busca apreender as interinfluências entre duas formações discursivas. Apesar de ainda ser mantida a idéia de maquinaria discursiva, esta passa a ser entendida como fruto de um “além” que a antecede e lhe exterior. A partir da terceira época, é perceptível o desmonte das maquinarias discursivo-estruturais com o primado teórico do “outro” sobre o “mesmo”, permitindo a abordagem da construção dos objetos e dos acontecimentos, assim como dos pontos de vista, dos lugares enunciativos e as formas lingüístico-discursivas do discurso do “outro”.

Atualmente, Costa (2005) já fala de uma quarta época da AD, a qual caracterizar-se-ia por uma abordagem do discurso enquanto *práxis*. Nesta nova fase, a produção textual é tida como prática social intrinsecamente vinculada a outras práticas sociais, sendo o texto um produto marcado pela heterogeneidade de sujeitos os quais posicionam-se num contexto a um só tempo social e discursivo.

## 1.2. A obra e sua historicidade

### 1.2.1. O contexto imediato da enunciação literária e literomusical

Em “O Contexto da Obra Literária” (2001), Maingueneau atualiza a discussão em torno da relação obra/história ou, sendo mais específico, texto literário e seu contexto. Conforme o autor, os analistas da Literatura têm oscilado em interpretar o texto como expressão de uma época ou, numa perspectiva mais estilística, abordá-lo como um universo fechado. De há muito presentes na história da análise literária, tais atitudes – só agravadas pela vaga estruturalista – incorrem no erro de separar um “interior” de um “exterior” do texto. Num momento posterior ao estruturalismo, sob a égide de pesquisas levadas a termo em áreas tão variadas (muito embora próximas e em constante diálogo) quanto a Teoria da Enunciação, a Sociocrítica ou a AD, surge uma nova concepção do fato literário, “a de um ato de comunicação no qual o “dito” e “dizer”, o texto e seu contexto são indissociáveis.” (2001, prefácio). No âmbito da análise da canção brasileira, as contribuições teóricas trazidas por Maingueneau podem (como já o demonstrara Costa (2001)), sem qualquer prejuízo – na acepção de perda e de pré-conceito – ser devidamente aproveitadas. Também nesse campo cabe-nos abordar a obra, em nosso caso um texto literário, “Homens e Caranguejos” e as canções (discurso literomusical) das bandas Mundo Livre S.A. e Chico Science e Nação Zumbi, como práxis discursiva na qual seria *non sense* a separação entre um interior e um exterior da mesma.

Tendo em vista sondar/apreender as relações interdiscursivas estabelecidas entre os posicionamentos de Jorge Ben, do Movimento Armorial, de Josué de Castro na constituição da identidade intradiscursiva do Movimento Manguebit, é mister definir “posicionamento” no âmbito da AD francesa. Na contramão do imaginário romântico, o qual cultiva a imagem do artista como um ser autônomo em seu processo de criação, Maingueneau (2001) chama nossa atenção para o caráter institucional da enunciação literária. Isso significa que para poder criar o escritor deve interferir num determinado estado do campo literário, ou seja, deve posicionar-se dentro dele. É este posicionar-se, com seus “ritos genéticos” –

“modo de vida capaz de tornar uma obra singular” (2001, p. 48) – que garante a existência de uma obra.

### 1.2.2. A condição paratópica do artista

Em sua forma de entender a discursividade, Dominique Mangueneau nos faz repensar a relação que esta mantém com a historicidade. É assim que, seguindo um enfoque similar ao delineado pela sociologia da Literatura de Pierre Bourdieu, postula a impossibilidade de um escritor enunciar fora de qualquer relação com um campo institucional específico – o campo literário – e de que este, ao fazê-lo, fica numa posição duplamente paratópica.

“A literatura define de fato um ‘lugar’ na sociedade, mas não é possível designar-lhe qualquer território. Sem ‘localização’, não existem instituições que permitam legitimar ou gerir a produção e o consumo das obras, conseqüentemente, não existe literatura; mas sem ‘deslocalização’, não existe verdadeira literatura.(...) A pertinência ao campo literário não é, portanto, ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localização paradoxal, vamos chamá-la **paratopia**.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 28).

A paratopia varia no tempo e no espaço. Com o Manguebit, por exemplo, tem-se a construção de uma identidade discursiva que interage, na sua condição paratópica, com o também paratópico campo lítero-musical da MPB.

Relacionar a atividade do escritor com o campo literário é, de forma especial, dizer de sua sócio-historicidade. É nesse campo, o da vida literária, onde disputam comunidades restritas (às quais o autor prefere intitular “tribos”) que se efetivam as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e a sua obra, a obra e a sociedade. Em outras palavras:

“A obra literária não surge ‘na’ sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de forças das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do

mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30).

Cada tribo literária atua no campo literário em conformidade com sua própria plataforma estética. No campo literomusical brasileiro, o Manguebit se posiciona disputando espaço com representantes da Niuêive, da MPB tradicional, do armorialismo, etc., guardando, por outro lado, uma relação, quanto à sua identidade, em maior ou menor grau, com os mesmos. A existência dessas tribos define-se antes por uma afiliação estética comum que por qualquer outra característica grupal classicamente apontada pela sociologia. Querendo ou não, é impossível enunciar fora desta institucionalidade peculiar.

O processo de enunciação literária perpassa domínios variados: o de elaboração, que se compõe de leituras, discussões, etc, o da redação, o da pré-difusão e o da publicação. Contudo, ao invés de aparecerem de forma seqüenciada, tais domínios compõem um todo orgânico. Conforme Maingueneau, “o tipo de elaboração condiciona o tipo de reação, de pré-difusão ou de publicação; em compensação, o tipo de publicação visada orienta por antecipação toda a atividade ulterior: não se imagina um autor de poemas galantes numa ilha deserta” (2001, p. 32). Note-se ainda que a enunciação literária, na medida em que só se corporifica via posicionamento estético, encarna-o numa forma de existência social, vivo em certos lugares e por intermédio de determinadas práticas, as quais definem-se sempre por uma condição paratópica.

Devido a sua condição paratópica, o ideal de vida boêmia é talvez aquele que mais se aproxime da existência do literato. Assim como os boêmios, as tribos de escritores não parecem ter um lugar preciso na estrutura social.

“Mas, diferentemente do boêmio, o artista não vai de cidade em cidade; seu nomadismo é mais radical. O artista boêmio é menos um nômade no sentido habitual do que um contrabandista que atravessa as divisões sociais... o escritor ocupa seu lugar sem ocupá-lo, no compromisso instável de um jogo duplo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 35).

Outra característica da condição do escritor que o afasta do *modus vivendi* dos boêmios é o papel que ele representa para a sociedade: se de um lado instabiliza o mundo social por meio das representações que erige, de outro, sua existência e, conseqüentemente, de seu tipo particular de enunciação, a enunciação literária, é sintomático da carência, da não-autosuficiência desta mesma sociedade. Não é diferente o que ocorre com o enunciador do discurso literomusical (o letrista, o músico, o intérprete); também este é atravessado por essa mesma relação paradoxal com a sociedade de onde provém e na qual ele deve sobreviver e criar. Ao mesmo tempo gênio e maldito, a sociedade oscila entre idolatrá-lo e vilipendiá-lo; daí sua tendência, desde sempre, a ser identificado/identificar-se com os párias sociais. O Manguébit elege, primordialmente, os excluídos das periferias edificadas sobre as áreas de mangues aterrados, os quais, por sua vez, figuram como símbolo/síntese de todos os demais excluídos na época da hegemonia do neoliberalismo e de todo o cortejo de miséria que aparece como corolário da mercantilização irrestrita de todos os meios de vida.

### 1.2.3. Relações vida/obra

Após desmistificar a idéia corrente de haver de um lado um indivíduo criador e de outro uma totalidade com a qual ele se relacionaria, a sociedade, mostrando que este já enuncia, mesmo que em condição especial (paratópica), atuando num campo institucionalizado, o literário, Dominique Maingueneau aborda, em detalhes, o processo individual de enunciação literária. Ora, esse investimento individual é *conditio sine qua non* para existência daquilo que chamamos Literatura.

Não basta ser boêmio para criar. Importa a forma com que cada criador interage com as condições de exercício da Literatura em sua época, transformando sua paratopia em Arte. Esse processo é simbolizado por Maingueneau por meio do neologismo formado pela separação por barra da palavra biografia, a qual, após a modificação, verte-se no composto **bio/grafia**. O efeito de sentido provocado pela barra é o de um relacionamento instável entre os pólos do compósito. Segundo Maingueneau (2001, p. 46-47), bio/grafia que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida. A existência do

criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita.(...) Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida.” Deste modo, para criar é necessário o ordenamento da própria vida em função da enunciação literária. Os dois líderes do movimento Manguebit desempenhavam, em princípio, funções profissionais (Fred 04, repórter de tv, e Chico Science, servidor público) paralelamente às quais desenvolviam ações ligadas universo literomusical. Quando resolvem investir, de forma mais efetiva, como criadores nesse campo, abandonam seus empregos, assumindo, assim, uma condição explicitamente paratópica, e passam a ordenar sua vidas em função de seus processos criativos.

A zona de contato mais evidente entre vida e obra de um criador é a escritura. “Trata-se de fato de uma atividade inscrita na existência, como qualquer outra, mas que também se encontra na órbita de uma obra, na medida daquilo que assim a fez nascer” (MAINGUENEAU, 2001, p. 47). Cada trabalho sobre o texto (esquematizar, rascunhar, redigir, reescrever, etc.) é chamado **rito de escrita**, sendo parte de um conjunto maior intitulado **ritos genéticos**: todas ações diretamente vinculadas ao processo criativo. Não é diferente o que ocorre no âmbito da criação literomusical. A canção, mesmo se a pensarmos enquanto compósito intersemiótico, também possui seus ritos genéticos. Nesse caso, mesmo os ritos de escrita envolvem manipulação de domínios semióticos com funcionamento específico: de um lado, a composição musical e, de outro, a letra, as quais são criadas, grosso modo, conjuntamente, ou pelo menos, aparecem como tais.

Aos ritos de escrita corresponde ainda um espaço físico que lhe é destinado pelo criador; esses locais de escrita, numa primeira aproximação exteriores à enunciação literária, fazem, ao contrário, parte dela, constituindo-se em verdadeiros **espaços textuais**. Em outras palavras, eles estão inscritos no processo de enunciação, inclusive nas obras.

Devido ao equilíbrio sempre instável de sua condição, onde o sucesso é algo quase imponderável, o escritor é compungido, em alguns casos, a recorrer a certos ritos que gozam de legitimidade no campo literário, os **ritos legítimos**. Os ritos legítimos são ritos genéticos consagrados. Na verdade, eles representam a cristalização de posições estéticas



que já perderam seu poder de inovação. O movimento Manguebit surge justamente problematizando uma série de ritos legítimos de outras posições dominantes no campo literomusical brasileiro: havia uma forma de fazer canção demasiado alienada de nossa realidade (geo-sócio-cultural), tanto a *Niuêve* carioca, ou ainda posicionamentos de onde eles emergiram, como o *Punk* ou *Hip Hop*, quanto a quase monolítica *Axé Music* (que grosso modo apresenta uma brasilidade ba(i)nalizante), ou ainda a estagnada MPB.

#### **1.2.4. Aspectos “internos” da enunciação literária: gênero, código de linguagem, cenografia e ethos**

O primeiro aspecto a ser considerado num posicionamento estético é o investimento genérico. Considerado uma forma de contrato discursivo tácito, o **gênero** concretiza-se numa enunciação literária (ou literomusical) a partir do enquadramento desta ao campo da Literatura.

Seguindo de perto o tipo de enfoque dado ao gênero pela Pragmática, mas que remonta às orientações metodológicas de Bakhtin, Maingueneau pondera que “o gênero de discurso aparece como uma atividade social de um tipo particular que se exerce em circunstâncias adaptadas, com protagonistas qualificados e de maneira apropriada” (2001, p. 66). A importância do gênero no dispositivo enunciativo confirma para o autor a sua tese da presença das circunstâncias enunciativas como intrínseca, e não contingencialmente, vinculadas ao ritual enunciativo. Ao posicionar-se via investimento genérico, o escritor põe-se em relação com dado trajeto no campo literário, com aquilo que a História Literária tem rotulado de doutrinas, escolas, movimentos, tanto no sentido de tomada de posição quanto na acepção de uma ancoragem num espaço conflitual. Aspecto importante do posicionamento estético diz respeito ao fato de este independer da consciência do escritor de que existem outras posições concorrentes à sua no campo literário; isto se dá à revelia desta consciência. Dito de outra forma, uma obra não pode instituir um “lugar” para si sem posicionar-se em relação a outros “lugares” pré-estabelecidos.

Dominique Maingueneau observa que o posicionamento dá-se, basicamente, por dois caminhos: por uma via clássica, onde há uma “submissão transgressiva” aos gêneros antigos – a qual pode degradar em simples imitação -, ou pela via da criação de novos gêneros, reemprego de gêneros decaídos, ou subversão total da hierarquia dos gêneros. O Manguebit investe/constitui-se na criação de novos gêneros cuja característica principal é a mistura inusual de gêneros existentes como o maracatu, o rock, o *hip hop*, a música eletrônica, etc. Sua identidade genérica é, assim, essencial e explicitamente híbrida e experimental. Essa iconoclastia criativa os torna, muitas vezes, alvo de críticas dos paladinos do purismo dos diversos gêneros que são alvo de suas alquimias sonoro-poéticas.

Por sob a superfície das atribuições de gênero que nos enviam ao conflito de posições estéticas, há uma disputa por autoridade no campo literário; como a autoridade em Literatura – na Arte, *lato senso* – não se institui por intermédio da obtenção/apresentação de diploma, isso implica que “uma posição, portanto, não só defende uma estética, mas também define, de maneira explícita ou não, o tipo de “qualificação” exigida para se ter autoridade enunciativa, desqualificando com isso os escritores contra os quais ela se constitui” (2001, p. 78).

Intimamente ligado ao investimento genérico e, por conseguinte, componente crucial na caracterização de um dado posicionamento, o **código de linguagem** atesta a natureza não neutra do “veículo” por excelência da enunciação: a língua. Com essa categoria, Maingueneau problematiza um enfoque corriqueiro da língua como suposto “*a priori*” da enunciação literária. Conforme o autor, “de fato ela não constitui uma base, ela é parte integrante do posicionamento da obra.” (2001, p. 101). Noutros termos, aquilo que chamamos língua nacional é fruto da elaboração de um conjunto de obras, via enunciação literária, posteriormente etiquetado com o título de Literatura Nacional. Assim, o novo enfoque proposto pelo autor põe em xeque a concepção que nos leva a idealizar a língua como uma espécie de pátria de signos lingüísticos utilizada passivamente por todos os falantes de uma dada nação e que preexistiria a essa utilização. Desse modo, tem-se uma inversão de certo senso comum que não consegue perceber a função de delimitação sociológica das línguas desempenhada pela Literatura por meio de seus escritores. Isto porque, conforme Maingueneau (2001, p. 103):

uma língua abandonada pelos seus escritores estaria ameaçada de perder seu estatuto. As obras apenas passam pelo canal da língua, mas cada ato de enunciação literária, por mais irrisório que possa parecer, vem fortalecer a mesma em seu papel de língua digna de literatura, e, além, de simplesmente língua. Longe de levar em consideração uma hierarquia intangível, a Literatura contribui para construí-la.

Esse processo ocorre de forma similar no campo literomusical. Observe-se que, no caso MPB, tem-se uma intervenção de um corpo de enunciadores que agem ao mesmo tempo sobre música e letra. Em se tratando do Manguebit, o código de linguagem que eles constroem envolve desde o registro popular presente em gêneros como o maracatu ou coco, até algumas formas de antilíngua típicas de guetos urbanos.

Não há, pois, como pensar a língua sem recorrer à noção de “interlíngua”, interação de línguas e usos, com a qual o escritor é confrontado. A **interlíngua**, esclarece-nos Maingueneau (2001, p.104), é um compósito formado pelas “relações, numa determinada conjuntura, entre variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e outras, passadas ou contemporâneas.” É através dela que ocorrem, de fato, os processos enunciativos de quaisquer obras.

Ao posicionar-se num certo estado do campo literário, o escritor, além de investir em certo gênero, fá-lo por meio da constituição de seu próprio “código de linguagem”, o qual, por sua vez, é oriundo de uma negociação com a “interlíngua”. Na construção do “código de linguagem”, a negociação com a “interlíngua” pode ser encarada sob o aspecto de seu **plurilingüismo externo**, o que implica relacionar as obras com outras línguas, e/ou sob o ângulo do **plurilingüismo interno**, quando se põe em tela a relação das obras com a diversidade da mesma língua. Sobre o fundamento da divisão entre um “interior” e um “exterior” lingüístico de uma dada obra – o que nos leva à tipologia “plurilingüismo interno”/“plurilingüismo externo” -, Dominique Maingueneau ressalta seu valor limitado, pois são as próprias obras que criam a fronteira entre o que se lhe afiguram como “exterior” e “interior”.

Todavia, o código de linguagem de uma obra não se faz tão-somente pela negociação com línguas ou usos lingüísticos. Algumas vezes este se constitui em confronto com **perilínguas** – **hipolíngua**, em se tratando do limite inferior de uma língua natural, e **hiperlíngua**, quando se trata de seu limite superior. Tanto a “hipolíngua” (língua do corpo),

quanto a “perilíngua” (língua dos anjos), devem ser pensadas na sua funcionalidade para a constituição deste código, podendo, inclusive, serem representadas por uma mesma entidade lingüística.

Tão imprescindível à caracterização do posicionamento de uma obra quanto as categorias gênero e código de linguagem, acima apresentadas, é a encenação de sua situação de enunciação, o que Maingueneau denomina de **cenografia**. Também chamada “dêixis discursiva” (MAINGUENEAU, 1997), como contraponto à “dêixis lingüística”, a “cenografia” possui a função de articular o gesto enunciativo ao quadro de referências (eu/tu-aqui/agora). Por meio dela, são definidas as condicionantes do enunciador e do co-enunciador, a topografia e a cenografia em meio às quais se realiza a enunciação da obra.

Tratando-se de uma obra literária, Maingueneau (2001) nota que é preciso considerar a cenografia desta como sendo dominada pelo cenário literário; é este que possibilita associar a posição de “autor” a uma posição de “público” característico de um dado momento de uma determinada sociedade.

Para efeito de caracterização de uma cenografia, faz-se necessário levar em conta algumas regularidades: ora a obra simplesmente “mostra” a cenografia que possibilita sua existência, o que ocorre de maneira implícita; ora aponta-a por meio de indicações paratextuais, as quais podem afigurar-se num título, num prefácio, na referência a um gênero, etc; às vezes, também, explicita-a nos próprios textos, os quais postulam sustentarem-se em cenários enunciativos já estabelecidos.

Cenários estabelecidos são cenários de enunciação já validados, o que significa, esclarece Maingueneau (2001), que os mesmos encontram-se “instalados no universo de saber e de valores do público” (p. 126), podendo tratar-se de outros gêneros literários, de outras obras, ou de comunicação extraliterária. Importa notar, conforme Maingueneau (2001), que “um cenário validado que é mobilizado a serviço da cenografia de uma obra é também o produto de uma obra que pretende enunciar a partir dele” (p. 126). Assim, o autor enfatiza o caráter ativo do recurso de uma obra a um cenário validado. Ao apoiar-se num cenário validado, a obra o reconstrói. Na realidade, não há um “em si” do cenário

validado, mas tão-somente um cenário validado, reivindicado e reinventado pela enunciação da obra, configurado no processo de que resulta sua cenografia global.

O investimento cenográfico pode valer-se, em alguns casos, de um “antiespelho”, o qual passa a se incluir, por contraste, na cena global da obra que o reivindica. Trata-se, explica Maingueneau (2001), de uma “estratégia ‘subversiva’, de uma paródia em sentido amplo: o cenário subvertido é desqualificado através de sua própria enunciação” (p. 127).

Contudo, nem toda obra se sustenta numa única cenografia. É que a cenografia global de uma dada obra pode resultar da tensão entre cenografias, tensão que só torna possível o cumprimento de sua função integradora (característica básica da cenografia) no próprio percurso da leitura. Além de integrar os diversos elementos de uma obra, constitui-se num “dispositivo que permite ‘articular’ a obra sobre aquilo de que ela parte: a vida do escritor, a sociedade” (MAINGUENEAU, 2001, p. 134). Além disso, a cenografia ainda demarca posições estéticas e concede um lugar imaginário a ser ocupado pelo público leitor. A necessidade do investimento cenográfico aparece, destarte, como intimamente ligada à condição da enunciação literária, posto que “a literatura é daqueles discursos cuja identidade se constitui através da negociação de seu próprio direito de vir ao mundo, de enunciar como o fazem” (MAINGUENEAU, 2001, p. 135); a cenografia é uma das “moedas” mais fortes nesse processo de negociação.

Se uma obra nos convocasse tão-somente a contemplá-la, seria suficiente que a abordássemos a partir das categorias “gênero” e “cenografia” supra-expostas; mas todo enunciado – mesmo os científicos, os quais se pretendem portadores de verdades objetivas (enunciadas por não-sujeitos) – constitui-se, segundo Maingueneau (2001), em “enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (p. 137). A discussão sobre o **ethos**, ou seja, sobre certo imaginário do corpo subjacente a quaisquer atividades da palavra, retorna após décadas de silêncio epistemológico imposto pela hegemonia estruturalista.

A noção de **ethos** para a AD remete à idéia de uma “vocalidade fundamental” e de seus “tons” que atravessariam a totalidade da obra, imbricando-se tanto à “cenografia”, quanto ao “gênero” para, em consonância com estas, ajudar a edificar o universo daquela.

Distanciando-se cada vez mais da vulgata estruturalista, Maingueneau desenvolve uma noção de “ethos” a partir da reapropriação crítica do conceito de ethos retórico. Ora, para Aristóteles, autor que erigiu a concepção clássica de “ethos”, o mesmo era entendido como “o conjunto de propriedades que os oradores se conferiam implicitamente, através de sua maneira de dizer: não o que diziam a propósito deles mesmos, mas ‘o que revelavam pelo próprio modo de se expressarem’” (MAINGUENEAU, 1997, p. 45). Aristóteles classifica o “ethos” (retórico) em 3 tipos:

- a) o que vincula ao discurso a imagem de um enunciador ponderado (“phronesis”);
- b) o que faz orador parecer agradável (“eunoia”);
- c) o que o mostra franco e simples (“areté”);

Cada uma dessas formas de manifestação do “ethos” retórico tem em comum a razão de sua eficácia, a qual se encontra em seu funcionamento implícito – o orador não se diz simples, ou ponderado, ou agradável, exprime-se de uma dessas maneiras. Correlata à noção de “ethos”, a AD retoma, também, a de “pathos”, a qual vincula-se diretamente ao co-enunciador, sendo, neste caso, uma resposta objetiva provocada na assistência do orador, conforme as mensagens deste.

Assim, tal como fora configurado na retórica clássica, a noção de “ethos” não seria de grande proveito para AD. Para integrá-la a esse novo referencial teórico, Maingueneau (1997) assevera a necessidade de um duplo deslocamento epistemológico:

*Em primeiro lugar, precisa afastar qualquer preocupação “psicologizante” e “voluntarista”, de acordo com a qual o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre seu auditório. Na perspectiva da AD, o lugar da produção dos efeitos é a formação discursiva e não sujeito, como pensava Aristóteles.” (p. 45) Além de afastar-se da perspectiva racionalista clássica, a idéia de ethos da AD deve, ainda, transcender a oposição entre oral e escrito. Na prática, isso implica que, mesmo lidando com corpus escritos, ela não pode descurar o fato de os mesmos serem sustentados por uma “vocalidade fundamental”, a “voz” de um fiador.*

Feitos os tais deslocamentos, Maingueneau (2001) define a categoria “ethos” como “uma dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa determinação do corpo” (p. 137). Em seu entender, como já foi posto, não há problema em, com as devidas adaptações, reabilitar a noção de “ethos” aristotélica no contexto teórico

da AD. Tal como ocorria com o “ethos” retórico, o “ethos” discursivo liga-se ao sujeito da enunciação literária, não ao locutor efetivo da obra. Conforme Orlandi (2000, p. 74), “o locutor é aquele que se apresenta como ‘eu’ no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse ‘eu’ constrói”.

A categoria “ethos” é formada pela conjunção de dois elementos: o “**caráter**” e a “**corporalidade**”. Segundo Mangueneau (2001),

o caráter corresponde a um feixe de traços psicológicos. É claro que são apenas estereótipos específicos de uma época, de um lugar, que a literatura contribui para validar e nos quais se apóia. Quanto à ‘corporalidade’, é associada a uma compleição do corpo do fiador, inseparável de uma maneira de vestir e de se movimentar no espaço social (p. 139).

Assim, ao contrário do que ocorre com o “ethos” retórico (procedimento submetido às intenções do criador), o “ethos” discursivo é uma forma de habitar o espaço social, não emergindo, pois, do imaginário pessoal de um autor.

Presente na música, na estatuária, no cinema, etc., o “ethos” simboliza as esquematizações do corpo que possibilitam a incorporação da obra pelo co-enunciador, a remissão desta a um fiador que lhe deu corpo, culminando com, arremata Mangueneau (2001), “a constituição de um ‘corpo’, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra” (p. 139). Fruto de seu potencial catalisador, o “ethos” é o responsável principal pela imbricação da totalidade texto/corpo/mundo representado/enunciação, vinculando a obra a uma temporalidade histórico-social. O *ethos* do *mangueboy* é fruto, basicamente, da imbricação/negociação de uma corporalidade/caráter a um tempo dionisíaco, politizado(a), bairrista e cosmopolita, rústico(a) e cibernético(a).

### **1.3. A noção de Dialogismo do Círculo de Bakhtin**

Nosso dispositivo analítico ficaria incompleto (como se fosse possível uma lente teórica, ética ou física não possuir furos) caso nos contentássemos em simplesmente mencionar o **dialogismo**, algo que fizemos quando ainda delimitávamos o tema desta

pesquisa – as relações interdiscursivas (portanto dialógicas) constitutivas da identidade manguebitiana.

Toda a discussão acerca do dialogismo em lingüística remonta às teorizações do “Círculo de Bakhtin”. São as discussões travadas pelos integrantes deste grupo, a partir de uma perspectiva explicitamente marxista, que aprofundam as bases de uma teoria científica da ideologia. Para os adeptos do Círculo, as pesquisas sobre a ideologia devem se processar em estreita conexão com suas bases materiais: o signo lingüístico. Segundo Bakhtin/Volochínov (1997)

as bases de uma teoria marxista da criação ideológica – as dos estudos sobre o conhecimento científico, a literatura, a religião, a moral, etc. – estão estreitamente ligados aos problemas da filosofia da linguagem. Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um ‘significado’ e remete a algo fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um ‘signo’. (p. 31)

Deste modo, a teorização do “Círculo de Bakhtin” sobre a linguagem tem por objetivo complementar a macroteoria marxista em seu estudo da esfera ideológica. Como sempre ocorreu com os teóricos dessa tradição, não se tratava de levar a termo uma investigação diletante ou academicista sobre um tema – melhor dizendo, aspecto da realidade: o ‘concreto pensado’ -, mas de tratá-lo à luz de uma ética e política revolucionárias.

A filosofia da linguagem – por que não simplesmente ‘teoria da linguagem’, com todo o incômodo que isso possa causar a quem acredita na sacralidade das divisões (administrativo-burocráticas) do trabalho “intelectual”? – dos revolucionários componentes do “Círculo de Bakhtin” constitui-se num confronto (também uma forma de diálogo) com o monologismo presente no pensamento lingüístico de Saussure. Esse monologismo vincula-se não só às idéias do mestre genebrino, mas a toda a história da lingüística, derivando sua lógica da filologia, principalmente na impotência desta para apreender a fala viva. Mas o monologismo dos ‘corpus’ escritos em monumentos antigos não passa de abstração, pois, conforme Bakhtin/Volochinov (1997)



Toda enunciação monológica, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. (p. 98)

Os autores ainda acrescentam que, para compreender qualquer forma de enunciação – e ele afirma que todas são produzidas com este fito –, mesmo as supostamente monológicas, é preciso considerá-las no contexto do processo ideológico de que participam. Assim, a realidade da linguagem é, para o autor, essencialmente dialógica; o diálogo afigura-se, nesta perspectiva, como pressuposto na constituição do sentido. Apostando nisso, os autores desenvolvem o conceito de “polifonia” - manifestação simultânea e horizontalizada, na formas de ‘máscaras’, de vozes enunciativas na trama de uma obra - o qual aplica na análise literária, sobretudo em romances do compatriota Dostoievski, e da literatura ‘carnavalesca’ (forma pela qual designava a produção literária popular).

#### **1.4. O discurso como interdiscursividade**

Herdeiro crítico do debate sobre heterogeneidade constitutiva, levado a termo por Jacqueline Authier-Revuz, Mangueneau (1984) propõe, numa mesma perspectiva, que se pense o Outro como presença inextricável no Mesmo. Mas a aproximação reivindicada por Dominique Maingueneau com as idéias expostas por essa autora acerca da presença do Outro num discurso não o impede de levantar a hipótese – para além de qualquer abordagem lingüística (à qual ela mantém-se fiel) – do primado do interdiscurso sobre o discurso. Segundo o autor (1984, p. 11), “ce que revient à poser que l’unité d’analyse pertinente n’est pas le discours mais um espace d’échanges entre plusieurs discours convenablement choisis”. Esta proposição, se apreendida em toda sua magnitude, nos leva a pensar na constituição de qualquer discurso, na estruturação de sua identidade, como desde sempre se processando e estando vinculada, intrinsecamente, a relações intradiscursivas submetidas à ordem da discursividade. Em última instância, essa perspectiva, no que pesem certos aspectos em comum com abordagens desenvolvidas por outras ciências humanas (v.g. a psicanálise lacaniana, o estudo da ideologia, etc.), pode ser melhor enfocada como tributária das contribuições do revolucionário Bakhtin com as quais,

pondera o autor (1984, p. 27) “nous opérons néanmoins dans un cadre restreint, assignant à cette orientation générale un cadre méthodologique et un domaine de validité beaucoup plus précis”.

Para possibilitar o uso do legado do filósofo da linguagem e de seu círculo no âmbito dos estudos científicos sobre a discursividade, Dominique Maingueneau vê a necessidade de aperfeiçoar seu instrumental analítico, começando pela troca da noção um tanto vaga de “intradiscurso” por uma tríade conceitual, a saber: o *universo discursivo*, o *campo discursivo* e o *espaço discursivo*.

Ele chama de **universo discursivo** “l’ensemble des formations discursives de tous types que interagissent dans une conjoncture donnée.”(1984, p. 27). Conquanto seja um conjunto finito, o universo discursivo não pode ser apreendido em sua totalidade pelo analista, funcionando tão-somente como horizonte a partir do qual erigir-se-ão os domínios passíveis de serem abordados, os “campos discursivos” – termo que significa “un ensemble de formations discursives que se trouvent en concurrence, se délimitent réciproquement en une région déterminée de l’univers discursif” (1984, p. 28). Esta concorrência, entendida em sentido amplo (confronto aberto, aliança, neutralidade aparente, etc.), dá-se entre discursos que disputam formas diferenciadas de realizar uma mesma função social. Dentre outros, são exemplos de campos discursivos: o político, o filosófico, o religioso, o científico, o literário e aquele que nos interessa mais de perto: o literomusical, marcado de forma explícita pela intersemiotividade. Sobre a segmentação do universo discursivo em campos, é preciso frisar que ela não passa de uma abstração necessária, a qual só se torna possível pela colocação de hipóteses precisas e que estes (os campos discursivos), não podem ser apreendidos como zonas insulares.

No caso de nosso tema, o discurso literomusical do movimento Manguebit, levantamos a hipótese, a propósito de tal observação, que o mesmo constituiu seu intradiscurso numa relação privilegiada com um Outro erigido a partir do romance “Homens e Caranguejos”, portanto um Outro que pertence ao campo literário e não ao seu mesmo campo discursivo. Todavia, é dentro dos campos discursivos, via operações regulares sobre formações discursivas pré-existentes (não todas), que se constituem os discursos. Isso ocorre por que entre os diversos discursos de um mesmo campo há uma

divisão hierárquica entre **discursos dominantes** e **discursos dominados**, a qual não pode ser determinada *a priori*. Completando a tríade substitutiva da (doravante) não mais tão vaga noção de interdiscurso, Dominique Maingueneau introduz aquela outra de “espaço discursivo”. Conforme o autor, os **espaços discursivos** são “sous-ensembles de formations discursives dont l’analyste juge la mise en relation pertinente pour son propos. De telles restrictions ne peuvent qu’être le résultat d’hypothèses fondées sur une connaissance des textes et un savoir historique, qui seront par la suite confortées ou infirmées quand la recherche a progressé” (1984, p. 29). A definição dos componentes de um espaço discursivo deve pautar-se, em última instância, pelos fundamentos semânticos dos mesmos, e não nos poucos dados empiricamente verificáveis na superfície discursiva. O espaço discursivo objeto de nossa análise relaciona a identidade do discurso literomusical manguebitiano a três Outros interdiscursos que, acreditamos, contribuíram substancialmente para sua gênese: o de Jorge Bem dos primeiros discos (1964-1978), o de Josué de Castro de “Homens e Caranguejos”, tomados como aliados, e aquele do Movimento Armorial, com o qual manteve uma relação de confronto aberto.

Ao dirigir nossa atenção do discurso às relações que se acham na gênese deste, Dominique Maingueneau, problematizando certa vulgata estruturalista, nos convida a perceber o interdiscurso não mais no exterior do intradiscurso, mas no âmago deste,

ainsi, l’autre ne doit être pensée comme une sorte d’“enveloppe” du discours, lui même considéré comme l’enveloppe des citations prises dans sa clôture. Dans l’espace discursif l’Autre n’est ni un fragment localisable, une citation, ni une entité extérieure; il n’est pas nécessaire qu’il soit repérable par quelque rupture visible à la compacité du discours. Il se trouve à la racine d’un Même toujours déjà décentré par rapport à lui-même, qui n’est à aucun moment envisageable sous la figure d’une plénitude autonome. Il est ce qui fait systématiquement défaut a un discours et lui permet de se fermer en un tout. Il est cette part de sens qu’il a fallu que le discours sacrifie pour constituer son identité. (1984:31)

Esse olhar que coloca o Outro no centro do Mesmo, questiona também o ponto de vista ingênuo dos enunciadores discursivos; para estes últimos, o seu discurso é “naturalmente” autônomo. Os *mangueboys*, por exemplo, rejeitam categoricamente influências do armorialismo, sendo que, a nosso ver, estas atravessam, mesmo de forma polêmica, todo o seu posicionamento discursivo. Tudo aquilo a que chamam “mangue”, que simboliza o regional do Manguebit, é, sob uma outra perspectiva, o centro da

identidade do Movimento Armorial. Uma decorrência direta do laço inextrincável que une o funcionamento do intradiscurso às formações discursivas por meio do conflito regulado do qual ele emerge, é o fato da coerência semântica ostentada por aquelas não possuir nenhum caráter imanentista, uma lógica extrínseca e paralela à História. Mais um golpe epistemológico naquilo que o autor intitula, grosso modo, vulgata do estruturalismo: além de reintegrar a enunciação aos estudos da linguagem, açambarcando-a num objeto multidimensional, o discurso, ele – num gesto, a contragosto, tipicamente hegeliano – vincula-o a uma historicidade radical.

Estando todos os enunciados do discurso implicados no dialogismo deste com o Outro que lhe dá fundamento semântico, faz-se necessário decifrá-los tanto em relação à sua própria formação discursiva quanto no que tange a seu(s) Outro(s). Mas essa decifração deve evitar alguns equívocos comuns. Primeiramente, é preciso driblar o cronologismo estreito, o qual entende o Outro de um dado discurso como sendo necessariamente o seu antecedente histórico. Ora, como as transformações discursivas globais geradoras do novo, do discurso, cronologicame, “posterior”, estão submetidas a regras bastante estreitas que envolvem as condições de possibilidade do discurso “antecessor”, compreende-se “que le discours second soit immédiatement appréhendé par le discours premier comme une figure privilégiée de son Autre.”(1984:34). Assim, o espaço discursivo, tomado como um modelo dissimétrico, pode auxiliar o entendimento da constituição dos discursos, o que pretendemos realizar abordando os diálogos constitutivos do discurso lítero-musical manguebitiano. Por outro lado, o espaço discursivo pode, também, ser tomado como um modelo simétrico de interação conflitual entre discursos para os quais cada um representa total ou parcialmente seu Outro. Não basta, contudo, evitar o cronologismo a que espontaneamente aderimos na análise do espaço discursivo apreendido enquanto modelo dissimétrico de relações interdiscursivas, é preciso distinguir duas fases do discurso “segundo”: uma de *constituição* e outra de *conservação*; para ambas, o analista deve considerar a mesma rede de coerções semânticas que condicionaram a construção de sua identidade.

A tese do primado do interdiscurso (leia-se, do Outro) na gênese das formações discursivas (i.e., do Mesmo) explica o surgimento da descontinuidade, portanto do novo, destacando certas linhas de ruptura e, pondo outras de lado. Conforme Mangueneau,

elle suscite des ruptures en instituant des zones de régularités, espace ou formations discursifs, qui s'écartent des processus de continuité familiers à l'histoire des idées traditionnelle.(...)Mais un même temps le fait de chercher à penser des formes de *transition* entre ces zones de régularité, d'affirmer l'interdiscours comme une unité pertinente, nous conduit à recuser toute juxtaposition de régions discursives insulaires. (1984:38)

#### 1.4.1. A interdiscursividade na canção brasileira

Deve-se a Costa (2001) a sistematização – senão definitiva, pelo menos, em nosso entender, a mais profícua – das categorias passíveis de compor um dispositivo de análise de canções em suas relações interdiscursivas. Para o autor,

a interdiscursividade é a convocação de, ou o 'dar a ouvir', vozes exteriores ao fio discursivo (ou seja, ao que foi efetivamente dito), que flutuam na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros co-relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas (2001, p. 29).

Assim sendo, constariam como elementos de **relações interdiscursivas** para uma dada formação discursiva: termos e expressões usados em outros campos, ethos, gestos ou esquemas discursivos de outras práticas de discurso.

Retomando – devida e criteriosamente reformulada – a classificação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piégay-Gross (1996), Costa (2001, p. 29) chega ao seguinte quadro (o qual reproduziremos na íntegra) de *relações interdiscursivas* ou de *interdiscursividade*:

Relações	Relações de	Referência	Cenografia validada; Ethos; Palavras; Códigos de
	Co-presença	Alusão	
		Captativa	

Interdiscursivas		Subversiva	Linguagem; Gêneros, etc.
	Relações de Imitação		

Conforme o autor, no esquema acima são destacados os seguintes fenômenos interdiscursivos:

- A **referência interdiscursiva**, que ocorre “quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso”(2001, p. 29);
- A **alusão interdiscursiva**, a qual é uma forma de se referir ao exterior discursivo via jogo de palavras, o disfarce e o implícito, dispensando tanto a referência discursiva, quanto a citação intertextual;
- A **captação interdiscursiva**, cuja marca é a representação de cenografias validadas de outras práticas discursivas;
- A **subversão interdiscursiva**, fenômeno que se dá quando há, para efeito de desvalorização da estrutura imitada, a incorporação ethos, cenários validados, códigos de linguagem, de outras formações discursivas.

### 1.5. O discurso constituinte

Com vistas a dar conta de um tipo peculiar de interdiscursividade, aquela que envolve a prática discursiva do Manguebit com alguns enunciadores privilegiados, no caso, Josué de Castro e Jorge Ben, recorreremos à teorização de Maingueneau (2000) a cerca dos **discursos constituintes** – isto sem desconsiderar a tese de Costa (2001)<sup>3</sup>, que advoga para

<sup>3</sup>Em *A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro* (2001), Costa discute “a hipótese de que o discurso litero-musical brasileiro dos nossos dias conquistou ou vem conquistando o papel de discurso constituinte no sentido explicitado por Maingueneau (1995), que o define como o discurso que dá sentido aos atos da coletividade” (p.74-75), norteador maneiras de sentir, pensar e agir ante a realidade sócio-histórica. Apesar de partir de uma hipótese ousada e de realizar uma pesquisa original, o autor mostra-se um tanto pessimista quanto a esse papel de **discurso constituinte** da canção na identidade nacional – ponto de vista lastreado numa suposta crise de criatividade que marcaria a produção recente nesse campo, associada à falta de divulgação entre as novas gerações do discurso literomusical do nível abordado por ele – a qual pode derivar em mais um simples produto de entretenimento.

o discurso literomusical este(a) mesmo(a) predicado/condição, ampliando, assim, o seu alcance, sem lhe causar nenhum embaraço epistemológico – pensada no intuito de elucidar pesquisas que este vinha realizando sobre certos tipos de discursos, como o religioso, o filosófico, o literário e científico.

Na caracterização dos discursos constituintes, deve-se considerar os três valores (ou dimensões) semânticos vinculados ao termo *constituição*: a) ato de instituir-se legalmente, útil na caracterização do discurso instaurando as formas de sua própria emergência no interdiscurso; b) forma de ordenamento de constituintes, importante para pôr em tela a coesão e a coerência das totalidades textuais e c) legislação, que auxilia na percepção deste tipo discurso em seu caráter normativo e avalizador das palavras e do **lugar comum** por onde as mesmas podem circular. Por meio dessas operações enunciativas, os discursos constituintes imbricam ordenamento textual e institucional, pressupostos e estruturados ao mesmo tempo por eles.

Os **discursos constituintes** podem ser postos numa categoria exclusiva por comungarem propriedades como condições de emergência, de funcionamento e de circulação. No cotidiano da vida social, os sujeitos que falam em nome de um dos seus tipos? – tradicionalmente filósofos, cientistas, religiosos profissionais, etc. – causam-nos, segundo Maingueneau (2000, p. 172) “a impressão de que os discursos dos quais eles são porta-vozes são, de alguma forma, discursos últimos, para além dos quais não há senão o indizível, de que eles se confrontam com o Absoluto.” Eles gozam de uma autoridade especial frente às outras práticas na dinâmica das relações discursivas, pretendendo preponderar sobre as mesmas, fundá-las, portanto, mas sem serem fundados. Para tanto, observa o autor (2001) a cerca de uma regularidade fundamental de todo discurso constituinte: “Ele é ao mesmo tempo *auto e heteroconstituente*, duas faces que se supõem reciprocamente: só um discurso que *se constitui* tematizando sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* para outros discursos”(p. 172). Na dinâmica discursiva, contudo, ele interage com outros discursos, constituintes ou não-constituintes, (de)negando este fato sempre, ou submetendo-o a seus princípios.

Em seu processo de autoconstituição, os discursos constituintes lidam com o *archéion* da produção verbal da sociedade, palavra grega a qual Maingueneau (2001)

reabilita por sua riqueza polissêmica (originalmente, significando: fonte, princípio, derivando para mandamento, poder, etc.). Segundo o autor (2001), a mobilização do *archéion* “associa, assim, intimamente o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um *lugar* associado a um *corpo de enunciadores consagrados*, e à elaboração de uma *memória*” (p. 173). Conquanto cada um possa ter, num dado momento, a pretensão de ser o exclusivo detentor do *archéion*, é característico dos discursos constituintes o fato serem múltiplos e de manterem entre si uma postura concorrencial. Na verdade, essa concorrência se dá mesmo entre os diversos **posicionamentos** (escolas, doutrinas, teorias, etc.) que participam da dinâmica interna dos discursos constituintes. Tal como os próprios discursos constituintes dos quais fazem parte, os posicionamentos, esclarece Maingueneau (2001)

pretendem nascer de um retorno às origens das coisas, de uma justa apreensão do Belo, da Verdade, etc. que os outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido..., mas esse desejo de um termo absoluto para além do discurso é na realidade atravessado por outros discursos. (p. 173-174)

Para dar conta da questão dos posicionamentos discursivos na ótica da AD, o autor a enriquece, vinculando-a à noção de **comunidade discursiva**. As *comunidades discursivas* são grupos mais ou menos institucionalizados, os quais só existem por intermédio da e na enunciação de textos que as mesmas produzem e fazem circular; um posicionamento sempre supõe a existência de comunidades discursivas. Em outras palavras, há uma reciprocidade no tipo de relação mantida entre comunidade discursiva e posicionamento discursivo: produzido por aquela, este lhe funciona como espécie de chão simbólico.

Numa visão mais ampla, a importância de levar em consideração esse vínculo existente entre posicionamento discursivo e comunidade discursiva diz respeito à forma como os discursos constituintes emergem, circulam e são consumidos, a qual, segundo Maingueneau (2001), remete-nos à problemática da medição, já que eles “têm um alcance *global*, pretendem o conjunto da sociedade, mas são elaborados *localmente*, em lugares institucionais restritos que imprimem sua marca sobre a produção, que a moldam através de uma maneira de viver” (p. 174). Ignorá-la em uma pesquisa que se quer afiliada à AD, seria produzir uma análise marcada pela insuficiência.



O autor chama a nossa atenção, ainda, para outra característica dos discursos constituintes: devido à autoridade que deles emana, seus enunciados, textos ou obras, ficariam melhor tipificados na rubrica de **inscrições**. Prioritariamente, a noção de inscrição abole qualquer distinção empírica entre oral e gráfico e é radicalmente exemplar (segue exemplos e dá exemplo). Aliada a essa noção, é mencionada aquela da dimensão midiológica, ou seja, do entorno de práticas não-verbais, os quais devem constar num dispositivo analítico em que “a atividade enunciativa articula uma maneira de dizer e um modo de veiculação dos enunciados que implica um modo de relação entre os homens” (MAINGUENEAU, 2001, p. 175). Sob essa ótica, não é possível apreender o sentido fechado nos textos, mas articulado ao todo do dispositivo comunicacional que o possibilita.

As inscrições no âmbito de um discurso constituinte encontram-se submetidas a uma hierarquia de gêneros discursivos. Tal hierarquia deve-se à maior ou menor proximidade da Fonte legitimante, sendo que, obviamente, os enunciados mais próximos dela gozariam de maior prestígio do que os demais. “Certos textos adquirem um estatuto de inscrições últimas, eles se tornam o que se poderia chamar de **arquitextos**” (MAINGUENEAU, 2001, p. 175). Frise-se que esse estatuto, o de arquitextos legítimos, não se institui de forma pacífica, mas em meio a disputas incessantes entre os posicionamentos componentes dos discursos constituintes, cada um dos quais tentando impor seu próprio cânon de arquitextos e a interpretação autorizada a eles sempre correlata. Por isso, o autor nos convida a analisar qualquer discurso constituinte levando em conta a profunda heterogeneidade de seu espaço discursivo, ou seja, focar o conjunto da hierarquia que ele instaura.

No interior dessa hierarquia, Maingueneau (2001) considera que devemos distinguir as seguintes e dicotômicas subcategorias do discurso constituinte:

- a) os discursos **primeiros**, ou **fonte**, os quais pretendem produzir conteúdos puros, e os discursos segundos, os vulgarizadores de doutrinas já constituídas;
- b) os discursos **fechados**, dos quais uma minoria de seus leitores são, também, potencialmente escritores e os discursos **abertos**, aqueles dos quais seus leitores potencial ou efetivamente, são enunciadores

c) os discursos **fundadores**, uma pequena minoria de textos com a pretensão de significarem um ato inaugural na história do pensamento (ou tratados como tais pela posteridade), e os **não-fundadores**, por exclusão, todos os demais.

Consideradas as subcategorias acima descritas, Maingueneau (2001) assevera só haver *constituição* propriamente dita “na medida em que o dispositivo enunciativo funda, de maneira, por assim dizer, performativa, sua própria possibilidade, fazendo o possível para parecer que ele extrai essa legitimidade de uma Fonte da qual ele seria a encarnação (o Verbo revelado, a Natureza, a Razão, a Lei...)” (p. 176), processo que se desenvolve com o discurso mostrando a representação de sua situação de enunciação – a **cenografia**; mobilizando um **código de linguagem**, por meio do qual joga com a diversidade das línguas e das zonas e registros destas; tudo isso devidamente associado a um **ethos**: a corporificação da voz que enuncia.

## 1.6. Os signos ideológicos verbais e não-verbais

Como essas noções já foram suficientemente tratadas, passaremos à abordagem de uma questão a qual, conquanto pareça representar um desvio da AD –, entendemos ser-lhe tão-só complementar, principalmente no que diz respeito à nossa investigação. De fato, analisar a produção literomusical do Manguebit desconsiderando certos símbolos cunhados pelo mesmo, como os famosos *caranguejos com cérebro* e a *parabólica enfiada na lama*, os quais extrapolam o âmbito do signo verbal, tornaria nossa pesquisa mais pobre que discutivelmente herética. Recorramos então, novamente, ao arqui-enunciador Bakhtin, com suas formulações de base para nos orientar.

Bakhtin (1997), tendo em vista aprimorar o marxismo na disputa político-ideológica contra as ilusões da ciência burguesa, leva o método marxista a confrontar-se com a problemática da filosofia da linguagem. Em sua postura teórico-crítica, transforma-a em “filosofia do signo ideológico”. Nessa empreitada, o foco de sua atenção é o signo lingüístico encarado como principal sustentáculo material da ideologia. Destarte, só preliminarmente trata de outros domínios semiótico-ideológicos.

Todavia, sua contribuição não deixa de ser relevante, até pela forma como articula uma reflexão semiótica mais ampla com o específico do signo lingüístico. Imbricando ideologia e signo, o autor russo afirma que todo

produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo, mas ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior.(...) Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não há ideologia”(1997, p. 31).

Com isso, ele chama atenção para caráter compartilhado pelo signo e pelo produto ideológico, composto por: sua pertença à realidade, sua carga semântica, e a propriedade de remeter a uma realidade exterior.

O autor observa, rechaçando previamente qualquer interpretação metafísica de sua noção de signo, que o mesmo pode ser fruto de uma nova funcionalidade atribuída a um corpo físico, a um instrumento de produção ou a um produto de consumo, não possuindo, portanto, uma natureza atemporal.

Afirmada a existência de um domínio específico da realidade – o semiótico – e constatada a coincidência deste domínio com o ideológico, é preciso não pensá-lo como uma totalidade homogênea, mas como um espaço marcado pela diversidade. Domínio da representação, do símbolo religioso, da fórmula científica, etc., “cada campo de criação ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997, p. 33). Dado, contudo, seu caráter semiótico, todos esses fenômenos podem ser identificados como pertencentes ao domínio dos signos ideológicos.

Em seguida, o autor discute a objetividade/exterioridade do signo ideológica, ressaltando que os fenômenos assim categorizados (sons, massa física, cor, movimento de um corpo, etc.) possuem sempre uma encarnação material, o que os torna passíveis de uma abordagem sociológica (entenda-se marxista). Há, nesse ponto, considerado para ele de suma importância em sua teorização, uma explícita demarcação em relação aos enfoques

dados ao estudo da ideologia pela perspectiva filosófica idealista e pela visão psicologista da cultura, os quais vinculam a ideologia à consciência (interior) do indivíduo, sendo o aspecto exterior do signo tão-somente um efeito daquela. Segundo Bakhtin (1997),

*a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos. Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos (p.33-34).*

Assim, fica patente que os signos ideológicos são signos sociais, estando, no plano da realidade em se articulam, submetidos às leis da comunicação simbólica, as quais, por seu turno, são subordinadas às leis sócio-econômicas.

Como dissemos, o cerne da reflexão bakhtiniana sobre o domínio dos signos gira em torno da palavra. Isso se dá porque “todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem totalmente separadas dele” (1997, p.38). Muito embora reconheça a centralidade do signo lingüístico – por sua pureza semiótica, sua neutralidade ideológica, sua implicação na comunicação quotidiana, sua possibilidade de interiorização e sua presença obrigatória em todo ato consciente –, o autor assevera que “nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras” (p. 39).

### **1.7. A intersemiotividade nos diálogos interdiscursivos**

À medida que propõe/expõe as hipóteses – sete, no total – que devem balizar as pesquisas em AD, Maingueneau (1984) vai, gradualmente, alargando a concepção do objeto desta disciplina. É assim que, após apresentar uma idéia de formação discursiva que transcende um conjunto de textos, englobando também a institucionalidade (grupos e protagonistas) suposta e tornada possível pelas mesmas, a que batizou de **prática discursiva**, ele nos propõe a integração de outras estruturas semióticas ao seu conceito de discurso. Mesmo levando em conta os riscos de toda tentativa de teorizar acerca da intersemiotividade, ele reconhece (algo de há muito consensual) “que les divers supports

sémiotiques ne sont pas indépendants les uns des autres, étant soumis aux mêmes scissions historiques, aux mêmes contraintes thématiques, etc... Des notions comme celles d’“école”, de “mouvement”... traversent la diversité des domaines sémiotiques”(1984, p.158). Essa discussão nos interessa de perto. Primeiro, pelo fato de nossa pesquisa voltar-se para um objeto, por si, já ser marcado pela intersemioticidade: o discurso lítero-musical (um domínio novo da pesquisa em AD, fruto da conjunção entre os domínios literário e musical, pioneiramente abordado por Costa (2001)) do mangue bit; depois, por que o mangue pode ser considerado um típico movimento, o que o faz valer-se, conforme dito acima, de uma gama de suportes semióticos.

Para dar conta das práticas intersemióticas dentro da concepção de discurso mais alargada, é preciso superar tanto a abordagem “impressionista”, que intui parentescos a partir de indícios heterogêneos, quanto a abordagem “insular”, que trata cada domínio como fechado sobre si próprio. “Contre l’approche intuitive il convient d’opérer un détournement par l’abstraction et une conformation globale des termes en relation; contre l’approche “insulaire” il convient de définir des unités plus compréhensives”(1984, p.159). Observe-se que, ao tomar a prática discursiva como unidade de análise capaz de integrar suportes/domínios semióticos diversos, o autor não postula nenhum isomorfismo em sua estruturação, mas tão-somente que são submetidos aos mesmos condicionamentos semânticos. Além disso, reafirma a dominância – devidamente coadjuvada por outros domínios semióticos – das produções lingüísticas nas formações discursivas, em suas relações dialógicas constitutivas e nas relações propriamente intersemióticas.

Como conseqüência da maior amplitude que pretende dar à sua teoria da discursividade, e por questão de comodidade, Maingueneau propõe a distinção de “texto” em sentido estrito – os “enunciados”, a produção lingüística –, e “textos” em sentido amplo (o arquitetônico, o musical, o pictórico, etc.) acepção que já se tornou usual nas ciências humanas, “les divers types de productions sémiotiques relevant d’une pratique discursive.” (1984, p. 159). Seu intento é enfatizar que, sejam quais forem seus suportes, desde que pertençam a uma mesma formação discursiva, esses diversos domínios semióticos são frutos dos investimentos de um mesmo sistema semântico. No tocante ao Manguebit, é possível verificar seja no figurino dos participantes, seja nos encartes dos

discos, ou nos vídeos produzidos por eles, a mesmas condicionantes semânticas que balizam a relação deste com seu Outro constitutivo. Note-se, ainda, que tais suportes semióticos não-lingüísticos acham-se submetidos ao gênero e conteúdo característicos do movimento, ou seja, a um tipo específico de discurso literomusical, no caso, um pop de vanguarda, cuja identidade se gesta na mobilização de sentidos egressos do imaginário popular tradicional, do flerte com a cibercultura, e do misto – um tanto ‘barricadas do desejo’ – entre politização e festa. Isso significa que, mesmo os textos não-lingüísticos – desde que emanados de uma mesma prática discursiva, implicam um tipo de competência específica, a competência interdiscursiva que é definida como “la maîtrise tacite de règles permettant de produire et d’interpréter des énoncés relevant de leur propre formation discursive, et, corrélativement, d’identifier comme incompatibles avec elle les énoncés des formations discursives antagonistes” (Maingueneau, 1984, p.13). Tratado primeiramente em sentido estrito, portanto adstrita a um conjunto de enunciados e à enunciação, a noção de competência interdiscursiva é reivindicada aqui em toda a sua amplitude: abrange todas as dimensões da discursividade, inclusive as relações intersemióticas que nela venham a se processar.

## CAPÍTULO 2

### 2.1. Hipóteses

No transcurso de mais de uma década de existência, o Movimento Manguebit tem conseguido algo mais que entreter uma comunidade de jovens insatisfeitos com o processo de mercantilização/standardização de toda a cultura literomusical contemporânea – o que por si só já seria um feito. A sua insistência, após (para os padrões de alta rotatividade, ou de síndrome worholiana do descartável característico do universo artístico industrial) tanto tempo, em permanecer no *front*, por meio de gestos de autênticos guerrilheiros literomusicais tem significado a afirmação da subjetividade criadora malgrado todo o insofismável poder de assujeitamento da lógica mercantil. Destaco esse aspecto, pois, tal como esses sujeitos, não consigo separar (alienar, no sentido da Teria Crítica) meus investimentos no campo científico de meus princípios ético-filosóficos e, mesmo, numa postura explicitamente anticartesiana, de minha afetividade, de meu corpo. Para além (ou aquém, para adeptos de uma perspectiva mitificadora da ciência) de qualquer objetivo

estritamente científico (geral ou específico), o Manguebit despertou nosso olhar pelo que simboliza de insurgência, de contracultural, de autêntico representante de um movimento de contra-barbárie social o qual cada vez menos adeptos encontra na academia, quando os sujeitos que nela atuam, aceitam, com honrosas exceções, pôr entre parênteses ou sacrificar integralmente sua subjetividade em prol da produção de saberes abstratos frutos de metodologias de igual monta.

Alimentado por um paradigma teórico o qual permite e até mesmo propugna por uma atitude menos assujeitada de seus enunciadores – inevitável se pensarmos em suas fortes vinculações com o legado do Círculo de Bakhtin – e cômicos da importância teórica de investigar as principais relações interdiscursivas delimitadoras da identidade do Movimento Manguebit, pontuamos os seguintes questionamentos:

- a) Que investimentos posicionais – genérico, ético, lingüístico e cenográfico – já presentes em “Homens e Caranguejos”, de Josué de Castro – são basilares no Mangue Bit ?
- b) Que investimentos – genérico, ético, lingüístico e cenográfico – característicos da obra de Jorge Ben são retomados pelos *mangueboys*?
- c) Como, a partir de uma relação polêmica com o Movimento Armorial, são gestados aspectos fundamentais do discurso literomusical manguebitiano?

Com vistas a responder à problemática acima, aventamos as seguintes hipóteses:

- a) Ambos investem num ethos do homem esclarecido, crítico (um típico intelectual “engagé”: o cientista social perseguido pela ditadura militar, Josué de Castro, e os *band leaders* egressos de posicionamentos estéticos hiperpoliticizados, Chico Science, do hip hop, líder/vocalista da Nação Zumbi e Fred 04 (Mundo Livre S/A), do punk , numa cenografia marcada pela realidade ao mesmo tempo rica e miserável dos manguezais e num código de linguagem fruto de uma negociação entre o coloquial, o científico e o político.
- b) Um “Outro” arqui-enunciador que por seu gestos enunciativos foi fundamental à constituição do intradiscorso dos *mangueboys* é Jorge Ben. Além de pautar-se, musicalmente, por uma mistura de gêneros bem mais radical que a dos tropicalistas – os quais preferiram, em geral, justapor estes nas faixas de seus discos – o primeiro disco da Mundo Livre AS, *Samba Esquema Noise*, é uma referência-tributo ao (quase homônimo)

disco inaugural de Jorge Bem: o “Samba Esquema Novo”. De Bem, advêm, ainda, certo ethos descontraído, leve, cenografia de espaços abertos, e um código de linguagem marcado por gírias e apropriações inusuais do registro culto.

c) O Movimento Armorial apropria-se de elementos da cultura popular com vista a reprocessá-los, tornando-os arte “final”, bem acabada, portanto apta participar do circuito de consumo de uma classe média letrada e ávida por uma arte popular sem povo, ou tendo este tão-somente como matéria-prima. É por ter a clara compreensão disto, por não concordar com a maestria popular levada à condição de peça de museu – durante anos de efervescência do armorialismo, figuras exponenciais da cultura popular, v.g. mestre Salustiano e D. Selma do Coco eram, paradoxalmente, adorados e postos em inteiro ostracismo – que os jovens manguebiteanos retomam, numa relação polêmica, a tese da importância da cultura tradicional, levando-a, a partir de um prisma bastante singular, até as últimas conseqüências. Assim, esta cultura popular volta à cena tanto na condição do lugar – o mangue, – de onde os mutantes *mangueboys* articulam seus gestos criativos que apontam para o universal (simbolizado pelo bit, segundo elemento de seu nome de batismo), tanto pela abertura de espaço - em festivais de *rock* ! - para que os mestres populares apresentem sua arte sem o intermédio dos mui bem intencionados e eruditos armorialistas. Estão presentes na identidade intradiscursiva do Manguebit as bases rítmicas do coco, da ciranda e, principalmente, do maracatu e do samba e o ethos correlato a eles: de um ser humano simples, festeiro, alegre, guerreiro, sendo a cenografia dominante aquela do mangue como chão arquetípico, lugar de luta pela vida e de criação.

## **2.2. Metodologia**

Finda a defesa do reconhecimento do Manguebit como movimento estético-ideológico – ao menos é o que intentamos alguns parágrafos acima – cabe-nos, agora, delimitar o *corpus* a partir do qual desenvolveremos nossa análise.

Quando nos referimos (ou nos referirmos) ao movimento Manguebit, por mais que sua influência tenha extrapolado tanto o campo estritamente musical (popular, no caso), ecoando em criações poéticas, no chamado “Cinema Cabra-da-Peste”, etc., quanto as



fronteiras político-administrativas da ‘cidade maurícia’ (resvalando em benéficas influências na produção musical cearense, inspirando o incipiente Movimento Cabaçal), queremos significar, com isso, um grupo – o qual em sua diversidade mantém certa identidade que buscaremos apreender – formado pelas bandas Nação Zumbi, em princípio (até a sua trágica morte num acidente automobilístico em 1997) encabeçada pelo mítico *band leader* Chico Science e pela Mundo Livre S.A., liderada por (Fred) 04, além de seu “ministro da Informação”, o jornalista e co-autor de manifestos, Renato L, e suas práticas discursivas, marcadamente intervencionistas, no campo literomusical brasileiro. Assim, o “corpus” sobre o qual nos debruçaremos abrange os três manifestos (na acepção tradicional de texto escrito com a finalidade precípua de expor as propostas de um grupo) lançados, as canções-manifestos e as canções contidas nos seguintes discos:

- “Da Lama ao Caos” (Sony Music/Chaos, 1994), **Chico Science & Nação Zumbi**;
- “Afrociberdelia” (Sony Music/Chaos, 1996), **Chico Science & Nação Zumbi**;
- “Rádio SAMBA: Serviço Ambulante da Afrociberdelia” (Ybrazil? Music, 2000), **Nação Zumbi**;
- “Samba Esquema Noise” (Banguela Records, 1995), **Mundo Livre S.A.**;
- “Güentando a Ôia” (Excelente Records, 1996), **Mundo Livre S.A.**;
- “Carnaval na Obra” (Excelente Records, 1996), **Mundo Livre S.A.**;
- “Por Pouco” (Trama, 2000), **Mundo Livre S.A.**

Sobre este “corpus” previamente delimitado, pautaremos nossa pesquisa, na medida de nosso possível e dos possíveis de nosso objeto/sujeito (angústia epistemológica e encanto ético do que chamamos ciências humanas), pela metodologia gestada no seio da Análise de Discurso francesa por Dominique Maingueneau e pioneiramente aplicada à canção brasileira dos últimos decênios por Nelson Costa em sua tese de doutorado (2001). Nosso procedimento consistirá, porquanto, em tratá-lo como “prática discursiva”, analisando os efeitos de sentido presentes (explícita ou implicitamente) nas mesmas enquanto realizações de sujeitos atravessados tanto por forças imanentes à historicidade - ou seria barbárie da desordem global capitalista? - quanto por outras da ordem do inconsciente, mas (ainda assim...?) capazes de posicionar-se num dado campo - no caso do Manguebit, na canção brasileira, apreendida em seu nível discursivo - por meio de um certo

investimento genérico, ético, cenográfico e lingüístico. Como o nosso objeto é o conjunto de diálogos que reputamos, senão únicos, pelo menos os capitais para apreensão da identidade do movimento Manguebit, valer-nos-emos, ainda, do conceito de dialogismo de Bakthin, o qual, juntamente com as demais categorias de análise que utilizaremos, receberá tratamento adequado no tópico destinado à fundamentação teórica “strictu sensu”.

Resta-nos evidenciar que, com auxílio desse dispositivo analítico, pretendemos levar a termo:

- 1) uma análise das relações interdiscursivas entre “Homens e Caranguejos”, de Josué de Castro, e o posicionamento dos mangueboys, a partir da leitura da referida obra, de comentadores e de como o seu sistema de coerções semânticas foi reconstruído, por intermédio de novas práticas discursivas, por estes últimos;
- 2) uma exegese das formas de tradução do posicionamento de Jorge Ben no discurso do Manguebit, o que se dará pela audição da obra desse compositor no período tido pela crítica e, principalmente, pelos próprios mangueboys como o mais interessante – de 1964 a 1978 – e de como eles o integraram aos seus próprios investimentos discursivos;
- 3) uma interpretação do polêmico relacionamento mantido pelos mangueboys com a discursividade do Movimento Armorial – a qui entendida somente no campo literomusical – o que levaremos a termo ouvindo suas canções, apoiando-nos na bibliografia disponível sobre o tema e analisando sua tensa inserção no intradiscorso manguebitiano;
- 4) uma abordagem dialógica do Movimento Manguebit por intermédio da análise dos seus manifestos e canções definidas no “corpus”, além de, sempre que necessário, de aspectos outros de suas práticas presentes em entrevistas, artigos jornalísticos, sem contar o clássico recurso à produção acadêmica sobre o tema, trazendo a lume as relações que este posicionamento mantém com os posicionamentos referidos por intermédio dos quais constitui sua (auto)imagem de “mesmo”, seu intradiscorso.

## CAPÍTULO 3

### 3.1. Manguebit – A Gênese

Ao buscar interpretar a multiplicidade de processos geradores do posicionamento discursivo manguebitiano, somos levados a retomar o momento legendário de seu “batismo”, numa verdadeira “viagem ao centro do mangue”. Sob o prisma teórico que adotamos, mesmo considerando as fragilidades (assumidas) com que articula a historicidade à discursividade (aqui entendida em seu aspecto textual), não há, como espontaneamente se entende, uma realidade absolutamente extrínseca e anterior ao discurso a qual poderia representar como puro referente. Postula-se, ao contrário, uma imbricação entre discurso e contexto. A prática discursiva a qual chamamos Mangue Bit envolve o próprio gesto enunciativo de batizá-la, portanto de afirmar/defender sua identidade e originalidade frente a outros posicionamentos concorrentes no mesmo campo.

Inicialmente, o movimento – ainda um protomovimento, se quisermos maior precisão – foi chamado simplesmente Mangue, conforme a lenda, investimento lingüístico do alquimista de sons e futuro *band leader* da Nação Zumbi: Chico Science (ainda Chico Vulgo ou, simplesmente, Francisco França, seu nome “verdadeiro”). A opção é explícita por uma metáfora. Tomada de empréstimo de um outro campo discursivo, o científico-geográfico, esse investimento lexical é prenhe de significados. Primeiramente, ele evidencia o tipo discurso que deverá prover de legitimação a prática discursiva em construção, o forte apelo a um tipo de cientificidade normalmente pouco presente em no discurso literomusical brasileiro.

Mais especificamente, a idéia central presente na palavra mangue é a idéia de diversidade de espécies que, no gesto enunciativo do, então, Chico Vulgo, passa a ter acepção de pluralidade estética, de ausência da padronização tão característica de outros posicionamentos, como o axé-music, o pagode glitter, o breganejo ou o nosso (argh!) forró eletrônico. Tal diversidade constitui-se num confronto com a lógica homogeneizadora da indústria cultural. Trata-se, além disso, de subverter outra cláusula, considerada pétrea, desta mesma indústria, ao afirmar, contrariando todas as expectativas, que a criação

musical, inclusive a de vanguarda, pode se dar na periferia, na margem, no mangue e impor-se, sem concessões, a co-enunciadores de qualquer parte do mundo.

A diversidade simbolizada pela metáfora do mangue era vivida pelos futuros (ou já presentes?) “mangueboys” – ou, ainda, “caranguejos com cérebro”, como seriam, também, chamados, nas experiências que mais e mais, graças a uma postura mais ativa de Chico, radicalizar-se-iam – em bandas como a Loustal, que misturava funk, rap e rock e a Lamento Negro, esta última afiliada à boa fase do grupo de Samba-Raggae Olodum. Como o mais sensível dos caranguejos com cérebro, Chico transitava pelas duas bandas e é dele que parte o gesto enunciativo de, pelo menos parcialmente, batizar o movimento. Deve-se a Fred 04, outro *band leader* exponencial no processo de constituição desta *prática discursiva*, o investimento lingüístico que fez nascer o segundo elemento do substantivo composto, a palavra inglesa *bit* (na verdade um neologismo tecno-científico que passou a circular pelo mundo inteiro a partir da expansão da rede mundial de computadores). Associado à palavra *mangue*, investida por Science, teremos, doravante, *manguebit*. Finda, assim, a etapa de autodenominação do Manguebit. Tais investimentos lingüísticos indicam, ainda que parcial e sumariamente, o tipo de código de linguagem tipificador de toda a discursividade manguebitiana. De um lado, o investimento no registro culto ou científico da língua portuguesa com signo verbal “mangue”, constuindo-se em plurilingüismo interno, quando associado, em outros gestos enunciativos a investimentos em outros níveis da mesma língua; de outro, o “anglicismo” de “*bit*”, explicitando o plurilingüismo externo também implicado no processo gerador do autobatismo.

Contudo, faz-se necessário, ao invés de simplesmente noticiar o investimento em léxico estrangeiro, ou mesmo de caracterizá-lo como fenômeno de plurilingüismo externo, interpretar os efeitos de sentido obtidos com tal gesto. O léxico *bit*, ao ser emprestado da ciência da computação, evidencia, dentre outras coisas, a busca por legitimar-se na tecnociência; ou seja, novamente temos o recurso a um outro campo discursivo exterior ao campo literomusical propriamente dito. Nesse caso, também como metáfora da palavra emprestada, ficam apenas os sentidos especificamente gestados naquele contexto de interação específico. Tão, ou até mais polissêmico do que o substantivo “mangue”, o “bit” simboliza o universalismo (assim como as informações que

circulam pela Internet), a influência da *blak music* americana (funk, hip hop), do *punk rock* inglês, do Africa Beat (movimento inovador surgido um pouco antes na África, o qual alia, de outra forma, o nacional/tradicional ao *pop* de qualidade assimilado dos grandes pólos produtores de cultura de massa, como os Estados Unidos e a Inglaterra), além de uma postura pró-tecnológica que lembra, em alguns momentos, o futurismo marinettiano, não fossem os mangueboys, por outro lado, tão críticos no tocante ao balanço da modernização sofrida pela sua Manguetown.

Separadamente, os substantivos *mangue* e *bit* parecem apontar para significações concorrentes, provavelmente inconciliáveis. Engano: os enunciadores dessa prática discursiva possuem uma identidade realmente híbrida; estão numa cidade (*bit*) construída sobre manguezais (*mangue*) aterrados; interagiram, desde criança, com os diversos ritmos locais, como o maracatu, o samba, o frevo, a embolada, a ciranda, o caboclinhos (*mangue*), mas também com o rock, o hip hop, a literatura da geração beatnik, a cibercultura (*bit*), etc. Em suas experiências protomanguebitianas, Chico já transitava entre uma banda explicitamente bitiana, como a Loustal e uma outra, a Lamento Negro, de extração, digamos assim, mais mangueana, onde a tônica era o samba raggae e o afoxé. Em ambas, a tendência a levar a termo uma prática de fusão de gêneros com vista a criar uma nova sonoridade. Quando se forma a Nação Zumbi, tendo Chico Science como *band leader*, daí Chico Science e Nação Zumbi, o hibridismo dos gestos enunciativos característicos dessa prática discursiva já atingira o paroxismo devidamente ‘representado’ pelo substantivo composto “manguebit”. O mesmo se dá com a Mundo Livre S/A, porém com a presença em menor grau, ou pelo menos de um modo qualitativamente diferente, daquilo que poderíamos entender pelos aspectos *mangue* do movimento. A Mundo Livre S/A enfatiza menos a inclusão da multiculturalidade nordestina do que a própria liberdade criativa ou mesmo certo internacionalismo de viés esquerdista. Isso não significa que seus gestos enunciativos escapem aos esquemas semânticos que balizam a prática discursiva dos demais integrantes do movimento. Caso contrário, o samba não seria tratado com tanto desvelo por Fred 04 e seu grupo.

Na verdade, é equivocado tentar interpretar qualquer dimensão da discursividade dos mangueboys de maneira estanque. Não podemos abstrair a maneira como os grupos que

compõem o manguebit se organizam para gerir suas enunciações. As bandas do Manguebit unem-se em cooperativas. Ora, ser um cooperado significa estar na dianteira dos próprios projetos – algo fundamental para garantir a autonomia no processo criativo em um contexto dominado por uma (estética e eticamente) empobrecedora indústria cultural, e nada corriqueiro em outras práticas discursiva do mesmo campo. Nesse sentido, os delineamentos institucionais assumidos pelos grupos do Movimento Manguebit constituem-se na faceta social do mesmo conteúdo politizado presente nos textos por ele produzidos, aí incluídos os gestos enunciativos que culminaram no seu autobotismo.

O rótulo Manguebit, surgido da própria práxis discursiva dos mangueboys, foi alvo de “deturpação” (segundo eles mesmos) por parte da imprensa, passando, daí em diante, a apresentar-se ora sob a forma original, ora sob a forma alternativa Mangue Beat, ou Manguebeat. O surgimento desta outra designação é atribuído à semelhança fonética entre bit e beat e/ou à prevalência do ritmo sobre a melodia nas suas criações literomusicais. Visto não ser nossa tarefa seguir apenas a dinâmica consciente do processo discursivo, tal como ocorreria se nos balizássemos por outras perspectivas teóricas, por exemplo, a Pragmática textual, consideramos mais importante remeter essa forma alternativa de designação do movimento ao diálogo de vozes presentes em seu próprio “interior” (nesse aspecto em menor medida) ou vê-la como a materialização de gestos enunciativos provindos de outro campo discursivo: o jornalístico. A presença dessas vozes não é algo transparente às subjetividades imersas na discursividade em foco (*a priori*, em se tratando da discursividade em geral). Por mais que se pretendam autoconscientes – e em certa medida o são, quando exercitam num nível bastante sofisticado a autodiscursividade, por meio da autodenominação mangue bit que ora analisamos, da escritura dos manifestos, ou dos artigos e textos de outros gêneros, impressos ou publicados na internet – os mangueboys não possuem controle/clareza plena do sistema de coerções semânticas a que estão condicionados em sua prática discursiva. Em se tratando do campo jornalístico, este se caracteriza por traduzir as outras práticas discursivas em estereótipos os quais tendem a esvaziar-lhes boa parte de sua especificidade. Ele é o *locus* privilegiado da standardização da alteridade; em ritmo industrial, fagocita identidades devolvendo-as na forma de *fast food* para o consumo de um leitor médio genérico, ou na melhor das hipóteses, de um leitor médio de um nicho específico do mercado, nesse caso, aquele que consome produtos

culturais (filmes, discos, livros, etc, ou só um destes itens), aí inclusos os discursos jornalísticos sobre estes. No tocante ao Mangue Bit, esse processo de tradução se dará guiado pela subsunção da diversidade que lhe é peculiar, à forma esquemática que se tornou a Axé Music, versão ultramercantilizada do originalmente interessante Samba Reaggae. Tendo em comum essa ênfase na rítmica de origem africana, com a colocação em primeiro plano de tambores, as duas práticas discursivas tenderão a ser exageradamente aproximadas, se as analisarmos tão-somente sob este ângulo. Tender-se-á, como se deu no caso do rebatismo midiático, o qual gerou a designação alternativa “mangue beat”, a produzir-se uma imagem do movimento (no que pese toda a simpatia/entusiasmo com que fora recebido, rendendo matérias, reportagens, entrevistas, etc, até hoje), a qual não é de todo incorreta, que resume sua rica especificidade a uma simples “batida” (tradução de *beat*) do mangue.

Ora, se nos pomos a investigar mais afundo os sentidos implicados nessa retomada da percussão afrodescendente no Manguebit, o que do nosso ponto de vista metodológico implica em levar em conta o fato de nosso “objeto” (assim como todos os objetos das chamadas ciências humanas) produzir sentidos sobre sua própria prática, ou seja, ser dotado de subjetividade, seremos levados a outros caminhos eurísticos. Ao contrário do que ocorreu com a Axé-music, a qual trabalhou sobre uma rítmica africana num formato mais facilmente consumível, o que pode ser a aferido tanto pela opção por tambores produzidos industrialmente, quanto pela própria repetitividade do uso que lhe dão em suas criações, os mangueboys foram bem além, elaborando sua sonoridade por meio de tambores de alfaia (instrumentos percursivos feitos artesanalmente e usados no marcatu), os quais postos na dianteira de suas composições, imprimiram-lhe, considerando a criatividade com que o fizeram, um caráter original. Dada a sua complexidade, essa discursividade é, indiscutivelmente, algo mais que uma simples “batida do mangue”, como sugere o nome composto “mangue beat”, uma versão pernambucana da “batida baiana pop” chamada Axé Music.

### 3.2. O levante dos caranguejos com cérebro

Em princípio, fazia parte de nossos objetivos analisar os três manifestos do Movimento Manguebit, seguindo a seqüência de seu aparecimento na mídia impressa. Posteriormente, concluímos, depois de acurada leitura dos mesmos, que, para efeito daquilo que nos propúnhamos a investigar, qual seja, as principais relações dialógicas que se acham no cerne da identidade manguebitiana, seria não só equívoco como até mesmo ocioso levar adiante esta empreitada. Por isso, resolvemos nos ater ao primeiro da tríade de manifestos gestados nesse movimento, o fundamental “Caranguejos com Cérebro”, de autoria do *band leader* Fred 04 e publicado pela primeira vez na imprensa pernambucana no ano de 1992. Nele, acham-se sumariados os aspectos fundamentais do sistema de restrições semânticas que atravessa toda a prática discursiva – discurso em sentido estrito e comunidade discursiva que enuncia e vive para e pela enunciação – que estamos abordando. Esse manifesto, além de ter sido em parte ou na totalidade reproduzido e (algumas vezes) comentado em outros jornais, passou a fazer parte do encarte do primeiro disco lançado pelos mangueboys: o clássico “Da Lama ao Caos”, de Chico Science e Nação Zumbi.

Dividido em 3 partes, Mangue – O Conceito, Manguetown – A Cidade, e Mangue – A Cena, em caracteres que vão do preto sobre fundo laranja (título), passando pelo vermelho (primeira parte), amarelo (segunda) e azul (terceira), os quais emergem de um fundo negro, “Caranguejos com Cérebro” já a partir de sua ordenação visual aponta para o hibridismo característico da discursividade manguebitiana. Melhor que repisar essa – hoje, uma quase – obviedade, certamente aqui ornada por uma vinculação desta constatação a aspectos materiais dos signos usados pelos mangueboys, é perquerir, etapa por etapa, os indícios de diálogos que peculiarizam este discurso.

O título “Caranguejos com Cérebro”, em caracteres pretos sobre fundo (uma faixa) laranja, nos remete a um diálogo dos mangueboys com a obra do arqui-enunciador Josué de Castro, mais especificamente com o romance autobiográfico – essa categorização tradicional da obra se nos afigura um tanto questionável, pois pretende e presume ser possível separar integralmente vida de produção literária, quando partimos do princípio de que, para que existam obras é preciso haver vidas vivendo através delas; destarte, todo



romance, ou melhor, toda obra literária (ou não-literária), se constrói como sendo, em certo sentido, uma (auto)bio/grafia – “Homens e Caranguejos”. Nesse romance, Josué de Castro edifica uma cenografia incomum para o tipo de discurso literário ordinariamente vinculado ao Nordeste. Assim como os mangueboys põem o quase inaudito ou inarrado mangue como o palco principal de seus enredos sócio-críticos, a ele não interessa o Sertão dos modernistas de 30, lugar do sertanejo forte, da seca, ou ainda a zona de cultivo da cana-de-açúcar, (ou, algo mais contemporâneo dos mangueboys) canções que falam de paisagens paradisíacas de um litoral para consumo de turistas ignorantes das mazelas sociais que afetam os mais pobres. Em “Homens e Caranguejos”, o destaque é dado aos moradores do mangue, aos miseráveis que expulsos do campo pelo injusto sistema de monopólio de grandes extensões de terra, os chamados latifúndios, e não tendo como habitar as partes nobres de Recife ou Olinda, vão improvisar moradias nos manguezais. São trabalhadores os quais, na rota das transformações dirigidas pelo capital (fundário ou industrial ou financeiro), desde sempre perdem em suas condições de vida. É desses personagens que trata o romance, sua vida de miséria, sua desumanização construída sócio-historicamente. Ao retirarem seu sustento quase exclusivamente do mangue, mais especificamente da ingestão de caranguejos, e vivendo enfiados na lama, esses homens passam gradualmente a viver como eles, tornado-se verdadeiros homens-caranguejos. Esses homens-caranguejos caracterizar-se-iam por terem sua humanidade reduzida ao patamar biológico, à luta pela sobrevivência.

Traindo, tal como os mangueboys, influências marxistas, tal discursividade deixa entrever sentidos emancipatórios por meio da denúncia que faz das condições subumanas enfrentadas pelos homens-caranguejos, esses seres híbridos de humanidade e animalidade, que presos ao aqui e agora de suas necessidades mais básicas – comer, vestir, morar, proteger-se – passam ao largo de uma vida plenamente humana a qual só poderia advir da vivência plena de seu potencial para pensar (filosofia), discutir conjuntamente a organização da sua comunidade (política), produzir saberes generalizáveis e aplicáveis (ciência e tecnologia) e dedicar-se à criação e fruição do belo (arte).

Esse diálogo com “Homens e Caranguejos”, com recurso à cenografia mangue e a outros aspectos correlatos a este investimento, também evidencia a polêmica levada a termo

com Movimento Armorial, o qual validou seus gestos enunciativos num Nordeste “puro” atravessado por uma cena fundante ibero-medieval. Se a cena que valida a discursividade desenvolvida em “Homens e Caranguejos” era marginal tanto na literatura quanto numa realidade extra-discursiva, o mangue e seus principais habitantes – caranguejos e homens-caranguejos – aquém mesmo do suburbano, um quase entre-lugar, o Movimento Manguébit a retoma num diálogo em que se percebe uma captação subversiva.

Presentificado nos caracteres negros que compõem o título que emerge sobre um fundo “laranja-caranguejo”, o mangue ressurgiu cibernetizado, reconstruído em computação gráfica: de sua lama negra surgem, tal como na antropogênese judaico-cristã, os caranguejos com cérebro, uma negação da desumanizada figura do homem-caranguejo. Sua antítese. Se Josué de Castro dera a lume, nas páginas de seu único romance, ao tipo de homem que metaforizou o não-ser, melhor, ao ser privado de “ser mais”, como diria Paulo Freire, que a partir de um lugar periférico potencialmente simbolizava toda uma sobra do Humano genérico, denunciando, assim, a eternamente “moderna” lógica de exclusão capitalista, o Manguébit foi além, com criação da figura do *homem-gabiru*, dando conta da piora deste quadro, mas, principalmente, com a *sui generis* e irônica reviravolta representada pela construção de um tipo novo, revolucionário: o caranguejo com cérebro.

Os caranguejos com cérebro, conquanto híbridos como os seus antepassados homens-caranguejos (e a maioria de seus contemporâneos), são a utopia possível; eles representam o reconhecimento da privação de uma vida humana em sua plenitude para a maioria, a contingência das leis geo-físico-biológicas para todos, e a possibilidade de um “ser mais” baseado no uso dos dotes intelectuais, éticos, estéticos, simbolizados pelo nome “cérebro” somado aos caranguejos como uma qualidade que nessa nova forma de vida passa a ser-lhes essencial. Tal como os caranguejos, essa mutação dos homens-caranguejos tem como característica proeminente a integração saudável com seu ecossistema, os manguezais, uma integração que não é passiva nem coadjuvante, mas ativa e central: no seu ‘meio’ (sem descurar da acepção naturalista a que vinculamos corriqueiramente o sentido desta palavra) são intrinsecamente dinamizadores, fomentadores de redes de produção cultural – não só literomusical – de caráter alternativo.

Observe-se que a lama, inferível na coloração negra das letras do título, remete, também, a uma opção explicitada na produção manguebitiana por laborar sobre o que, grosso modo, chama-se de black music – o que preferíamos denominar de música de acento predominantemente negro – daqui e de alhures. Essa sonoridade-sangue africanófila atravessa constitutivamente todos os caranguejos com cérebro. Ela lhes dá ‘régua e compasso’, uma cosmovisão primordial a partir da qual filtram o campo literomusical em que encenam seus gestos intrigantes. É por isso que se afastam, obviamente de maneira polêmica e não absoluta, do armorialismo no mesmo compasso em que se aproximam, num rico diálogo, da discursividade de um, então, ainda Jorge Ben. Um dos mais importantes, quiçá o maior expoente de uma modernidade literomusical de dicção predominantemente *black* e brasileira, mago de uma sonoridade seletivamente antropofágica – o que foge aos moldes mais, digamos assim, demasiado democráticos do cânone tropicalista, mesmo considerando sua adoção e co-participação na farra criativa capitaneada e promovida pelos baianos Caetano e Gil, devidamente escudados pelo privilegiadíssima voz de Gal Costa, indubitavelmente sua mais perfeita encarnação melo-feminina – o compositor, cantor e músico Jorge Ben, ex-morador de favela, um lugar quase tão marginal (de uma marginalidade cada vez mais central se pensarmos a sócio-espacialidade na lógica de sua constante reordenação imposta pelos movimentos de um capital cada vez mais excludente) quanto o mangue de onde os nossos politizados e hedonísticos mangueboys enunciam, assim como estes soube ser e deixar de ser nacionalista, mantendo-se fiel tão-só a uma forma de criar calcada numa releitura de samba com jazz/funk/rock/soul, ou seja, da fusão do “mais nacional dos gêneros brasileiros” (além de alguns elementos musicais africanos mais “puros”), com a black music afro-americana de sua época. Podemos, a partir do que ficou evidenciado com a análise que levamos a termo até este instante, afirmar que o texto intersemiótico “Caranguejos com cérebro”, auto-apresentação do Movimento Mangue Bit, divide-se, na realidade, em 4 partes, sendo a primeira delas o próprio título.

A segunda parte do manifesto, intitulada “Mangue – O Conceito”, divide-se, por sua vez, em três parágrafos, o que se repete nas seções seguintes. No primeiro parágrafo, tem-se algumas definições breves e superpostas do mangue, nas quais são ressaltadas algumas de suas características naturais, tais como, água salobra, localização, a dinâmica a que está sujeito, com destaque para o fato de ele ser lugar de troca entre materiais

diferentes, de muita vitalidade, um entre-lugar único no mundo natural: “Pela troca de matéria orgânica entre água doce e água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”.

Em “Mangue – O Conceito”, a discursividade manguebitiana se institui recorrendo a um enunciador que vai buscar em certo modelo de cientificidade, no caso o geográfico, ou mais especificamente ecológico a forma privilegiada de se validar. É deste simulacro de discurso científico que retira o caráter de aparente neutralidade que deve sustentar seu ar de verdade factual, indiscutível. A própria palavra “conceito” agregada ao nome “mangue”, além da maneira afetadamente referencial como os períodos vão se estruturando, testemunham a busca de causar um efeito de objetividade em toda cenografia mangue ali construída.

Mantendo o mesmo tom, no parágrafo seguinte, são enfatizados a diversidade da fauna e da flora dos manguezais e sua importância para espécies comercialmente importantes. Apesar do naturalismo e conseqüente objetivismo que ainda imperam, percebe-se já certa tensão sócio-subjetivista que se insinua no derradeiro período deste parágrafo. Nele, diz-se que “pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços.” O enunciador, nesse momento, estaria cedendo a uma voz científica de cunho economicista, hoje dominante, a qual, como diria K. Marx, duplica a realidade alienante do homem moderno, já que o apresenta apenas a superfície do mundo mercantil em que vive, passando ao largo de sua natureza histórico-social? Ou, tratar-se-ia, ao contrário, de uma ironia com relação a esta voz tão onipresente, ironia que nos remete à inescapável presença do orgânico-natural até mesmo nos mais modernos ramos industriais, inclusive nas barricadas literomusicais que a enunciam/denunciam? A nosso ver, ambas as vocalidades deixam-se ouvir, sendo que a primeira delas, leve concessão ao economicismo dominante, aparece num plano discursivo mais epidérmico, enquanto a segunda, que a carnaliza carnalizando ainda a si própria, demonstra acurado nível de autoconsciência atingido por tal prática discursiva.

O parágrafo-desfecho desta primeira parte do manifesto funciona no sentido de incluir uma vocalidade que nos afasta do naturalismo simulado que vinha conduzindo a discursividade manguebitiana até então; nele encena-se um confronto de duas vozes que, ao

contrário do que possam sugerir, convivem, num equilíbrio sempre instável em seu interior. Assim, diz o manifesto: “Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas de casa, para os cientistas os mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.” Nesse instante, o ethos popular, encarnado numa estereotipada figura de dona de casa, uma moradora do mangue, problematiza esse olhar demasiado ascético característico da discursividade científica, já que esta se institui (mesmo uma cientificidade não tão coisificante como a ecológica) destituindo as qualidades do real e pondo no seu lugar apenas esquemas abstratos geradores, enquanto centrais no universo discursivo moderno – dominado pela tecnociência – de práticas discursivas também coisificantes. A voz da dona de casa joga um cadinho de criticidade do mundo do concreto, enriquecendo deste modo uma dicção científica limitada em seu potencial liberador. Ao captá-la, fazendo-a atravessar o cerne de seu discurso, os mangueboys apontam, embora aqui de forma ainda um tanto discreta, para o cuidado com a sabedoria popular, principalmente para a sua atitude de desconfiança (nesse sentido, bem anti-cartesiana) no tocante a “verdades” muito bem arrumadas que lhe são apresentadas num jargão de perito, apesar dos séculos de desvalorização de que tem sido alvo por parte da cultura “douta”.

Soa cômica a forma como essas vozes, muito mais complementares que excludentes, emergem no discurso manguebitiano. O efeito é esse: o ethos que vai surgindo gradualmente da combinação de vozes aparentemente tão díspares combina, sem qualquer cerimônia e num diálogo incessante, discursos que figuram normalmente em âmbitos diferentes. Sua justaposição, subvertendo hierarquias, faz com que tenhamos por resultado uma nova identidade que retém dos elementos de que se alimenta o resíduo criativo de cunho crítico vazado num tom de ironia ora sutil ora ácida. Esta forma de lidar com o popular sem tratá-lo como algo puro, fazendo-o dialogar com o douto, que também não precisa ser sacralizado, marca um posicionamento polêmico em relação à plataforma estética do armorialismo. De maneira própria, o Movimento Manguebit revaloriza o popular: não pretende adorá-lo tomando explicitamente o seu lugar, dizê-lo de forma sofisticada para um público seletivo. Esse dizer-se pode ocorrer com o protagonismo dos próprios artistas do povo, como os mestres populares Salustiano (do maracatu), Selma do Coco (o nome é alto-explicativo) ou Lia de Itamaracá (legenda viva da ciranda), os quais passam a fazer shows e a gravarem seus primeiros discos, ou seja, a participarem da cultura

de massa, já no contexto de emergência e disseminação da práxis discursiva manguebitiana. São eles que devem decidir se interagem com a indústria cultural ou não. Quanto aos gestos literomusicais dos mangueboys, estes se constroem dialogando lúdica e respeitosamente com a rica tradição aprendida destes mestres e pouco acessível até então, a não ser sob a forma com que foi “recriada” pela prática armorialista.

Também apontando para diversidade de vida natural que caracteriza os manguezais, metáfora da diversidade cultural entrevista como possibilidade a ser vivificada/vivenciada pelos mangueboys, “Manguetown – A Cidade”, segunda parte de “Caranguejos com Cérebro”, apresenta-se travestida de caracteres coloridos, desta feita amarelos, sobre o onipresente fundo negro. O nome composto “Manguetown” gera-se por meio de um investimento lingüístico de idêntica natureza ao que fizera emergir a palavra Manguebit, mangueboy, ou tantas outras filhas de uma prática discursiva atravessada pelo plurilingüismo interno e externo. Observe-se que o termo em questão pode ser dividido em dois outros, “mangue”(português) e “town”(cidade), os quais aparecem numa seqüência capitaneada pela palavra mangue. Manguetown é, assim, uma cidade que ergue a partir do mangue; tudo aquilo que a caracteriza como artifício, história e civilização, remete a um *locus* originário: o mangue. Côncios da centralidade do mangue no seu processo de construção identitária, os nossos caranguejos inteligentes investem, a partir de agora, numa cenografia calcada nos primórdios da história de Recife (quando ela se confundia ainda com o mítico mangue) saltando, estranhamente, direto para o período pós-expulsão dos holandeses, o qual é reconstituído por meio de uma voz historicista implacável. Simulando uma discursividade típica das ciências hitórico-sociais, dizem os mangueboys: “Após a expulsão dos holandeses no século XVI, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.” O silêncio crítico dos mangueboys com respeito ao período de domínio holandês, pintado pela historiografia brasileira grosso modo como época de efervescência cultural e de urbanização com certa harmonia com a vida dos estuários, explicita ainda mais o afastamento desta prática em relação a armorialismo. No centro de sua revisão histórica, ao invés de pérolas culturais de uma ancestral e legendária Ibéria, tem-se a ação de forças mercantis lusitanas aterrando e destruindo o mangue, verdadeira fonte de sua existência. Inevitável, portanto, não vincular tal silêncio a um provável apreço dos mangueboys ao

cosmopolitismo que marcou essa fase cidade “maurícia” de sua terra natal, em contraposição aos descaminhos turbomercantis a que foi submetida sob o comando da metrópole portuguesa. Percebe-se aqui a homogeneização de um longo período histórico que, apesar de ter sido principiado sob os auspícios do império luso, dá lugar ao longo da história do capital, a outras tutelas, como a inglesa e a americana. Essas alternâncias senhoriais ficam subentendidas no manifesto. O foco da voz histórico-crítica, no refazer o passado do ex-mangue idílico e ex-cidade “maurícia”, recai sobre o que chama “cínica noção de progresso” que, conquanto tenha elevado a cidade ao posto de “metrópole do Nordeste”, não tardou a mostrar sua fragilidade. Ao aspear o título *metrópole do Nordeste*, auferido pela cidade na medida mesma em que esta se entregou acriticamente à dita “noção de progresso” e às conseqüências destrutivas desta para a saúde dos manguezais, a voz que enuncia contrapõe-se a uma outra, de cunho canhestramente economicista e, por conseguinte, inepta para balizar a compreensão/ação sobre o real, tanto em seus aspectos naturais quanto sociais. Conforme o manifesto, “nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.” Evidenciando seu interesse por expor as contradições da voz que narra o progresso, sua antípoda, a voz crítica que se sobressai na cenografia Manguetown, apresenta o que aquela recalca, seu indigesto negativo: “O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade de seus habitantes moram em favelas ou alagadiços. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.” Essa passagem em que o processo discursivo manguebitiano recorre a uma citação indireta de uma texto produzido por um instituto de estudos populacionais de Washington, tem um efeito irônico: no afã de validar-se, os caranguejos inteligentes valem-se de aliados os mais inusitados, com destaque para esta, dentre outras vozes que se fazem ouvir a partir do próprio centro do maior império atual, o americano.

Com “Mangue – A Cena”, título da derradeira parte em que se desdobra o manifesto, a discursividade dos caranguejos com cérebro se aproxima de uma linguagem caudatária, numa acepção lata, da linguagem cinematográfica. Essa característica já vinha se revelando ao longo das partes precedentes por intermédio de mudanças abruptas do enfoque discursivo – verdadeiros cortes cinematográficos – aferíveis na própria divisão do

manifesto. Todavia, é bom que se frise, esse diálogo com a “sétima arte” simboliza algo mais profundo que um simples empréstimo de alguns de seus aspectos formais, inclusive do termo “cena” (usado originariamente pela literatura dramática) o qual é vinculado ao “mangue” atribuindo-lhe um novo significado. Ora, tal diálogo diz da própria identidade do Manguêbit, uma prática discursiva que se pretende também tecnológica (vide o uso de toda a parafernália eletrônica então já disponível, com destaque para o *sampler*, em seus gestos criativos), ou seja, que lida com naturalidade com o não puramente orgânico, até porque, tudo o que consideramos mais artificial remete sempre a algum tipo de material natural. Além disso, o processo discursivo manguebitiano se quer instaurador de uma nova cultura literomusical, uma cultura que, funcionando em ritmo cinematográfico, subverta os cânones estéticos gerados por outros posicionamentos, revitalizando não só o campo da canção, mas toda a realidade com a qual dialoga por meio de seus gestos criativos. À semelhança de um docudrama com feições de ficção científica, o manifesto “Caranguejos com Cérebro” constrói e destrói conceitos, revisa história, e articula, entre panfletário e utópico, novas possibilidades de realizar a canção popular. Digno de nota das influências desencadeadas por essa prática discursiva, é a apropriação do termo “cena” por parte da mídia (principalmente as impressa e televisiva) musical brasileira a partir do estopim do movimento, o que se deu com a publicação do manifesto “Caranguejos com Cérebro” e as constantes entrevistas com seus participantes mais bem articulados, como Zero Quatro e Chico Science. A partir de então, seu emprego foi se generalizando, até o ponto de tornar-se clichê, quando passa a designar qualquer atividade que estivesse se desenrolando neste campo. Fala-se em cena carioca, paulista, mineira, etc; em cena indie, punck ...Mais um aspecto, conquanto, neste caso, exclusivamente lingüístico, a corroborar com a imagem de inovadores de nossos caranguejos inteligentes.

Em “Mangue – A Cena”, a discursividade dos mangueboys, após ter materializado por meio deste título seus vínculos com o campo cinematográfico, adquire um tom típico das ciências biomédicas. Tal como na obra de Josué de Castro, onde discursos variados são orquestrados a partir de uma vocalidade histórico-crítica a qual, sem descurar dos rigores exigidos pela cientificidade de sua época, foge ao rito positivista que se caracteriza por um objetivismo ingênuo (pois desconhece a sócio-historicidade de seu próprio olhar) e por um naturalismo essencialmente pró *status quo* (pois naturaliza o social para torná-lo



inexorável), também os mangueboys articulam vozes variadas em seu processo de afirmação.

Como dizíamos a respeito de “Mangue – A Cena”, o primeiro de seus três parágrafos é tomado por uma vocalidade de jaez biomédica; por seu intermédio, a Manguetown é apresentada como um corpo doente, precisando de cuidados emergenciais. Nesta nova cenografia, a qual resulta de tudo o que fora apresentado/denunciado em “Manguetown – A Cidade”, portanto de um longo processo histórico de dominação/exploração/destruição dos homens-caranguejos e do seu *habitat*, os mangues, primeiramente são enfatizados os aspectos mais fisiológicos (metáfora de ambientais) para, em seguida, destacarem-se seus desdobramentos sociais propriamente ditos. É claro que tais aspetos separados pelos olhares dos peritos ou, muitas vezes, unidos a partir de supremacia de um metodologia naturalista em seu formato conservador (ainda hoje consagrada em alguns manuais de metodologia utilizados como verdadeiras bíblias por cientistas sociais carentes do prestígio auferido por seus pares das ciências naturais), aparecem interligados dentro na discursividade manguebitiana. “Emergência! Um choque rápido ou Recife morre de infarto!”, período inicial do parágrafo que ora analisamos unese, logo mais a “O que fazer para não afundar na depressão crônica que paraliza (sic) os cidadãos?”, que ao levantar este questionamento, torna seu diagnóstico holístico: natureza e sociedade são partes de um todo; na verdade, um todo que se acha em desequilíbrio pelos descaminhos impostos por uma minoria da sociedade, a partir da modernidade, e em detrimento do meio ambiente e de parcela cada vez maior seres humanos aos quais se inviabilizam quaisquer possibilidades de um viver propriamente humano.

Como consequência ao “que fazer?” que se segue/soma a/com a diagnose do estado pré-coma da Manguetown, algo tipicamente leniniano, o qual remete a um ethos politizado de esquerda característico do posicionamento em análise, tem-se a proposta de “injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”. Essa proposta é a retomada do mítico mangue, desta feita num outro patamar: a voz que a sustenta sabe-o produzido sócio-historicamente, sabe, outrossim, que somente sendo alvo de outro tipo de forças sócio-históricas poderá readquirir a vitalidade original. Tais forças não podem mais relacionar-se com ele por meio da luta, da objetivação dominadora, como

têm feito até então as forças sociais que o configuraram. Trata-se, doravante, de dialogar com o mangue, respeitando-o enquanto alteridade natural da qual não só os mangueboys fazem parte, na medida em que vivem num ambiente edificado (a Manguetown) sobre ele, quanto se constituem mesmo, num processo ontogenético, a partir dele.

A intervenção sobre as misérias sócio-ambientais que fustigam a Manguetaown incorpora, no parágrafo seguinte, um tom de combate político-cultural cuja aproximação com os movimentos de juventude que pulularam em boa parte dos países capitalistas centrais em fins da década de 60, torna-se logo evidente. Ao lema “Sob o calçamento a praia”, os caranguejos inteligentes, num contexto de hegemonia (neo)liberal globalitária e de cerrado combate a toda forma de utopismo, propõem algo do tipo: “Sob asfalto, o mangue”. Ao invés de Marx e surrealismo, equação ideológica comum nas “barricadas do desejo”, como se veio a rotular esses movimentos, o que se vê emergir é uma subjetividade que agrega ao seu projeto político-estético literomusical a natureza (mangue, caranguejo, etc.) como um elemento central. Nesse sentido, podemos afirmar que, em tal prática, há um afastamento do antropocentrismo que tem caracterizado outros discursos do mesmo campo. Seu objetivo é “engendrar um ‘circuito energético’ capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de conceitos pop. Imagem símbolo: uma parabólica enfiada na lama.” Na verdade, como se patenteia neste trecho do manifesto, aos mangueboys, esses seres ciberorgânicos, interessa ligar as pontas do natural – o mangue – com o cultural – arsenal eletrônico disponível hoje para a criação – de uma forma até então pouco articulada no campo literomusical. Todavia, ao evocar uma suposta “rede de *conceitos* (!) pop”, toda a criticidade mostrada até então sofre certo refluxo. Os caranguejos com cérebro estariam demonstrando adesão – o que se sabe ser, do ponto de vista objetivo de sua integração na indústria cultural, inelutável – ingênua a seu ideário? Ou, tratar-se-ia de uma estratégia discursiva, de um não-mascarar-sua-presença-inexorável (pelo menos desde o século XIX), fazendo-a um dado de sua própria práxis para miná-lo por dentro? Como a discursividade manguebitiana não se esgota neste excerto, preferimos apostar no segundo efeito de sentido por nós inferido/demonstrado.

O terceiro parágrafo de “Mangue – A Cena” e derradeiro do manifesto, também impresso em caracteres azuis, como os dois que lhe antecederam, ajuda-nos a compor a imagem física e psicológica de típicos mangueboys e manguegirls:

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Mídiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e ampliação da consciência.

A identidade do sujeito do discurso manguebitiano, isto verificamos desde o momento em que analisávamos ainda o batismo da prática – Manguebit – como do neobatismo de um de seus principais protagonista – um Francisco França que torna-se Chico Science –, passando pelas vozes que detectamos ao longo da análise das partes precedentes do manifesto, tem se demonstrado essencialmente compósita.

O que temos neste derradeiro parágrafo, contudo, é a explicitação de alguns traços conscientemente reivindicados pelos mangueboys como definidores de seu ethos. O que une, sem homogeneizar, tais elementos de uma subjetividade tão plural é o fato de todos possuírem uma aura contracultural, ou de pelo menos implicarem na problematização da cultura dominante com seu corolário alienador (materialismo vulgar, patente no consumismo; machismo; racismo; homofobia; individualismo, etc) de seus consumidores, tornados tão-só consumidores/reprodutores da ordem social que ajuda sustentar. Ora, interessar-se por tevê interativa é vislumbrar uma ruptura com o uso ainda hoje monológico e autoritário desta tecnologia. (Pena que esse interesse foi capturado pela ordem monológica das grandes redes de tevê e, portanto, esvaziado de seu potencial subversivo.) O mesmo se dá com a opção por música de rua, hip hop, Bezerra da Silva. Nesse caso, os mangueboys reportam-se ao seu próprio mister: uma subjetividade que articula seus gestos literomusicais enfatizando o diálogo com posicionamentos que mesmo embalados pela forma mercadoria encerram valores que a corroem por dentro. Considerado precursor do hip hop de dicção brasileira – ao menos na tematização da vida nas favelas e de um ethos crítico de nossa sociedade, além de ponto de inflexão com respeito aos rumos tomados pelo

samba que em sua versão mais mercantilizável diluiu-se num pagode ora piegas, ora apenas de um humorismo estereotipado, Moreira da Silva reforça os laços dessa subjetividade com o local, representado pelo samba, e, mais especificamente, com uma música de dicção negra e popular. Paralelamente, o interesse pelo hip hop, aponta para um ethos que se quer internacionalista, mas de um internacionalismo pautado numa relação constitutiva com a black music afroamericana recente, surgida de uma apropriação alternativa de tecnologias de criação musical por jovens negros pobres hiperpolitizados; como o hip hop mostrou-se também inovador, a abertura para novo bem fundamentado (tanto do ponto de vista social quanto cultural) deve ser uma característica dos mangueboys. Numa mesma linha que evidencia o ethos engajado do discurso manguebitiano, temos o interesse manifestado por conflitos étnicos, algo já aludido na sua aproximação com a *black music*, no nome da banda Nação Zumbi.

Aqui, trata-se mais de atrair a atenção sobre um dos silêncios mais caros a certa concepção de ser humano e de utopismo: aquele que abstrai suas qualidades concretas, ao menoscabar aspectos constitutivos como a questão da etnia, na esteira de um igualitarismo de viés eurocêntrico (no sentido de um discurso oficial de igualdade) o qual serve para mascarar as condições reais de desigualdade vividas por etnias subjugadas no mundo inteiro. Interessar-se por conflitos étnicos é mostrar-se sensível aos gritos sufocados pelo silêncio durante tanto tempo imposto a questões incômodas a uma discursividade hegemônica que, mesmo quando encontrou contrapontos libertários, não soube dar conta de tais especificidades; é dizer-se politizado num sentido foucaultiano, portanto além da pura e simples luta de classes.

Para fechar – o que, na verdade, se constitui em uma real abertura – esse deslocamento discursivo-contracultural, os mangueboys exibem seus interesses por sexo não virtual e, numa forma discursiva delirante – por “todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência” – ou seja, pela psicodelia. Tanto num caso como no outro há a reivindicação de traços de comportamentos ou atitudes que implicam na ruptura com/ ou pelo menos no tensionamento de um ego todo poderoso, uno, consciente de si. Sendo também corpo – e não se trata de truísmo, já que estamos utilizando o conceito de ethos, o que envolve a idéia de incorporação – o ethos manguebitiano é

atravessado por desejos, inclusive sexuais, e quer vivenciá-los em sua concretude, na contramão de uma propalada tendência a formas ultra-ascéticas de sexualidade como consequência do advento da Aids nos anos 80. Sendo também condicionados por um discurso sobre a subjetividade de natureza logocêntrica, almejam transcendê-lo pelo uso de drogas. No trecho referido, um tom retórico, que de tão pomposo parece ter sido enunciado com vistas a comentar seus efeitos práticos sobre a criação, domina a enunciação. Assim, o ethos que se vai configurando a partir de todos esses traços conscientemente pontuados é marcadamente heterogêneo (com ou sem trocadilhos) e politizado, mas de uma politização renovada, culturalista mais que política no sentido estrito (voltada somente ao Estado e a seus aparelhos), pós-cartesiana, étnica e ecológica.

### **3.3. O maracatuafroquântico de Chico Science e Nação Zumbi**

Ao lado do autbatismo e do manifesto “Caranguejos com Cérebro”, os discos “Da Lama ao Caos”, de Chico Science e Nação Zumbi e “Samba Esquema Noise”, da banda Mundo Livre S/A, compõem a tríade constitutiva de toda a práxis discursiva manguebitiana. É em torno destes dois discos, ou seja, da produção literomusical propriamente dita, que se articulam os demais gestos enunciativos que viemos até então analisando; é neles, também, que são estabelecidos os ditames semânticos histórico-estruturais que balizarão os desdobramentos posteriores desta discursividade. Por hora, voltaremos nosso olhar para “Da Lama ao Caos”, disco que lançado em 1994, oficializa o ingresso do Movimento Manguebit – o que não implica em adesão a seus postulados, cujo principal é ser tão-só mercadoria, portanto veicular valores mercantis ou, pelo menos inócuos à mercantilização geral da vida de há muito em curso no mundo sob a égide do capital – no bojo da indústria musical, àquela época já bastante globalizada.

A proposta de AD, a qual tomamos por baliza teórica principal, trabalha com a hipótese de que as práticas discursivas articulam (ou são passíveis de fazê-lo) textos em sentido amplo, portanto além dos limites tradicionalmente restritos à materialidade lingüística; essa hipótese já estava presente no Círculo de Bakthin, só que devidamente nuançada, não por zelo em relação a uma suposta supremacia de um ethos metodológico-

lingüístico que deve submeter o olhar do analista, mas por considerar os signos não-lingüísticos ontologicamente dependentes daqueles propriamente lingüísticos. É tal pressuposto que sustenta a centralidade do signo verbal na explicação da produção simbólica na sociedade.

Alargada, então, nossa idéia de texto e, por conseguinte de discursividade, principiaremos nossa análise de “Da Lama ao Caos” pelos investimentos discursivos materializados na capa, forma de significar não-verbal, contudo intimamente ligados às canções e ao manifesto. Assim como havíamos notado em relação ao suporte do manifesto, na capa de “Da Lama ao Caos” também se percebe um fundo negro de onde, neste caso, emergem o nome da banda e do título de seu primeiro trabalho, além de um grande caranguejo multicolorido com as patinhas erguidas. Para completar o quadro, na parte superior da capa observa-se o que parece ser um fragmento da parte superior de um caranguejo, com destaque para suas anteninhas, em representação realista.

Conquanto não-verbal, esse texto emana do mesmo processo discursivo que estamos analisando e “diz”, em outro meio semiótico, tanto do posicionamento manguebitiano quanto as suas formas propriamente literomusicais. O fundo negro que envolve, e algumas vezes atravessa os caranguejos que aparecem na capa, simboliza o mangue, lugar mítico, agora revisitado e guindado a condição de centro de onde se pode/se está produzir/indo uma alternativa nova e consistente ao estado de estagnação e superficialismo em que se encontrava o campo literomusical pernambucano/brasileiro. Essa opção pelo mangue como símbolo de fertilidade e criatividade, algo que remete a suas qualidades naturais, vem na contramão de séculos de relacionamento negativo/destrutivo, tanto do ponto de vista simbólico quanto economicamente, do qual tem sido alvo. É de dentro dele – onde vive uma tradicional fauna capitaneada pelo caranguejo (seu habitante mais notório), como aquele a que nos referimos, de anteninhas em riste – que emerge o caranguejo multicolorido o qual ocupa a quase totalidade da capa.

Certamente um autêntico “caranguejo com cérebro”, suas cores remetem – à exceção, mas em articulação com o negro-mangue que o atravessa – a uma imagem feita em computação gráfica. Nem orgânico nem cibernético, ele é um ser ciberorgânico, uma ruptura com a condição biologizada do homem-caranguejo consumido na luta pela

sobrevivência num cenário de abandono gerado pelo mesmo processo que negativou e destruiu o mangue que tentam vivificar. É flagrante, na construção deste extrato discursivo-imagético, a presença avassaladora do arqui-enunciador Josué de Castro, que pode ser observado na centralidade que este concedeu ao mangue em suas obras, tanto científicas quanto políticas ou literárias (neste caso, o romance “Homens e Caranguejos”, com sentidos intimamente vinculados às duas categorias anteriores e única que se sabemos efetivamente ter influenciado os mangueboys), passando pelo enfoque despreconceituoso que lhe concedeu nestas (objeto digno de pesquisa científica, local de onde se originou a cidade de Recife, ecossistema equilibrado e variado, cuja dinâmica depende da proeminente figura do caranguejo). Mesmo certa negatividade que chamaríamos de crítica – não confundir com a negatividade coisificante que sempre orientou a relação das camadas dominantes da tradicional/moderna elite recifense com os manguezais – também presente na discursividade de Josué de Castro é resignificada.

Tomado como ponto de partida, esse olhar original sobre o mangue, o qual articula o natural (o mangue) com o social (os seus moradores, chamados por ele de homens-caranguejos), e o político (a denúncia dessa condição de homem-caranguejo como fruto de um processo de marginalização produzido pela própria sociedade) articula-se constitutivamente com a discursividade manguebitiana, sendo, portanto, um de seus pilares. Otimistas e críticos, os mangueboys sugerem, com o caranguejo ciber-multicolorido que fazem emergir da lama negra do mangue, patinhas e anteninhas levantadas, o alvorecer de um embate lítero-musical. Os paladinos dessa batalha são esses seres híbridos, os caranguejos com cérebro, uma mutação dos antigos e alienados homens-caranguejos. Suas cores representam um cosmopolitismo de novo tipo: da lama apontam para o caos. Eles corporificam um projeto de humanidade que transborda o antropocentrismo estreito, reintegrando-a ao meio ambiente; o eurocentrismo, apostando na miscigenação, com destaque para as etnias tradicionalmente excluídas, como os afrodescendentes; articulando-a ainda ao tecnológico, simbolizado na coloração em computação gráfica.

Ao lado desse labor sobre a arqui-enunciação de Josué de Castro, lê-se também uma polémica com o Movimento Armorial. Na discursividade manguebitiana, o regional, costumeiramente folclorizado, posto à margem ou resistindo em dialogar com o presente,

cheio de prevenções e medo de contaminação estrangeira, principalmente se americana, aparece desde já cosmopolitizado, dialogando com um universo cultural de uma Manguetown que, sem descurar de suas raízes mais profundas, não vê nisso um obstáculo a sua atualização. Note-se que em apoio ao posicionamento manguebitiano poderíamos lembrar a lição de Câmara Cascudo, maior nome da teoria sobre folclore nacional, o qual afirmava que mesmo numa era espacial teríamos ainda assim fenômenos folclóricos, não havendo porque, obviamente, se cultivar ponto de vista tão temeroso de que esta forma peculiar de manifestação cultural venha a findar por conta das constantes modernizações sofridas pela nossa sociedade. Outra lição deste verdadeiro mestre erudito em cultura popular diz respeito à ausência de pureza em quaisquer dados de nossa cultura *folk*. De fio a pavio, ela se constituiu e se reconstitui constantemente numa verdadeira teia que nos vincula umbilicalmente a uma variegada gama de culturas espalhadas pelo globo.

Por outro lado, o fato mesmo deste cuidado especial com a cultura popular, patente no Movimento Armorial, não pode ser encarado apenas como sintomático de uma visão equivocada sobre os processos culturais, mas como um posicionamento literomusical, sem sombra de dúvidas fundamental em nossa cultura, que a privilegia à sua maneira, esta cultura a qual entende, mesmo considerando-a pujante, passível de deturpações ou de apropriações indébitas. Todavia, na contramão desse excessivo pudor, a discursividade manguebitiana se produz apropriando-se do popular como um dos dados de sua identidade, a qual sendo urbana carrega a marca da pluralidade das vozes que habitam a urbe, mesmo daquelas contra as quais se insurge, ou ainda com que somente polemiza. A imagem do caranguejo construído, e exibindo esta construção, a partir de faixas coloridas forjadas e articuladas em computação gráfica emergindo do mangue, simboliza a forma desabusada com que o este posicionamento lida com o imbricamento entre elementos produzidos pela cultura de massa, industrial e pela cultura popular dita “autêntica”, orgânica. A separação lhes parece artificial, não servindo a seus propósitos criativos. Na sua Manguetown, esses elementos interagem constantemente, atualizando uma polifonia cultural a qual prima pela heterogeneidade, pontos de congruência, sobreposições, traduções mútuas, ou polêmicas ácidas que só fazem reforçar sua desconfiança no tocante a identidades puras, fechadas sobre si, do tipo ou é isto ou aquilo. Os mangueboys encenam essa compreensão na



efetivação de cada gesto criativo, inclusive na polêmica com o armorialismo presente na capa.

Essa forma de aproximação e integração da cultura popular em suas criações não deixa de evidenciar, por sua vez, também uma outra forma de cumplicidade com a discursividade de Josué de Castro. A cultura popular, através dos personagens do povo que este reconstrói em sua discursividade se relaciona (quando pode) com elementos da alta cultura – ciência, filosofia, artes, tecnologia – além de estar apto à politização. Assim, ele não demonstra pruridos em “contaminar-se” com as novas técnicas e produtos surgidos a partir de mudanças na base material (economia) da sociedade e que se espraiam pelo seu cotidiano, atingindo inclusive sua arte.

A novidade trazida pelo Movimento Manguebit é que seus sujeitos são, em sua maioria, além de integrantes daquilo incluiríamos sob a rubrica da vaga categoria “povo”, artistas que usam conscientemente esses elementos modernos que aparecem nos grupos autenticamente populares como algo incidental e espontâneo. Na verdade, os mangueboys buscam usar esses elementos, aparentemente díspares presentes na cultura urbana como ponto de partida para novas combinações ainda inauditas. Nessa deglutição desabusada da informação/dado tecnológica/o, eles, paradoxalmente, aproximam-se mais dos artistas propriamente populares do que pode conceber a cautelosa estética armorialista.

Após este passeio por alguns dos sentidos aferíveis na capa de “Da Lama ao Caos”, os quais se mostraram tão articulados às condicionantes semânticas levantadas em nossas hipóteses quanto as suas formas de manifestação puramente verbais, a exemplo do autobatismo ou da enunciação de “Caranguejos com Cérebro”, focalizaremos nossa atenção, doravante, em algumas de suas canções.

A primeira delas será aquela que abre o disco, a qual funciona em relação às demais como canção-manifesto, uma bem urdida súplica de quase tudo que particularizará a estética manguebitiana. Chama-se “Monólogo ao Pé do Ouvido”, título que contrasta – pelo recolhimento que propõe – com o tom solene que será dado à enunciação da canção pelo seu intérprete, o mangueboy Chico Science. Em sua parte inicial, estritamente musical, notamos uma seqüência sonora explicitamente rítmica que começa com uma batida

eletrônica, encontrando-se logo em seguida com a percussão orgânica à base de tambores de alfaia, e fundindo-se numa linguagem musical nova e híbrida. Tal como um novo “Samba de uma Nota Só”, a música manguebitiana dialoga com o aspecto literal produzindo uma metacança de novo tipo, bem mais complexa que a já conhecida, a qual exige de seu co-enunciador um nível de leitura que transcenda aquele supostamente havido pelo locutor-consumidor de música popular mediano instituído pela indústria musical de nossa época. Assim, diz: “Modernizar o passado/ É uma evolução musical/ Cadê as notas que estavam aqui/ Não preciso delas!/ Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”(...), evidenciando um grau de consciência criativa já identificado em outros momentos dessa discursividade. Outro aspecto aferível nesse trecho é a já referida polêmica com a estética armorialista, a qual se exprime na opção pela modernização do passado, por uma música que desdenha a tradição – “Cadê as notas que estavam aqui/ Não preciso delas” – chegando ao ponto de ironizá-la quando sugere que “Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”, uma postura literomusical que, aparentemente, pretende resgatar certa liberdade criativa perdida por conta de tantos grilhões estéticos postos por aquela discursividade.

Além do tom solene a que já nos referimos, “Monólogo ao Pé do Ouvido” é enunciada como canto falado, mas ao invés de aproximar-se do coloquialismo das conversas quotidianas – que de fato assemelham-se a “monólogos ao pé do ouvido”, como no caso da Bossa Nova –, é condoreira como o repente, a embalada, ou o Rap; soa, de fato, como um misto destas e, quiçá, de outras formas literomusicais similares.

Característico do rap, o discurso politizado aparece nesta canção-vinheta amalgamado ao aspecto metadiscursivo acima tratado: “O medo dá origem ao mal/ O homem coletivo sente a necessidade de lutar/ O orgulho, a arrogância, a glória/ Enche a imaginação de domínio/ São demônios que destroem o poder bravio da humanidade”(...). Como seqüência discursiva, este trecho surge de um corte abrupto com o que vinha se delineando enquanto metacança; ele introduz uma voz que agrega à discussão estética acerca de que como inserir elementos tradicionais na criação literomusical contemporânea uma outra voz, tão relevante quanto esta a qual exhibe preocupações ético-políticas bastante precisas: a de um enunciador que se mostra consciente dos entraves ao devir humano, ao mesmo tempo em que reconhece seu “poder bravio”. Para expressar tais preocupações,

recorre ao enaltecimento de figuras que simbolicamente representam algum tipo de confronto com o *status quo* que veio se corporificando ao longo da modernidade. Neste ponto, o discurso solene toma ares de exaltação: Viva Zapata/ Viva Sandino/ Antônio Conselheiro/ Todos os Panteras Negras/ Lampião sua imagem e semelhança (...). O ethos manguebitano que se institui por meio da construção desse panteão de sujeitos políticos tomados à história moderna (antiga ou recente) é subversivo, internacionalista, anticolonialista (Zapata), socialista (Sandino), antilatifúndio e problematizador da república (Antônio Conselheiro), consciente das questões étnica (Panteras Negras), popular nordestino e simpático a atitudes marginais mais ambíguas e espontâneas (Lampião). “Monólogo ao Pé do Ouvido” finaliza – em termos, já que, apesar de ser enumerada como a primeira das treze canções que compõem o disco “Da Lama ao Caos” – com: “Eu tenho certeza que eles também cantaram um dia”. Aqui, como uma metacanção que estivesse suspenso por um instante sua reflexão sobre o próprio *métier* para fazer uma profissão de fé ético-política, fortalecendo-se ao integrar vozes até onde sabemos atuantes apenas no campo político, tem-se, por fim, sua integração a elas na medida que as vincula ao ato de cantar, algo aparentemente desimportante e até mesmo herético para um olhar tradicional, tanto de viés estritamente político quanto outro de viés estritamente literomusical. Tem-se, destarte, uma metacanção que evolui num mesmo processo enunciativo preocupações estéticas e ético-políticas.

Sem o tom solene que atravessa toda a “Monólogo ao Pé do Ouvido”, metacanção que sintetiza boa parte das características que se manifestarão em outras canções do posicionamento em foco, e, desta feita, bem mais próximo do canto da embolada, “Banditismo por uma Questão de Classe” encena um diálogo politizado com a realidade social da Manguetown.

O título da canção remete a uma bivocalidade típica: de um lado a palavra “banditismo” invoca uma formação discursiva científico-social a qual patologiza certos fenômenos sociais que se desviam das normas de conduta consideradas corretas pela ideologia dominante; de outro, a razão de tal banditismo que aparece, em seguida, na forma de “por uma questão de classe”. Ao agregar “por uma questão de classe” ao nome “banditismo”, tem-se, mais que uma relativização do deste, a sua justificação político-

ideológica. Essa voz que justifica o banditismo apóia-se na discursividade marxista, mais especificamente na idéia de uma sociedade dividida em classes em eterna disputa pelos meios de vida. Ao captá-la dentro de seu próprio processo discursivo, os mangueboys, além de encenarem o confronto dessas vozes, tomam também partido pela voz dos oprimidos, dos despossuídos pela lógica do capital. Num modernismo essencialmente anti-modernidade burguesa, toma a voz que patologiza as questões sociais como retrógada, mesmo quando ela intenta construir consenso, ou seja, tornar sua ideologia hegemônica utilizando-se de tecnologias de comunicação alardeadas como de ponta, dizendo que “Há um tempo atrás se falava em bandidos/ Há um tempo atrás se falava em solução/ Há um tempo atrás se falava em progresso/ Há um tempo atrás que eu via televisão (...) Essa voz contra a qual os mangueboys se contrapõem, além de diagnosticar mal os problemas de que é responsável, transformando questões sociais em questões criminais, mostra-se inepta em solucioná-las. Palavras como “banidos”, “progresso” e “solução” sintetizam o léxico usado por essa vocalidade dominante. Fazendo frente a esta voz, pinçam-se diversos nomes de “bandidos” populares – já havíamos visto o de Lampião na primeira canção analisada – com seus respectivos feitos, os quais são enaltecidos: “Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha / Não tinha medo da perna cabeluda/ Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia/ Fazia sexo com seu alicate/ Oi sobe o morro, ladeira, córrego, favela/ A polícia atrás deles e eles no rabo dela (...). O discurso que se mostra crítico da criminalização das questões sociais por serem, no fundo, advindas de uma discurso que tenta mascarar as desigualdades sócio-historicamente construídas e a correlata luta de classes, alia-se, chegando ao ponto de confundir-se com as figuras mais estigmatizadas por esta voz dominante, seja um Galeguinho do Coque ou um Bio do Olho verde.

Apesar do extremismo – hoje, entre questionável e descabido, se levarmos em consideração as atrocidades cometidas por tais personagens e os caminhos totalmente capitalistas tomados pela marginalidade, na verdade uma caricatura do velho sistemão – que remete ao outrora romântico “seja um marginal, seja um herói”, tipicamente anos sessenta/setenta, podemos apreender aí muito mais a busca pela resistência popular, a qual se afigura como sendo não canônica, não científica, sendo em conseqüência normalmente desprezada pelas vozes anti-*status quo* de perfil mais oficial. Essas vozes da “resistência popular”, assim como as condições que a geraram, mudam somente em seus aspectos mais

cosméticos, fazendo do presente um filme sobejamente conhecido pelos magueboys; atesta-o a passagem seguinte: “Acontece hoje, acontecia no sertão/ Quando um bando de macaco perseguia Lampião/ E o que ele falava outros hoje ainda falam/ “Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”(…) Esse ponto do discurso maguebitiano aproxima-se ainda mais de supostas vozes tachadas de bandidagem por, de uma forma ou de outra, desestabilizarem a ordem social vigente. Para tal, recorre-se a uma citação, no caso de uma suposta frase de tributada a Lampião – que duplica a própria citação interdiscursiva feita na canção. Deste modo, os magueboys validam o seu gesto num outro que sintetiza a idéia de bandidagem nordestina clássica, o legendário e dúbio (herói ou bandido ?, ou herói porque bandido ?) cangaceiro Lampião, ao mesmo tempo que se escondem atrás da citação de uma citação, patente em “E o que ele (Lampião) falava outros (novos ‘bandidos’?) ainda falam”.

Aprofundando a aproximação crítica com um tipo de discurso dominante que apresenta os sujeitos sociais impedidos de ser mais – na medida em que reagem a esta situação desumanizante – como criminosos, os magueboys nos remetem a uma cenografia do morro (entendido como favela, lugar de moradia/vida precarizada), onde encenam-se muitas das atrocidades advindas dessa absurda criminalização das questões sociais. “Em cada morro uma história diferente/ Que a polícia mata gente inocente/ E quem era inocente hoje já virou bandido/ Pra comer um pedaço de pão todo fodido”(…)

A canção-denúncia finaliza com a colocação em cena de três vozes superpostas, gesto que analisamos como relativizador do radicalismo indiscriminado (sem trocadilhos) com que vinha se processando o enaltecimento dos “bandidos”, levando-os todos à condição de heróis: “Banditismo por pura maldade, banditismo por necessidade/ Banditismo por uma questão de classe!” Apesar de assemelhar-se a uma pura simples reprodução de um discurso social hegemônico, a voz que fala do bandido como aquele que está nesta condição por pura “maldade” – o que expressa uma avaliação moral do indivíduo – evidencia certo distanciamento daquela que vincula aprioristicamente tal condição a necessidades (por mais relevantes que estas sejam) biológicas não satisfeitas, à miséria, enfim. Por outro lado, o arremate com “Banditismo por uma questão de classe!”, trecho homônimo ao título enunciado em tom exortativo, ratifica todo o processo de subversão interdiscursiva que caracterizou a canção: com ele os magueboys, após terem

desmascarado a farsa da criminalização (bem à moda Washington Luis) de atitudes tidas por condenáveis mas que, na verdade, seriam fruto das próprias iniquidades de nossa tão “saudável” e “justa” sociedade, enaltece-as e convida-as a politizarem-se enxergando seu caráter classista.

Num tom fortemente politizado, esquerdizante, mas de um politicismo que desvia de posicionamentos de esquerda mais racionalistas (em sentido cartesiano), temos “Da Lama ao Caos”, canção que, não à toa, dá nome a este primeiro CD dos mangueboys. Nela, ao contrário das duas canções já analisadas, nota-se um enunciador que busca demarcar sua posição identificando-se de forma mais direta com aquilo que enuncia. Isto pode ser verificado com a utilização, em quase toda a canção, de verbos e/ou pronomes pessoais de/em primeira pessoa, tais como: “posso”, “eu vi”, “vi”, “peguei”, “não consigo”, etc.

O título “Da Lama ao Caos”, por intermédio de seus vocábulos de base – “caos” e “lama” – interconecta o local, o mangue, representado pelo nome “lama”, a uma idéia de ruptura da ordem, presente na palavra “caos”. Nesse momento, sobressai-se uma acepção negativa do mangue, a de sujeira, de uma ordem social provinciana e iníqua, carente de revitalização. Conquanto pareça estranho a um posicionamento chamado “Manguebit” – do qual, em tese, só esperaríamos construção de significados positivos a serem conotados pelo vocábulo “mangue” –, esse tipo de enunciado mostra-se perfeitamente plausível: é que a discursividade manguebitiana se constitui mantendo uma relação de valorização crítica e não ingênua do mangue, não lhe interessando escamotear seus problemas; trata-se, portanto, de um amor “realista”, não uma paixão cega.

Estaríamos diante de mais um rap nacional, caso se tratasse tão-somente de mais um discurso literomusical marcado pela linguagem panfletária, cantado como se fora falado, melhor, discursado, acerca de problemas sociais que assolam, além da Manguetown, todas as cidades incrustadas na periferia do capitalismo. Mas os mangueboys vão além, enunciando um discurso que encena o próprio movimento por eles organizado: “Posso sair daqui pra me organizar/ Posso sair daqui pra desorganizar/ Da lama ao caos/ Do caos à lama/ Um homem roubado nunca se engana”(…) Nesse processo, eles constroem um código de linguagem que toma de empréstimo a discursos diversos termos que vão do científico (a

exemplo da palavra “caos”, da Física Quântica) ao popular (caso de “chié”, “gabiru”, dentre outros). Deste modo, além do evidente hibridismo de sua música, que articula elementos advindos da *black music* gestada na vivência histórico-cultural das comunidades afro-descendentes, ou mesmo sob sua influência, com a música tradicional nordestina, especialmente o maracatu urbano de Pernambuco, a discursividade manguebitiana, em seus aspetos mais politizados faz-se atravessada por um cosmopolitismo aldeão, calcado no local, ou seja, dialogando com ele incessantemente, algo que pode ser atestado no trecho seguinte: “... O sol queimou, queimou a lama do rio/ Eu vi um chié andando devagar/ vi um aratu pra lá e pra cá/ Vi um caranguejo andando pro sul/ Saiu do mangue, virou Gabiru...”. Apesar do aparente surrealismo (e os absurdos de nossa realidade beiram, muitas vezes, grandes pesadelos), este momento discursivo evidencia a forma peculiar dos mangueboys construírem suas cenografias; nelas desfilam chiés, aratus, ou mesmo um estranho caranguejo que virou gabiru. Em um átimo, fez-se a ponte entre o local, “a lama do rio”, e uma outra parte do país, bem mais “desenvolvida”, “o sul”, ao qual sabemos achar-se articulado àquela, desigualmente, pela economia capitalista, com destaque para sua condição de fornecedora de mão-de-obra barata, desqualificada, já em inícios dos anos 90 seria candidata ao subemprego ou ao desemprego e total exclusão.

Esses homens-gabirus, versão piorada dos já desumanizados homens-caranguejos, simbolizam uma nova etapa da degradação a que foram submetidos os antigos moradores dos manguezais. A sua utilização na discursividade manguebitiana diz de como esta reconstrói, por meio de uma narrativa-denúncia, o aprofundamento, levado até o paroxismo, do processo de animalização forçada dos pobres de Recife. O diálogo que já vinha sendo travado com a discursividade de Josué de Castro amplia-se; há “novidades” no tradicional movimento que gera a um tempo riqueza para uma minoria e necessidades insatisfeitas para a grande maioria dos seres humanos. Há um lugar aquém da condição do homem-caranguejo, um lugar ocupado pelos excluídos até mesmo do mangue, um lugar de garimpagem das sobras, do lixo, um lugar que quem o ocupa já se transfigurou em gabiru. Esse lugar, menos um topos geográfico que uma condição social, surpreende e indigna os mangueboys. “... Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça/ Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça...”. Recorrendo ao grande arqui-enunciador do movimento, Josué de Castro, os mangueboys estabelecem um liame entre seu discurso e o discurso do mestre o qual,

neste instante, funciona como um tipo ideal de co-enunciador: este deve ser dotado de uma racionalidade crítica, desmistificadora das aparências do real; cômico da importância de pensar o local atravessado pelo internacional, ou seja, de não negar a sua aldeia nem de lidar com ela de forma provinciana; tudo isso aliado a um profundo senso ético-político e a aposta no potencial revolucionário da cultura, o que pode ser evidenciado no investimento científico e literário de Josué e literomusical dos mangueboys.

A ênfase na metaforização da miséria acima caracterizado na figura do homem-gabiru, o homem-caranguejo tornado homem-gabiru, encontra-se mais adiante com a abertura de possibilidades (e até um pouco de humor) trazida por uma voz, a mesma do início da canção que se mostra capaz e desejosa de alterar a realidade de desumanização em curso; é popular e consciente das causas de suas mazelas e de como enfrenta-las. “... Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola/ Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura/ Aí minha véia, deixa a cenoura aqui/ Com a barriga vazia não consigo dormir/ E com o bucho mais cheio comecei a pensar/ Que eu me organizando posso desorganizar/ Da lama ao caos/ Do caos à lama/ Um homem roubado nunca se engana”. É impossível não pensar aqui na captação de um ethos do homem popular, miserável, mas politizado e, assim, em condições de entender a sua miséria como o outro lado de um processo social que gera a riqueza, entendimento que subverte ideologia dominante que o estereotipa os miseráveis e pobres e pretos como prováveis bandidos, principalmente ladrões. A minoria usufrutária da produção social é que passa proudhonianamente a ser tachada de ladra, pois, como atesta a canção: “um homem roubado nunca se engana”.

Ao lado deste sentido, podemos ler também uma polêmica com o armorialismo. Politizada, a voz popular posta em cena no discurso manguebitiano demonstra insatisfação com a realidade miserável que vivencia, não se interessando, portanto, em ser posta dentro de uma redoma com vista a sua preservação em nome de um culto à tradição. Mas essa “desgraça” não parece ter por causa somente o culto à tradição que pode muito bem ser simbolizada pela estética armorial, ela se verifica também num tipo de modernização característica da BRock que, grosso modo, anula o nacional-popular de suas enunciações, exceção feita tão-somente ao uso da língua portuguesa.



A triagem/intervenção manguebitiana não respeita limites quando se trata de ampliar os horizontes do discurso literomusical brasileiro. Isso pode ser percebido na intrigante “Coco Dub”, derradeira canção de “Da Lama ao Caos”, cuja leitura nos remete a vários dos aspectos que lhe caracterizam, constituindo-se, portanto, em mais um exercício metacancionista.

Já no título, “Coco Dub”, junção de “coco” – gênero fortemente rítmico, dançante, e tipicamente afronordestino, com muitas variações e bastante presente na cultura popular pernambucana – com “*dub*”, palavra inglesa tomada de empréstimo de *Dub Reggae*, recriação da já moderna música pop afrodescendente jamaicana, desta feita com o uso da informatização para criar efeitos de eco e uma atmosfera espacial, tem-se à mostra o caráter híbrido deste discurso. Enquanto a palavra “coco” nos diz da cultura local (mangue), “*dub*” acrescenta a informação universal (o “*bit*”), instaurando uma nova totalidade a partir destes elementos advindos de momentos/lugares distintos – passado e presente/Recife e Jamaica – mas que, no momento da criação, são hibridizados em uma identidade intradiscursiva marcadamente africanófila, aqui na forma de um gênero novo, um coco *dub*, cujo parto se dá sem o estabelecimento de nenhuma hierarquia entre os elementos participantes.

Não se trata de valorizar o local/tradicional do Coco com uma embalagem moderna inspirada no *Dub Reggae*, mas de criar livremente apropriando-se do manancial de informações postas à disposição do cancionista no contexto contemporâneo, o que pode gerar tanto o efeito de valorização do tradicional modernizado quanto do moderno tradicionalizado. Não à toa essa canção subentitula-se “Afrociberdelia”, nome que denuncia, nas três raízes de que se compõe – “*afro*”, “*ciber*” e “*delia*” – sentidos determinantes para sua compreensão, assim como para a compreensão de todo o processo discursivo manguebitiano. Primeiramente temos “*afro*” que nos fala da hipervalorização, melhor dizendo, do caráter central/catalizador dado à cultura afrodescendente nesta discursividade; em seguida, “*ciber*”, de cibernética, o qual vincula a sonoridade afrodescendente às tecnologias empregadas diretamente no processo de criação; por fim, temos “*delia*”, certamente captado de psicodelia, o que no campo literomusical nos leva ao rock psicodélico sessentista, uma forma de rock elaborado sob efeito de alterações no estado de consciência de seus criadores causadas por uso de determinadas drogas

(principalmente ácido lisérgico e maconha, mas que no caso dos mangueboys pode ser também o álcool) e que tem por característica o investimento em cenografias surrealistas e uma música elaborada com alta tecnologia e efeitos sonoros onírico-futuristas.

No intróito desta metacanção destacam-se, primeiramente, seus elementos ciberpsicodélicos os quais, mais adiante, invertendo a ordem do título (primeiro o “coco”, depois o “dub”), encontram-se com a pesada percussão levada a cabo com os tambores de alfaia o que já implica numa subversão do gênero coco. Mas, o inaudito da alquimia literomusical manguebitiana não fica por aí. Segue-se, emaranhada a essa musicalidade orgânico-tecnológica e em tom solene, quase declamado à maneira de um MC-repentista psicodelizado, a enunciação do texto que mobiliza variados aspetos discursivos que fundamentam esta discursividade.

Nos primeiros três versos, “Cascos, cascos, cascos/ Multicoloridos, cérebros, multicoloridos/ Sintonizam, emitem, longe...” os caranguejos com cérebro são evocados de forma fragmentária, cubista, de difícil apreensão numa leitura superficial. O nome “cascos”, repetido no primeiro verso, é uma alusão feita aos caranguejos, tomados por uma de suas partes, sua carapaça (na verdade, um ectoesqueleto), “casco”, no registro popular. Já no segundo verso, aparece a palavra “cérebro”, símbolo da inteligência humana, a qual aproximada de “cascos” ajuda-nos a compor a imagem desses ciber-seres de novo tipo, os caranguejos com cérebro que se insurgem a partir da lama da Manguetown, “multicoloridos”, portanto etnicamente diversos, culturalmente variados. Estes novos seres, antropomorfizados que são (com cérebro e multiculturais), mas num nível amplificado o qual implica a integração dos artifícios criados pelo ser-humano, principalmente as tecnologias comunicacionais, diretamente à sua corporeidade, “ Sintonizam, emitem, longe”, sendo, portanto verdadeiras “máquinas” de recepção/emissão de mensagens. “Sintonizam” e “emitem” são verbos típicos do discurso das telecomunicações, parte de mundo novo gestado ao longo de décadas de corrida espacial travada entre os Estados Unidos e a ex-União Soviética, o qual, no início dos anos 90, já tinha gerado uma verdadeira revolução no âmbito civil da comunicação social. Neste verso, os mangueboys apropriam-se desse léxico dando-lhe um significado mais específico: nem a serviço da guerra, nem instrumento de negócio ( como as rádios e tevês comerciais); o que querem é

dar-lhe um sentido novo (na verdade, fruto da obliteração do significado original de tecnologia): o de tecnologia como ampliação do potencial orgânico-social de comunicação. Nos dois próximos versos, observa-se uma repetição, sendo que, no lugar da palavra “cérebro”, forma metonímica de referir-se a ser-humano inteligente (só aparentemente estamos incorrendo em pleonasma, já que para os mangueboys nem todo ser humano age, de fato, inteligentemente), aparece a palavra “homem” propriamente dita, dos quais são enfatizados, desta feita o movimento e as paixões, pois eles “...Andam, sentem, amam...”, ao que se acrescenta “ ...Acima, embaixo do mundo...”. Ora, esses trechos ratificam a alusão sutil desta canção ao Movimento Manguemit, o que mais que uma simples metacanção a torna uma de suas canções-manifesto.

Nas suas partes finais, a canção volta a tocar no âmago da própria discursividade que a gerou: “... Cascos, caos, cascos, caos/ Imprevisibilidade de comportamento/ O leite não-linear segue/ Pra dentro do universo...”. Novamente temos “cascos”, agora se alternando com “caos, palavra advinda do campo da Física Quântica e que, no processo enunciativo em análise, remete-nos a certo cientificismo tão marcante nesse posicionamento; um cientificismo que tematiza o não sistêmico, a “imprevisibilidade de comportamento”. Imprevisibilidade que podemos ler aqui como a possibilidade de criar além dos limites sempre lineares impostos pela indústria cultural à canção brasileira, a imprevisibilidade presente nos gestos dos mangueboys. Só esta imprevisibilidade garante o acesso à universalidade de uma cultura transcendente à condição dos homens-caranguejos. Finalizada num questionamento (na escrita)/ afirmação (na forma como é enunciada por Chico Science) “Música Quântica?”, a canção apresenta ainda colagens diversas, com destaque para um incômodo “Dona Maria, eu tô com fome!” e “Dona Maria, eu tô na rua!”, enunciadas por uma voz que simula o rumor de crianças marginalizadas cada vez mais presente no cotidiano das urbes tecnologizadas e miseráveis, aqui submetidas a efeitos eletrônicos, “dubizadas”, a nos lembrarem a alteridade sempre atropelável/atropelada pelo “leite linear” da produção capitalista. A sonoridade quântica dos mangueboys potencializa, em seu engajamento, o apelo dessas vozes indesejadas, imbricando-as a efeitos de computador. O psicodelismo ressurge aqui como recurso para evocar o pesadelo daqueles que pouco podem sonhar.

Com “Rios, Pontes e Overdrives”, outra canção característica do momento de constituição da discursividade manguebitiana, encerraremos mais uma etapa de nossa análise, após a qual nos debruçaremos sobre o as canções de “Samba Esquema Noise” também antológico disco desta fase. “Rios, pontes e Overdrives” é um título que aponta para aspecto já observado em relação à prática discursiva do Movimento Manguê Bit: o fenômeno do pluringüismo externo, com ênfase no uso de palavras do inglês. Esse uso remete ao universalismo almejado pelos mangueboys. É claro que este universalismo não se faz com alienação das referências locais atestável no plano em que é posta a cultura pernambucana, patente nos dois nomes que antecedem a o neologismo angloamericano “*overdrives*”, respectivamente: “rios” e “pontes”; ele é, efetivamente, um neo-cosmopolitismo. Tecendo-se de elementos híbridos, portanto gestados em contextos sócio-históricos diversos, atesta o nível de inter-relação em que emergem, na contemporaneidade, as práticas culturais as mais diversas, sendo o Manguêbit, um de seus momentos mais conscientes.

Os nomes “rios” e “pontes”, no idioma pátrio, dão as primeiras pistas para se construir a cenografia da canção. Nela, sobressaem-se elementos topográficos: são cursos d’água (rios) e edificações usadas para a sociedade os atravessar (pontes), ambos característicos da cidade de Recife, algumas vezes totalmente recriada e rebatizada sob o neologismo Manguetown. Com estes dois nomes, os mangueboys selam seu compromisso com o local, um tipo novo de compromisso impensável tanto na anglofilia das diversas variantes nacionais do BRock (a carioca, a brasiliense e, em menor medida, a paulistana) assimiladas da *new wave*, ou mesmo as simples macaqueações do *grunge*, quanto na xenofobia (principalmente sob a forma de um antiamericanismo indiscriminado) dos armorialistas, algo que pode ser notado com o investimento que se dá no terceiro termo que compõe o título: “*overdrives*”. “*Overdrives*” é uma palavra angloamericana comum a um discurso tecnológico específico, aquele da mecânica automobilística; na verdade, foi cunhada para referir-se a um tipo de o de equipamento (uma caixa) acrescido ao motor dos carros ainda nos anos 80 do século passado com fito de torná-los mais ágeis, menos barulhentos, mais econômicos quanto ao uso de combustível, tudo isso com menos desgaste para o mesmo. Hoje em dia, na medida em que foi integrada aos carros no próprio momento de sua fabricação, perdura somente como um conceito de carro tecnologicamente

mais evoluído. Ora, a utilização desta palavra não ocorre por acaso: seguindo-se a “rios” e “pontes”, “*overdrives*”, apropriada a partir deste discurso da mecânica de automóveis, capta com ela uma cenografia urbana que, indo além das já referidas “pontes”, envolve a enunciação num universo tecnológico fortemente presente na cultura urbana tanto recifense quanto mundial: o dos automóveis. Presentes no campo literomusical brasileiro de maneira mais marcante (e até efusiva) desde a Jovem Guarda, os automóveis representam um dado constitutivo de uma complexa Recife atravessada de ponta a ponta por elementos tanto orgânicos (mangues, rios) quanto artificiais, como pontes e *overdrives*. Nesse contexto, o tipicamente local (rios) aparece dialeticamente vinculado ao universal (*overdrives*), produzindo um efeito de hibridismo que melhor situa as contradições que permeiam a cidade. Note-se que o uso da palavra *overdrives*, se levarmos em conta o conceito de aperfeiçoamento tecnológico que ela traduz, inclusive de uma minora no impacto ambiental causado por automóveis mais antigos, veremos, novamente em destaque o preocupação ambientalista presente em toda a discursividade manguebitiana.

Invertendo a ordem do “primeiro o local” (rios, pontes), depois o universal (*overdrives*), a enunciação em sentido mais estrito da canção, já que seu título não é cantado, principia com o sampler do trecho de uma música da banda “The Fall” o qual funciona como espécie de apresentação do que virá em seguida, sendo já uma parte dela, uma parte estranha, é bem verdade, mas que conota familiaridade e ausência de preconceitos com que os mangueboys lidam com discursividades literomusicais produzidas em certos contextos tidos tradicionalmente como exteriores ao campo da canção brasileira; em seguida, outra voz se faz ouvir, uma voz que, retomando o “local” por meio de um questionamento (como que a fustigar a naturalização das desigualdades sociais presente na discursividade neoliberal), grita três vezes: “Por que no rio tem pato comendo lama?” O enunciado-questionamento apresenta dois aspectos que reputamos importantes: de um lado ele reforça o caráter central dos manguezais na construção da cenografia do discurso manguebitiano, algo já verificado no título e reforçado nas palavras “rio” e “lama”, presente nesse momento e ao longo de toda a canção; de outro, introduz “pato” qualificativo de teor negativo normalmente usado em gírias urbanas com sentido de otário, indivíduo incapaz de perceber a maldade humana, sendo, por isso, lesado pelos outros. Entendemos haver aqui certo desvio desse sentido: “pato”, para os mangueboys é uma

forma alternativa de se referir ao homem-caranguejo, ressaltando a sua condição de alienado em relação à lógica das forças sócio-históricas que geram sua miséria, alienação que o impede de reagir mudando as regras do jogo e desenvolver sua humanidade castrada. Nesse momento, a enunciação evoca a topografia mangue como algo negativo já que sobreviver dele, “comendo lama”, é indício de estupidez, de ignorância.

A seguir, essa voz que demonstra indignação não só com a miséria por trás desse ato de comer lama, mas com a ausência de consciência crítica do homem-pato, assume um outro tom: “Rios, pontes e *overdrives* – impressionantes esculturas de lama/ Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue...”. A voz que questiona a miséria mostra-se atônita com a onipresença do mangue: tudo parece advir dele, tudo é “mangue, mangue...”. Ladeiam-se, então, a acepção de mangue como o lugar mítico de onde emana tudo – “rios”, “pontes, homens-“patos”, “*overdrives*”, etc. e a de lugar de indignação, como podemos observar nesta trecho: “E a lama come mocambo e no mocambo tem molambo/ E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem ao sol do meio dia e o molambo ficou lá...”

E o diálogo com Josué de Castro postulado como fundamental na discursividade manguebitiana mostra-se cada vez mais evidente. Além de captar a cenografia do mangue, tão cara ao autor de “Homens e Caranguejos” e “Geografia da Fome” (com todos os processos ambientais e sócio-históricos nela implicados), os mangueboys agregam-lhe novidades: em processo agudo de desumanização, os homens-caranguejos tornam-se menos ainda que animais, coisificam-se assumindo a forma de “molambos”. Ora, “molambo” é qualquer pedaço de pano velho (roupa, lençol, etc.) surrado, em vias de ser descartado; traduzido nesta canção, diz-nos não mais da relação indivíduo/objeto prestes a ser descartado (o molambo), mas da relação da sociedade em geral e aquela parcela (cada vez mais majoritária) tendente à morte social por impossibilidade de acessar quase todos os bens necessários à vida. Desse modo, no mesmo gesto em que retomam o acento ético-político que atravessa toda a discursividade de Josué de Castro, fazem-no ampliando seus significados. Afinal, o fenômeno da pauperização com a precarização da vida em todos os âmbitos imposto pelo movimento do capitalismo só tem se intensificado ao longo das últimas décadas. A discursividade manguebitiana toca diretamente nesta questão por meio de metáforas inusuais no campo literomusical brasileiro, como a da “lama” que cobre tudo,

dos homens-patos, ou homens-molambos, dando-lhe um relevo outrossim inaudito, o que os afasta não só da carioca e alegre new wave, núcleo central daquilo que veio chamar-se BRock, quanto do folclorizante Armorialismo, ou ainda do micropoliticamente transgressor Movimento Tropicalista. Se quisermos aproximar esta discursividade, no tocante à centralidade ético-política aferível em seus gestos cancionistas, com algum movimento estético-ideológico brasileiro pretérito, este será, sem sombra de dúvida, o Movimento da Canção de Protesto ou parte da produção de um dos maiores arquienciadores da canção brasileira: Chico Buarque de Holanda. Todavia, isso seria pura extrapolação, já que o percurso discursivo dos nossos mangueboys não nos autoriza tal tipo de aproximação. Suas preocupações de teor ético-político advêm da participação em outros posicionamentos – todos hiperpolitizados –, tais como o Punk ou Hip Hop. O intradiscurso manguebitiano se faz açambarcando essa alteridade em processo de exclusão, dramatizando esse “outro” que vem se tornando, mas que não pretende cristalizar-se na condição de “pato” ou “molambo”, dia a dia mais avassaladora e abrangente, o que pode ser atestado ao longo de todo trecho que se segue: “... Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu/ É macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela/ Boa Vigem, Genipapo, Santo Amaro, Boa Vista...”. Aqui, também o co-enunciador é instado a incorporar todo o nuliverso semântico evocado pela palavra “molambo”. Falamos de nuliverso, e não universo, por desejarmos ser fiéis aos significados conotados/conotáveis por “molambo” nesta canção. Ela emana uma vocalidade ética implacável com a ordem dominante, desnudando-a à medida em que põe em evidência seu produto mais visível, o incremento da categoria dos à margem da humanidade, o que se dá com a socialização negativa dos indivíduos em condição de miséria, de uma socialização para ser menos, para ser coisa, para ser “molambo”. “Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira/ Molambo boa peça de pano para se costurar miséria.”

### **3.4. O sambapunknoise da Mundo Livre S/A**

Tão importante quanto “Da Lama ao Caos” para instauração e, por conseguinte, caracterização do Movimento Mangue Bit, foi o disco “Samba Esquema

Noise”, da banda Mundo Livre S/A, lançado em 1995. Analisamo-o em separado por entender que os gestos discursivos que o materializaram revestem-no de algumas singularidades que, se em parte reforçam o sentido de guerrilha político-estética travada pelos magueboys, principalmente nesta fase “heróica”, contra os padrões (estritamente mercantis, mas com implicações ético-estéticas no fazer artístico) homogeneizadores impostos pela indústria fonográfica a todos que intentavam (o que perdura como ainda hoje como tendência dominante) participar deste campo discursivo, por outro, impõe-nos, enquanto analistas, a necessidade de evidenciar de que modo tal singularidade se institui sem comprometer a percepção do sistema de coerções semânticas condicionador da unidade não-padronizada subjacente à própria idéia de movimento. Catalizador que foi/é e recriador da diversidade evocada na palavra/conceito “mague”, o discurso maguebitiano é uno e múltiplo. Mas o é não por inconsistência de sua plataforma estética – a qual analisamos minuciosamente desde o autobatismo, passando pelo Manifesto, chegando finalmente às canções, enunciados-alvo desta pesquisa em torno dos quais gravitam todos os demais gestos que enfocamos – e sim, por fortaleza. A força do Mague Bit advém desta aparente falta de coesão: formado por grupos tão diversos entre si, a exemplo dos Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, ele se posiciona, sobretudo, pela liberdade de criação.

Vindo de uma trajetória diversa, mas nesse momento confluyente, o magueboy Fred 04, líder da Mundo Livre S/A e co-pai da discursividade maguebitiana – ao contrário de seu lendário companheiro de criação, o “cientista” (calharia melhor “alquimista”, se pensarmos na transcendência dos gestos criativos desse genial caranguejo; mais ainda se pensarmos no sentido utópico para o qual direciona, juntamente com os demais magueboys, os mesmos para além de mais um culto ingênuo e tecnofrênico do mundo científico-tecnológico já presente na música pop ) dos ritmos Chico Science – absorve em menor medida a diversidade afronordestina em sua sonoridade, dando mais ênfase ao samba enquanto forma já revisitada e hibridizada com outros gêneros afrodescendentes (principalmente o Rock, o Funk, e a Soul Music). Iconoclastas, os gestos de 04 e sua banda ajudam a coser à discursividade maguebitiana uma sonoridade que une o samba hibridizado de Jorge Ben à fúria do Punk Rock. Menos alquímica que a Nação Zumbi de Chico, a Mundo Livre S/A é musicalmente mais pulverizada, nela notando-se ora uma



dominância do samba de inspiração beniana, ora uma dominância punk, ora uma fusão bem urdida entre elas, com eventuais “desvios” destes fios discursivos, além de uma retomada à Novos Baianos de um inusitado e bem vindo cavaquinho. Os gestos que redundaram no nome da banda – Mundo Livre S/A – e no título de seu primeiro disco – o “Samba Esquema Noise” – são a demonstração no próprio código de linguagem (aqui usado *stritu sensu*, já que, em sentido lato, o código de linguagem de uma canção envolve a imbricação de aspectos atinentes à letra e à música, portanto literomusicais) destas relações interdiscursivas que a singularizam. Mundo Livre S/A, nome de batismo da banda de 04, é fruto de investimento lingüístico compósito: de um lado tem-se a expressão “mundo livre” a qual, bastante usada pelos países capitalistas sob regime democrático na época da “Guerra Fria” (devidamente liderados pelos Estados Unidos da América), foi reabilitada na era Reagan, nos anos 80, e opunha-se a outra expressão, “cortina de ferro”, com que os representantes do mundo (inclusive a mídia) capitalista referiam-se às experiências de socialismo (real) lideradas ou não pela União Soviética; de outro, tem-se a sigla “S/A” (Sociedade Anônima), traduzida do campo econômico. “Mundo Livre S/A”, no processo discursivo destes mangueboys, constitui-se numa subversão de ambos os termos captados.

Crítica do capitalismo, a discursividade manguebitiana constrói-se parodiando o discurso político hegemônico daqueles que se instituindo ideologicamente como paladinos da “liberdade” e da “democracia”, mascaram os limites estreitos em que estas podem se dar: basicamente como pseudo-liberdade de um punhado de multinacionais com a (in)devida escravidão da maior parte da humanidade ao seu sistema. Tendo como alvo principal o império americano e seus áulicos, os mangueboys liderados por 04 constroem, por meio dos investimentos discursivos presentes no nome de sua banda, uma cenografia cosmopolita – o “mundo livre” – dominada pela dupla sistema capitalista/ regime democrático, deixando (sem abandonar por inteiro) um tanto quanto de lado o localismo mais exacerbado de Chico Science e Nação Zumbi.

Dentre os investimentos aferíveis na enunciação-batismo “Mundo Livre S/A”, temos ainda aquele do ethos do homem politizado, sarcástico em relação às “palavras de ordem” da sociabilidade em que vive, cômico do poder auto-mistificador desta que se mostra sempre pronta a cooptar por meio da ideologia liberal-democrática ou do uso direto

da força todos e todas ao seu *oneworld* centrado na mercantilização geral da vida, inclusive das artes. É essa vocalidade fundamental que atravessa todos os gestos literomusicais da “Mundo Livre S/A instando-nos a um estado de consciência vigilante, anarquizando (forma nossa, cearense, de nos referirmos ao cáustico e divertido gesto de debochar) com o pretenso autofundado e heterofundante discurso democrata/liberal/capitalista do império americano.

Mas a sonoridade ímpar do “Mundo Livre S/A” não se faz somente na retomada punk da temática política com “P” maiúsculo, numa acepção marxista mais tradicional – o que se torna patente na problematização da lógica do mundo capitalista que se presentifica desde a construção parodística (Mundo Livre S/A) que os designou como um grupo alternativo à bem comportada New Wave carioca capitaneada pela Gang 90 e a Blitz – ela reveste-se, também, de um tom afro-brasileiro de viés cosmopolita e dionisíaco que atesta o diálogo constitutivo com a produção literomusical do arquienuciador Jorge Ben. Essa relação interdiscursiva pode ser notada nos atos discursivos que geraram o título “Samba Esquema Noise” os quais, juntamente com o nome de batismo da banda (já previamente analisado), prenunciam características fundamentais da manguebitiana “Mundo Livre S/A”. “Samba Esquema Noise” foi lançado 30 anos após “Samba Esquema Novo”, primeiro disco de Jorge Ben. Impossível não pensarmos aqui numa retomada (tributo) subversiva dos gestos discursivos benianos que tanto impactaram a formação de Fred 04.

Se o título do primeiro disco destes mangueboys se institui como um evento parodístico, já que se tem a substituição de “novo” por “noise”, anglicismo que significa barulho, estamos diante de um caso estranho de paródia: ao invés de desvalorizar o enunciado, a enunciação e todo o universo de sentidos a ele vinculados – principalmente a valorização da música de preto sem fronteiras, com ênfase na mistura do samba a outras linguagens musicais afrodescendentes, e de um despreconceituoso uso da tecnologia (caso emblemático do disco “Tábua de Esmeraldas”, de 1974), além da ênfase dionisíaca no gozo dos prazeres quotidianos – “Samba Esquema Noise”, mesmo que subversivo, e, certamente por isso mesmo, coloca-se como o mais intrigante diálogo com o legado do mestre de uma das mais importantes experiências de “samba esquema novo” que já tivemos: aquele de Jorge Ben.

Os efeitos de sentido do anglicismo “noise”, investido no nome do disco, são diversos e complementares: primeiramente (trata-se tão-só de uma questão de ordenamento da exposição e não de prioridade cronológica) ele quebra a fronteira entre uma língua nacional e estrangeira, o que se constitui em uma das marcas da discursividade manguebitiana; em segundo lugar, por traduzir-se como barulho, ruído, esta palavra enfatiza o experimentalismo já presente nos gestos benianos, desta feita relidos ainda mais transgressores, como antídotos à paralisia comercial que tomara conta do campo literomusical brasileiro. “Noise” tem por efeito, ainda, a ampliação da cenografia brasileira sugerida pelo nome “samba” fazendo-a atravessar-se por todo um universo de países subsumidos aos ditames do império americano, o “mundo livre s/a”. Trazem-no para sua discursividade não por entreguismo, como se pensaria sob o prisma da discursividade armorial, mas com intuito de implodi-lo a partir da acidez e deboche com que o traduzem.

Voltemo-nos à capa de “Samba Esquema Noise”; tal como no caso de “Da Lama ao Caos”, esta é prenhe de significados, revestindo-se, todavia de um tom mais naturalista. Articula-se a esse naturalismo um efeito distorcido o qual ocasiona, numa primeira impressão, a sensação de que foi montada a partir de uma foto mal-batida. Ledo engano: não se trata de nenhuma atecnia, mas de construto, de investimento numa linguagem imagética alinhada aos mesmos postulados semânticos geradores de suas canções. Essa distorção nos diz do não alinhamento dos mangueboys à proposta de música-como-puro-entretenimento da indústria fonográfica. Se deles participam, é porque a tratam como um dado objetivo do “mundo livre s/a” o qual pretendem questionar por dentro. É uma distorção, um ruído anárquico que intentam inocular no campo literomusical brasileiro, não só com o fito de renová-lo – aliás, a renovação constante, na forma do culto ao “novo”, é uma premissa do “mundo livre s/a” (o capitalismo e sua indústria cultural) com o qual se confrontam – mas principalmente de devolver-lhe, num nível ainda inaudito, valores ético-políticos postos em desuso por posicionamentos literomusicais cada vez mais aderentes à lógica estreita do forma mercadoria.

Divisa-se neste discurso extra-verbal distorcido, vultos do que entendemos ser os próprios mangueboys postados num espaço aberto onde, ao fundo, pode-se discernir céu e terra. Bem no centro e à frente, um corpo desnudo com rosto ensombrado, algo que o torna

irreconhecível. Sobre sua pele amarelo-caranguejo, à altura do peito esquerdo, um teclado de telefone afixado toscamente com pedaços de esparadrapos sobrepostos. Temos aqui novamente a discursividade manguebitiana voltando-se sobre seu próprio processo de emergência enquanto movimento estético-ideológico: seu caráter coletivista, além da presença incontestada (sem que isto implique em estrelismo) de líderes, o que pode ser aferido no espaço central concedido na capa a um dos elementos do grupo, justamente o que melhor corporifica a imagem de um espécime novo, o homem-caranguejo cibernetizado pronto a capitanear o processo histórico que redundará na emancipação de todos aqueles que, dentro da lógica do “mundo livre s/a”, têm submergido a condições absolutamente inumanas de vida. Há uma tensão presente nesta figura que tipifica a emergência do novo homem, tensão que se dá entre uma pureza quase orgânica deste corpo que ostenta, naturalisticamente, sua tez de coloração semelhante àquela da carapaça que envolve os caranguejos e os fragmentos de aparelhos de comunicação os quais, por sua vez, se validam no contexto histórico contemporâneo onde a presença da tecnociência no cotidiano, inclusive no campo literomusical, mostra-se cada vez mais avassaladora. Observe-se que exibir tais tensões é uma característica fundamental do Movimento Manguê Bit.

Feito este passeio pelos sentidos implicados nos processos discursivos que desembocaram, respectivamente, no batismo da banda, na nomeação de seu primeiro disco, assim como nos investimentos extra-verbais corporificados na sua capa, nossa análise seguirá, doravante, o percurso discursivo de suas mais emblemáticas canções, aquelas que sumariam não só as características de “Samba Esquema Noise”, mas toda a singularidade do som manguebitiano da banda Mundo Livre S/A, nessa fase em que este se institui como um posicionamento subvertor do nosso (de há muito acomodado) campo literomusical.

Principiaremos pela canção que ostenta – se a observar-mos do ponto de vista de seus predicados (a começar pelo próprio título, “Manguêbit”) – as melhores condições para ocupar o posto de canção-manifesto, ou de hino deste posicionamento. “Manguêbit” é, como se pode notar, o mesmo nome do movimento, sendo sua relação com ele mais que evidente. Não alude, cita-o mesmo. Trata-se, pois, de investimento em um código de linguagem híbrido, com a primeira parte em português – “manguê” –, e a segunda – “bit” –

em inglês, valendo, no tocante aos efeitos de sentido proveniente deste gesto tudo o que foi dito a cerca do autobotismo do movimento, o qual foi levado a termo por Chico Science e Fred 04, seus dois principais protagonistas. Uma ressalva, porém, deve ser feita: enquanto os mangueboys liderados por Chico Science puseram em suas composições, na mesma medida, elementos evocados por esse hibridismo lingüístico, os caranguejos inteligentes da “Mundo Livre S/A” deram maior ênfase àquel’outros sugeridos pelo anglicismo “*bit*”; embora também participem desse sopro de renovação do cancionero nacional com potência, envergadura e desdobramentos inauditos desde os experimentos revolucionários da Bossa Nova, do Tropicalismo, ou ainda de genialidades pouco analisadas, como as de um Tom Zé, o fazem a partir do “nacional” já hibridizado, como nas relações que mantêm com a obra de um, nada purista, Jorge Ben. Sendo assim, eles são bem mais bitianos, mais tecnológicos, menos enfáticos quanto ao localismo característico da discursividade manguebitiana e, até quando fogem um pouco a esta dicção, fazem-no por influência de movimentos considerados “alienígenas”, como diriam os armorialistas, tal como o Punk, o qual se notabilizou por levar o Rock a reassumir uma postura minimalista, de retorno às origens, na contramão dos excessos na produção e nos espetáculos tão ao gosto do Rock Progressivo e da (para os integrantes do Movimento Punk) alienada (em sentido político tradicional, que não percebe relação entre poder e corpo) Disco Music.

Tudo isso já pode ser observado na primeira parte da canção, uma espécie de introdução em forma de canto-falado: “Sou eu transistor/ Recife é um circuito/ O país é um chip/ Se a terra é um rádio/ Qual é a música? (...)”. Podemos constatar nesses primeiros versos a captação de uma discursividade tecnocientífica, mais especificamente eletrônico-informático-telecomunicacional, a qual envolve o enunciador – nesse caso equiparado a um “transistor” – e sua cenografia, primeiramente Recife, depois o país e, por fim a Terra, comparados, respectivamente, a um “circuito”, a um “chip” e a um “rádio”. Os termos que designam elementos, digamos assim, “orgânicos”, bem como seus pares tecnocientíficos vêm numa seqüência nada casual. Partindo do “eu sou”, que nos diz da importância dada às individualidades dentro deste posicionamento (não confundir com o individualismo do discurso neoliberal, contra o qual levantam a bandeira do coletivismo de viés anárquico e insurrecional) que se insurge contra massificação da subjetividade imposto pela indústria fonográfica e, na maioria das vezes, é aceito quase dogmaticamente por artistas de

representantes de outras “estéticas”, temos, em seguida, “Recife”, “país” e “terra”, nomes que falam de uma (pre)tensão universalizante articulada a uma precisa noção de aldeia. Os outros nomes da comparação – “transistor”, “circuito”, “chip” e rádio – agregam aos seus pares da seqüência em tela o sentido de evolução tecnológica, do eletrônico ao computacional, culminando com metáfora da Terra como um grande rádio.

Num nível mais aprofundado de leitura, podemos aferir ainda a própria evolução do indivíduo-transistor até o patamar da terra-rádio. É claro que os momentos desta evolução surgem de saltos qualitativos uns sobre os outros, absorvendo-os dialeticamente em seus momentos ulteriores, dele fazendo parte tanto o local (Recife-circuito), quanto o nacional (país-chip). À maneira de um movimento lógico-aristotélico, essa seqüência de versos funciona como um conjunto de premissas, portanto afirmações supostas como verdadeiras as quais se encaminham, silogisticamente, para um questionamento seguido de sua desconcertante resposta-corolário, respectivamente: “Qual é a música?” e “Manguebit”.

A cenografia desta canção institui-se tornando a emergência do Movimento Manguebit uma “necessidade” a um tempo lógica e histórica. “Manguebit”, referimo-nos ao refarão subversivo desta canção, é cantado com um acompanhamento musical que lembra a sonoridade mais mangueana da Nação Zumbi; é fortemente rítmica, evocando, juntamente com a materialidade lingüística – nesse caso, o nome “manguebit” –, o efeito de sentido de guerrilha, sendo que nela, ao invés de armas, tem-se instrumentos tocados como armas-percussão: se se trata de uma guerrilha, a mesma é de natureza estético-ideológica. Assim, seus tiros alvejam o “mundo livre s/a” a partir de sua poderosa, mas não imbatível, indústria cultural, mais especificamente o campo literomusical dominado pela indústria fonográfica.

Nesse momento, nota-se, também, toda a pretensão autoconstituente da discursividade manguebitiana: ela insinua-se derivada da própria natureza das coisas, erguendo-se a partir do “grau zero” do campo literomusical brasileiro; é um novo renascimento do cantar, um des/ ou neo-cantar. Na parte seguinte, a inexorabilidade do advento desta nova discursividade que se institui apoiada em algumas brechas tornadas acessíveis por contradições inerentes ao próprio sistema – como o acesso a mídias comunicacionais alternativas – mesmo levando-se em consideração a propensão

absolutizante do “mundo livre s/a” e seu primado anti-humano de reificação globalitária da vida, torna-se mais explícita, encenando-se objetiva por meio de um enunciador que, tendo saído da postura mais confessional, assume gradualmente, o que já se vinha consubstanciado no desenrolar da primeira parte, uma perspectiva quase naturalista. “Um vírus contamina pelos olhos, ouvido/ Línguas narizes fios elétricos/ Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo/ UHF, antenas agulhas”(…).

Ao colocar-se como guerrilha, a discursividade manguebitiana ensaia-se nos termos típicos desse discurso. É dele que advém a palavra “vírus”, por exemplo, a qual metaforiza o Manguébit como algo inelutável e de efeitos imprevisíveis. Tal como um vírus, mas um vírus de novo tipo, um cibervírus, o Manguébit “contamina” pelos olhos, ouvidos, “ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo”. É sob o efeito de sua contaminação que o refrão-mutante encena a redenção do “Mangue” pelo “Manguébit”.

Na parte seguinte, reitera-se o caráter crítico desta discursividade no tocante à cultura dominante veiculada pela mídia. Impossível não pensar no mal-estar causado pela percepção de um campo dominado por gêneros avassalados e comercialescos, tipo Axé, (Brega)Sertanejo e afins. “Eletricidade alimenta/ Tanto quanto oxigênio/ Meus pulmões ligados/ informações entram pelas narinas/ E a cultura sai mal-hálito (...)”. Necessário e inexorável, pelo menos enquanto construto conservador da ordem, a mundivisão que chega pela mídia precisa ser alvo de uma verdadeira contracultura, uma cultura que saia mal-hálito, resumida em mais uma metamorfose do refrão: “Ideologia Mangue Manguébit”. Já evidenciado em outros momentos, este quase derradeiro movimento do refrão traz a novidade do emprego do nome “ideologia”, tornando mais que explícito não só o caráter estético-ideológico desta discursividade, como ainda, se ler-mos o investimento nesta palavra em articulação com os demais investimentos que a caracterizam, sua estreita afiliação ao discurso teórico-crítico de jaez marxista.

Outra canção representativa da produção do Mundo Livre S/A é “Livre Iniciativa”. De novo podemos atestar – isto já no título – o investimento em um código de linguagem que recolhe do discurso econômico parcela considerável daquilo que compõe sua (contra)identidade. Obviamente esta expressão “livre iniciativa”, não possui na discursividade manguebitiana, acerbamente crítica do capitalismo, o sentido autoelogioso

presente quando processada no discurso da economia, a qual se caracteriza por ser a mais bem acabada forma de ideologia dominante, já que justifica o sistema capitalista ajudando a mantê-lo ininteligível para grande parte da humanidade, legitimando-o e se legitimando por trás de um manto de cientificidade; para os mangueboys, “livre iniciativa” é, subversivamente, o domínio de uma minoria – os donos do capital, portanto dos meios de vida – sobre uma grande maioria: os trabalhadores, inclusive daquelas excluídos do processo produtivo e, por conta disso, sem ao menos um salário de subsistência que normalmente os capitalistas lhes pagam.

“Livre Iniciativa” começa com um chamamento-exortação: “O recado é o seguinte: a hora é agora e vamo que vamo!”. Há aqui uma apropriação do dialeto popular na expressão “vamo que vamo”, com “vamo” equivalendo a “vamos”, no registro culto. Aprofundando a análise, leremos neste trecho algo mais que um típico fenômeno de plurilingüismo interno, o qual, juntamente com seu correspondente externo, dá-nos outras pistas do funcionamento desta discursividade. Sendo mais preciso, ele se constrói da junção de três expressões-clichê bastante usados na mídia, principalmente a televisiva – “o recado é o seguinte”, “a hora é agora” e “vamo que vamo” – todas as três plenas do sentido de urgência e imediatismo tão ao gosto de uma cultura que se processa com rapidez, sob a égide do mercado que a tudo e a todos torna descartável logo após servir à valorização do capital. Trata-se de uma paródia da discursividade “midiótica” – presumivelmente um neologismo teórico-crítico manguebitiano para designar o misto de “mídia” com “idiotia”, um dos aspectos da indústria cultural contra o qual os manguebys se insurgem e que é citado em “Caranguejos com Cérebro”, importante momento desta discursividade sobre o qual já nos debruçamos analiticamente.

A euforia evocada por estas expressões no contexto da midiotia, verdadeira droga alienadora a disseminar um pseudo-otimismo diante do quadro cada vez mais aterrador da atual crise do capital, deriva em um canto cheio de banzo que reforça os laços estreitos discursividade manguebitiana com o a dicção beniana devidamente subsidiada por temáticas hiperpolitizadas à punk no trecho seguinte: “Trabalho, trabalho, novo (7x) trabalho...”. A forma com que o trecho é entoado e as repetições lembram as recorrências de determinados temas, via determinados termos (nesse caso, as palavras “trabalho” e



“novo”, ditas como se fossem mantras), bastante comuns na discursividade dominante. A repetição de tais palavras, além do próprio tom com que se as fazem enunciar, ajuda-nos a desnudá-las enquanto construtos signo-ideológicos. Para contrapor-se a esta verdadeira “lavagem cerebral”, somente uma nova sonoridade, ou dito de uma maneira mais (manguebitianamente) precisa, literalmente gritada, como aparecerá no trecho seguinte, somente um “Samba esquema noise!”.

Em seguida, o processo de enunciação da canção desdobra-se por caminhos semânticos ambíguos, escorregadios, dizendo-nos tanto da barbárie em curso no mundo capitalista atual – como o drama do desemprego estrutural contraditoriamente ligado à pressão cada vez maior para que todos ganhem dinheiro, não importando por que meios – mascarada pelo discurso hipnótico veiculado pela mídia, quanto da emergência de um posicionamento discursivo antagônico a ela, metaforizado na expressão de acento manguebitiano próprio do “Mundo Livre S/A: o “samba esquema noise”.

Se a opção dos mangueboys é por elaborar um canto novo, um canto eivado de preocupações ético-políticas, este não pode deixar de encarar o fato de que há uma força hegemônica (hoje ainda mais patente) que pressiona as pessoas assumir qualquer forma de ganhar dinheiro, que pode, inclusive, se dar por vias tidas como criminosas, sendo esta condição relativizada na medida em que os “frutos” – acúmulo de bens materiais de luxo – venham a ser ostentados. É o que leremos nos próximos excertos: “Uma luz irreluzente/ Uma arma fumegante na mão/ Uma idéia na cabeça// Quem se importa de onde vem a bala?/ Qualquer dia tu acorda cheio/ Quem se importa de onde vem a grana?/ Tu tem que ter o bolso cheio”. No primeiro trecho, numa sombria alusão à plataforma estética do Cinema Novo sintetizada em “Uma arma fumegante na mão/ Uma idéia na cabeça” retomada em forma de disfarce do lema “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça”; nela vemos a crítica ao do já dito – a estética cinemanovista – que outrora funcionou como influência capital na eclosão de um certo posicionamento literomusical, no caso o Tropicalismo, e que hoje se lhes afigura insuficiente. Os tempos são outros, bem mais tenebrosos do que pensara (infelizmente, grande parte ainda pensa assim) nossa *intelligentsia* simpatizante da limitadíssima democracia burguesa e de sua correspondente cidadania abstrata, “de papel”, como a qualificam os que percebem a distância abissal que

há entre certos direitos inscritos na nossa constituição e o nível de subvida em que se encontram a grande massa de trabalhadores brasileiros, empregados ou não. Os tempos são de urgência, é que nos dizem os demais versos que completam este trecho por meio de uma cenografia dominada pela violência/domínio do dinheiro (vide os termos investidos: “bala”, “grana”, “bolso cheio”), dois pólos de um mesmo processo que se resolve cada vez mais envolvendo-nos a todos (os trabalhadores, mas não só) na sua civilização-barbárie.

Como antídoto a uma ambiência saturada de niilismo, já que o único valor que ainda subsiste é do dinheiro, ou seja, o frio interesse material – impossível não lermos aqui um rico diálogo com a diagnose marxiana acerca da dos descaminhos da modernidade burguesa e sua máquina de aniquilação de valores – além de um novo *boom* de violência totalmente desideologizada (a não ser que a consideremos como (ideo)logia do capital, um “vale tudo” para acumular), só um choque estético-ideológico que nos convide a desnaturalizá-lo e construir novas utopias: só “Um samba esquema noise”.

Enunciada em um mesmo diapasão crítico-social que domina a totalidade do disco – mesmo quando ele parece ser “somente” lúdico ou dionisíaco (também nesses momentos os mangueboys conseguem ser de uma acidez atroz) – mas enfatizando mais a diagnose dos impactos da barbárie na vida da classe trabalhadora, é a canção “Saldo de Aratu”, outro instante “noise” desse ciber-samba-punk entoado pelos mangueboys da “Mundo Livre S/A”.

“Saldo de Aratu”, o título, constitui-se a partir do investimento em um código de linguagem híbrido: “saldo”, termo típico do discurso financeiro articula-se, numa relação de complementariedade, com “aratu”, nome de uma espécie de caranguejo minúsculo. Ambos fazem parte da discursividade cotidiana do recifense, ambos apontam para construção de uma cenografia global onde elementos da moderna economia capitalista, atualmente capitaneada pelo setor financeiro (forma eufêmica de referir-se à velha e sempre nefasta *agiotagem*) convivem com outros elementos característicos desse *locus* particular no qual a presença de caranguejos-aratus é, ainda hoje, algo notório.

O labor dos mangueboys sobre outras discursividades é sempre ético-político, nunca se restringindo à condição de puro experimentalismo estético (embora o seja em largas

proporções) ou de mero entretenimento. Daí os seus gestos enunciativos literomusicais imporem ao analista a tarefa de investigar os fios discursivos que sustentam essa eticidade. O título nos leva – via “saldo” – ao amoralismo do discurso financeiro, onde tudo se resume a cálculos, símbolos da ausência de valores e de emoção, e – por intermédio de “aratu” – à metáfora homem-caranguejo desenvolvida por Josué de Castro em sua única obra de “ficção” (“Homens e Caranguejos”), obra de feições nitidamente neonaturalistas (o que lhe permite articular fabulação e positividade cientificista), além de preocupações de viés ético-político. Vivendo no contexto do mundo contemporâneo, esse aratu (leia-se homem-caranguejo ou simplesmente homem-aratu), um homem biologizado, ao contrário de seus antigos ancestrais, os homens-caranguejos, os quais, apesar de viverem à margem dessas modernidades de uma economia totalmente financeirizada, tinham como substrato alimentício ao menos a carne “feita de lama” dos caranguejos, cujo acesso lhes era então franqueado, não possui mais nada, já que o acesso até o mínimo, portanto à subsistência, depende atualmente da posse de dinheiro.

Na ótica da discursividade neoliberal, costumeiramente apropriada por nossas elites dependentes do capital globalizado por meio de seus intelectuais orgânicos (verdadeiros “boys” de Washington, a capital do “mundo livre s/a”) mais auxílio o constante de uma grande mídia avassalada, o indivíduo é o senhor absoluto de seu destino. Assim, se é pobre ou se é rico, isso se deve exclusivamente a ele, nada devendo à injusta distribuição dos meios de vida – inclusive do capital cultural – que já encontra estabelecida antes mesmo de ele ter nascido, algo que pode ser aferido na própria divisão da sociedade em classes e subclasses sociais. Reduzido a um ser psicológico – posto que a sócio-historicidade de seu ser (e, por conseguinte, de seu lugar na sociedade) é inteiramente abstraída – e dono de uma vontade livre, seu “fracasso” ou seu “sucesso” são fatos cujo único responsável é ele próprio. Assumindo o lugar desta subjetividade ao mesmo tempo hipervalorizada (porque vista como autoconstituente à revelia do construído, do histórico) e simplória e perversamente estigmatizada quando (o que é regra, e não exceção) não corresponde às expectativas voluntaristas do discurso neoliberal, “Saldo de Aratu” principia com o seguinte verso: “De vez em quando é bom falar dos fracassados.” O efeito “noise”, de ruído, de fissura na discursividade dominante é patente aqui: ele tem por alvo confrontar o neoliberalismo no que este possui de mais sutil que é a individualização de problemas que

são sócio-históricos, a exemplo da miséria que empurra milhões de seres humanos para a condição de homens-aratus (uma das involuções dos homens-caranguejos), algo que desencadeia efeitos ético-políticos nefastos, pois ao invés de sentimento de indignação com as injustiças sofridas e de uma busca por politização, passa-se a alimentar sentimentos autocondenatórios, além de uma constante busca de autoajuda.

Num tom misto de pungência e deboche – diria melhor, de banzo e ginga à Jorge Ben –, já que é impossível dizer da barbárie vivenciada como drama pessoal sem considerar as falácias ideológicas que se propõem à inglória tarefa de justificá-las (as quais chegam a ser risíveis de tão absurdas), tem-se o próximo momento enunciativo: “Me acordo pensando... me acordo pensando/ Me acordo pensando em comer salada/ Às nove em ponto recebo um papel do banco/ Dizendo que eu não tenho nada/ Um zero vírgula dos zeros...”. Reduzido à sua condição humano-biológica, o homem-aratu ilude-nos quando, no primeiro verso, articula o seu despertar matinal à atividade reflexiva – aferível nos verbos “acordo” e “pensando” ambos repetidos – algo que lhe é impróprio. Basta seguir o desenvolvimento enunciativo para percebermos que este “me acordo pensando” é inteiramente desdobrado de uma carência fisiológica elementar, a fome. Mas, por elementar que seja esta necessidade, torna-se (como já foi observado) no novo momento do capitalismo e sob o escudo da discursividade neoliberal, de satisfação muitas vezes utópica, já que depende de disponibilidade de dinheiro, fora de cogitação, portanto, para os quem têm saldo negativo, “um zero vírgula dos zeros”, um “saldo de aratu”.

Esta constatação mostra-se na forma de um “refrão” enunciado como paródia de um superego de perfil neoliberal, uma má-consciência do discurso dominante martelando a consciência do sujeito, à maneira de uma lavagem cerebral: “Zero vírgula, zero, zero (4x)”. Menos que biologizado, o homem-aratu torna-se uma abstração, uma quantidade pura, um número que de tão negativo – como o próprio 04 – torna-se além de difícil representação, também de difícil compreensão. Ser “um zero vírgula, zero,zero” implica em ter uma posição social marginal, paratópica; implica em participar, seja como mão-de-obra barata ou como desempregado (mas ainda assim pertencer à sociedade) e, ao mesmo tempo ter o acesso barrado a um mínimo de humanização, o que é bem simbolizado pelo numeral zero.

Mais adiante, outro aspecto da vida do homem-aratu, também ele alvo da negatificação produzida pela sociabilidade do dinheiro, onde todos valem o que têm, ganha destaque: “Me deito pensando... me deito pensando/ Me deito pensando em minha namorada/ Mas logo na memória serei três dígitos/ Sinalizando quanto resta/ Me lembro que não valho nada”. Trata-se da dimensão da afetividade, uma afetividade que tão logo ensaia efetivar-se se vê obstada pela por uma má-consciência edificada nos termos da reificação que atravessa toda a discursividade neoliberal, na mesma medida em que esta ostenta ares pseudo-subjetivistas. Como projetar a vivência dos afetos, do Eros, quando se é instado, constantemente, a resignar-se aos limites estreitos de uma condição mediada pelo dinheiro, sendo que se não o detém? Difícil não dar-se conta deste desvalor imposto: “Me lembro que não valho nada”.

Após a repetição do “refrão” – “Zero vírgula, zero, zero” – novamente em coro, como a sugerir a pressão da discursividade hegemônica no seu afã de instituir-se enquanto prática voltada a causar diversos efeitos de caráter sócio-político, dentre os quais a desmobilização e autocondenação moral dos miseráveis, segue-se o diálogo destas discursividades, o qual funciona como encenação do drama vivido por todos as vozes dissonantes diante da onipotência da discursividade neoliberal. “Eu já entendi, eu já entendi/ (Zero vírgula, zero, zero)/ Não precisa insistir, pra que insistir?! (Zero vírgula, zero, zero)/ Mal, mal! Eu sei que to mal!/ (Zero vírgula, zero, zero)/ Olha aqui o aratu! Olha aí meu saldo atual”. Ao demonstrar absoluta humildade e resignação diante da vocalidade que insiste em lembrar seu desvalor, patente em “Mal, mal! Eu sei que to mal!”, percebe-se justamente o contrário disto, ou seja, a desvalorização daquela cuja razão de ser é desvalorizar o outro, de sua soberba, de sua estúpida repetitividade; tal como no marxismo tradicional, o gesto discursivo manguebitiano divisa no mais desumanizado, no homem-aratu, no homem com saldo-aratu, as potencialidades concretas de insurreição contra a barbarização da vida. È mais uma faceta de seu “samba esquema noise”.

Para finalizar a análise daquilo que particulariza a sonoridade da “Mundo Livre S/A”, faremos a leitura de uma canção que, a exemplo do nome dado ao disco em que esta se encontra enunciada – o “Samba Esquema Noise” –, além da maneira de cantar de Fredo4, patenteia a condição de arquienuciador de Jorge Ben para discursividade

manguebitiana. Chama-se “Musa da Ilha Grande”, título que insinua distanciar-se da dicção excessivamente politizada destes nossos mangueboys. Ledo engano: as preocupações com as grandes determinantes sócio-históricas (leia-se macro-poderes estatais e capital nacional e internacional) que limitam a vida em nossa sociedade – a qual, esquizofrenicamente, cultiva uma auto-imagem de “livre” e “democrática”, devidamente ironizada na expressão “mundo livre s/a” – não podem funcionar como álabe teórico para pôr de lado a questões consideradas normalmente como de somenos importância, as tidas por micro, como a pós-cartesiana questão do homem como corpo desejante.

Herdeiros da discursividade dionisíaca de Jorge Ben, os mangueboys articulam num mesmo diapasão a crítica sócio-política “esquecida” pelo campo literomusical – ao menos na profundidade (diria mesmo radicalidade) e com a contundência que a retomam – desde a época da Canção de Protesto, ainda nos anos 60 do século passado, com a culto à vida presente, este último aspecto característico da obra daquele genial compositor. Não absorvido de forma ingênua, essa disponibilidade para gozar a vida em seu processo cotidiano constitui-se em uma força poderosa contra um sistema que exige, desde os seus primórdios, o sacrifício de todas as formas de vidas, um sistema que vampiriza as energias vitais para pô-las a serviço de sua máquina de valorização do capital. Se é preciso superar o “mundo livre s/a” e sua intrínseca morbidez, isto deve se dar assumindo-se as potências de vida que, em seu *modus operandi*, ele coisifica. Nesta perspectiva, também é preciso desalienar o desejo. Para tal, nada melhor do que trazer para o sua discursividade outros fios iterdiscursivos que tão bem souberam falar do desejo, fazendo-o falar em suas canções, nada mais vital do que dialogar com o mestre Jorge Ben.

Da discursividade beniana, a Mundo Livre retoma – além de tributos subversivos, caso de “O Rapaz do B... Preto” em relação à “O Homem da Gravata Florida”, do antológico “A Tábua de Esmeralda” – dentre outros gestos, a louvação de tipos femininos nada abstratos, como aquele mostrado em “Musa da Ilha Grande”. Ora, o nome “musa” nos leva a uma cenografia típica da poesia clássica, onde o recurso a deidades se fazia presente como inspiração das criações artísticas; aqui, ao invés de estar abstraída da vida, portanto num além, este tipo de deidade participa de maneira direta da mesma, dando-lhe um influxo ainda maior. Na discursividade dos mangueboys, à semelhança do tipo de apropriação desta

discursividade afro-pagã que fizera Jorge Ben, essa “musa” passa a ter uma encarnação na forma de uma mulher alvo/moto catalisador de todo seu erotismo. Mais que isso: a expectativa de seu reaparecimento suspende o próprio tempo, grande instrumento de dominação e de negação da fruição da vida no “mundo livre s/a”, para o qual “*time is money*”.

Assim, os versos iniciais “Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água/ Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água/ Eu não vou sair daqui sem ver você sair, não vou gostosa...” constroem a imagem de um enunciador refratário à idéia de abdicar da concretização de seus desejos eróticos; reiterando sua decisão, ele mostra-se irredutível, um ser movido pelo puro princípio do prazer. Fica evidente nos dois primeiros versos (o que, de certa maneira, é reiterado pelo terceiro) o caráter responsivo, de confronto mesmo desta enunciação com certa vocalidade avessa ao irresponsável e gratuito fruir da vida, principalmente de seus aspetos mais propriamente sexuais, aferível no advérbio-símbolo da negatividade, “não”, que se segue sempre ao pronome “eu”, dêitico característico da afirmação da subjetividade. Este “não” é a negação da negação de uma vida autêntica, sendo destarte, um sim às possibilidades reais de vivê-la apesar de tudo, de “ir levando”, num sentido buarqueano, enquanto se travam outras guerrilhas contra o mórbido sistema do capital. É por isso que, passado esse primeiro momento puramente negativo da discursividade anti-vida, o que se dá nos dois primeiros versos, o nosso recalcitrante enunciador volta-se diretamente à sua musa a qual qualifica num dialeto popular-abusado de “gostosa”.

A cenografia evoca uma praia, com areia, sol, água do mar (elementos óbvios), importando mais que descrevê-la entender seu processo de construção inteiramente subsumido à lógica de ser desejante e rebelde ante às convenções que o interpelam; para completá-la, outros elementos são acrescentados a partir da memória erótica de nosso manguelito: “Ela entrou de biquíni branco/ deixou a blusinha na areia/ jogou o sorriso para trás/ Me deixou com a cabeça cheia../ De idéia”. Essas forças eróticas que atravessam a discursividade manguelítica mobilizando-a para vivência do prazer são de tal envergadura que chegam a problematizar até mesmo a precedência fisiológica do básico ato de comer. É o que nos sugere o trecho seguinte: “Lá em casa tão chiando, onde é que o mané se meteu?/

Disse que voltava logo/ Será que o burro se perdeu?/ O almoço ta esfriando, sei que já perdi a hora/ Mas hoje eu não saio daqui antes de ela ir embora”. Mera questão de ênfase... momentânea.

Seria equivocado lermos essa canção como uma apologia ao erotismo cego, alheio às agruras do “mundo livre s/a”. Não se trata disto. Mesmo. Corrobora com nossa leitura, os efeitos de sentido aferíveis neste mesmo trecho que, em seu término – “Mas hoje eu não saio daqui antes de ela ir embora” – ressalta a dominância assumida pelo desejo erótico ante outras dimensões desta subjetividade. É que, antes de reafirmar a soberania do desejo, o processo discursivo encena uma voz familiar, uma voz da qual ele se distancia de maneira apenas tática, não estratégica; ela continua lá, sendo-lhe tão constitutiva quanto o erotismo que o mobiliza e dele toma conta. Esta voz lhe diz que “o almoço está esfriando”, e, conquanto urgente e presente, evidencia tão-só uma suspensão, um adiamento em saciar a fome, não sua abstração ou negação absoluta. Tal negatividade só se manifesta em relação à discursividade que sustenta o “mundo livre s/a”; é contra ela que o discurso manguebitiano se institui por meio de verdadeiras barricadas literomusicais – seja atacando-a diretamente, seja privilegiando o desejo normalmente sublimado na produção capitalista. É desta forma que se institui seu “samba esquema noise”.

## CONCLUSÃO

Enfim, chegamos ao término de nossa viagem analítica, pelo menos nos moldes deste gênero ultraformalizado que é a dissertação. Resta-nos avaliar se encontramos amparo na discursividade, no caso O Movimento Mangue Bit, que abordamos à luz dos conceitos da AD, mais uma boa dose de princípios derivados da Teoria Crítica (os quais julgamos melhor apenas sugerir no tópico destinado à metodologia, apresentando-os paulatinamente ao longo de todo o processo analítico) para hipóteses de que esta se vincularia, por meio de relações interdiscursivas e de forma constitutiva, à fase “áurea” de Jorge Ben, ao discurso de Josué de Castro (ambos traduzidos como aliados) e, polemicamente, ao Movimento Armorial.



De início, nos deparamos com um problema: o Mangue Bit não se restringiu a um campo artístico só, mas a uma rede que envolvia música popular, moda, cinema, poesia, etc., sendo que nossa pesquisa centrou-se na canção, compreendida enquanto processo discursivo literomusical. Isto posto, precisamos definir que bandas comporiam a comunidade discursiva manguebitiana, o que, na pequena literatura que encontramos sobre o tema, nos levou às heróicas (para usarmos um termo corrente nos manuais de história literária quando tratam do Movimento Modernista brasileiro) Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Com personalidades próprias, a práxis discursiva produzida por estas duas bandas ofereceu, também, certa resistência ao nosso olhar – que, mesmo instituindo-se como uma episteme alternativa, portanto que não busca iluministicamente quantificar o que toma por “objeto” – ainda assim almeja a homogeneidade do mundo dos conceitos. Feito isto, nos voltamos para análise dos três momentos que consideramos fundantes da discursividade manguebitiana: aquele do autotatismo, no qual eles investem na construção do nome do movimento, Mangue Bit, e no rebatismo dos componentes (pelo menos dos principais) da comunidade, desde então, mangueboys; o da enunciação do primeiro manifesto, “Caranguejos com Cérebro”; e, por fim, aquele do primeiro álbum de cada uma das bandas da comunidade manguebitiana.

Ao longo da análise de cada um desses instantes do processo de emergência da discursividade manguebitiana, aquilo que pudemos constatar foi que nossas hipóteses estavam corretas, até mesmo por termos, desde os primórdios da pesquisa, considerado a noção de comunidade discursiva, neste caso, a manguebitiana, não como um lugar de apagamento de todas as particularidades, mas um lugar de associação e manifestação da diversidade – tal como nos sugere o nome-metáfora “mangue” em uma de suas acepções, a mais cara, ética e politicamente, para o movimento. Na prática, isso significa que, se o movimento era composto por duas bandas – Mundo Livre S/A e Nação Zumbi – elas instituíram com dicção própria aquilo que chamamos discursividade manguebitiana, sendo(dito de maneira esquemática) a primeira mais enfática em relação aos seus aspetos bitianos, enquanto que a outra assumiu um tom que enfatiza a ambos os pólos semânticos em torno dos quais elabora seus gestos devidamente sumariados no neologismo mangue bit. Observamos ainda quão fugidio às esquematizações científicas mostram-se os “objetos” quando aceitamos incluir sua vocalidade no processo de pesquisa; o que não significa que

não haja utilidade em se fazer certas esquematizações, como as que pontuamos na forma de hipóteses básicas. De tão rico, o nosso objeto – também sujeito, portanto arredo à objetivação – nos convidou e nos convida a outros diálogos, como, por exemplo, pesquisar suas relações com a *Disco Music*, estudar os processos mais estritamente sociais que singularizaram ante as práticas discursivas definidoras do BRock, ou ainda, com um posicionamento contra o qual, em parte, ele se insurgiu: o Axé Music.

## Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. *Tropicalismos na Música Popular Brasileira: Um Olhar Interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90*. Dissertação. UFC – Fortaleza, 2005.
- COSTA, Nelson Barros da. *A Produção do Discurso Lítero-musical Brasileiro*. Tese. PUC – São Paulo, 2001.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80*. Editora 34, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Genésis du Discours*. Bruxelles: Éditeur Pierre Mardaga, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Analisando Discursos Constituintes” in: *Revista do Gelne*, vol. 2, n° 2, 2000. Tradução de Nelson Barros da Costa.
- \_\_\_\_\_. *O Contexto da Obra Literária: Enunciação, Escritor, Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ORLANDI, Eni P. *A Análise do Discurso – Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é Pós-Moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- TATIT, Luiz. “Quatro Triagens e uma Mistura: a Canção Brasileira no séc. XX” in: MATOS, Cláudia Neiva et al (org.). *Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MELO FILHO, D. A. de: *Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias*. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, vol. 10(2): 505-24, maio-ago. 2003.
- TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.

## ANEXOS

### Manifesto “Caranguejos com Cérebro” – versão publicada no CD “Da lama ao caos”, de 1994.

Capas analisadas – “Da lama ao caos”, 1994, e “Samba esquema noise”, 1994.

#### Letras

- 1 Maguebit  
(Zero Quatro)
- 2 A bola do jogo  
(Zero Quatro)
- 3 Livre iniciativa  
(Zero Quatro - Tony Montenegro)
- 4 Saldo de Aratú  
(Zero Quatro - Mundo Livre S/A)
- 5 Uma mulher com w... maiúsculo  
(Zero Quatro - Mundo Livre S/A)
- 6 Homero, o junke  
(Zero Quatro - Fábio Montenegro - Tony Montenegro)
- 7 Terra escura  
(Zero Quatro)
- 8 Rios (smart drugs), pontes & overdrives  
(Zero Quatro)
- 9 Musa da Ilha Grande  
(Zero Quatro)
- 10 Cidade estuário  
(Zero Quatro)
- 11 O rapaz do b... preto  
(Zero Quatro - Mundo Livre S/A)
- 12 Sob o calçamento (Se espumar é gente)  
(Zero Quatro)
- 13 Samba esquema noise  
(Zero Quatro)

## Mundo Livre S/A

### **1 - Manguabit**

Sou eu transistor  
Recife é um circuito  
O país é um chip  
Se a terra é um radio  
Qual é a música?

Manguabit

Um vírus contamina pelos olhos, ouvido  
Línguas narizes fios elétricos  
Ondas sonoras, vírus conduzidos a cabo  
UHF, antenas agulhas  
Antenas agulhas

Mangue manguabit

Eletricidade alimenta  
Tanto quanto oxigênio  
Meus pulmões ligados  
Informações entram pelas narinas  
E a cultura sai mal hálito

Ideologia  
Mangue manguabit

Meus pulmões ligado  
Se a terra é um radio  
Qual é a musica  
Manguabit  
Manguabit

### **10 - Cidade Estuário**

Maternidade  
Salinidade  
Diversidade  
Fertilidade  
Produtividade

Mangue mangue  
Mangue mangue  
Mangue...

Recife cidade estuário

Recife cidade...

Maternidade

Salinidade

Diversidade

Fertilidade

Produtividade

Mangue mangue

Mangue mangue

Mangue...

Água salobra desova e criação, criação

Matéria orgânica da qual vem produção, produção

Recife cidade estuário, és tu

Recife cidade...

O mangue injeta, alimenta, abastece, recarrega as baterias da beleza

Esclerosada, distituída, debalterada, engrudecida

O mangue injeta, alimenta, abastece, recarrega as baterias da beleza

Esclerosada, distituída, debalterada, engrudecida

Mangue, mangue, mangue, mangue town, cidade complexo, cáos portuário, cáos portuário

Mangue, mangue, mangue, mangue town, berçário, cáos, cidade estuário... cidade estuário...



## **9 - Musa da Ilha Grande**

Mundo Livre S/A

Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água

Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água

Eu não vou sair daqui sem ver você sair, não vou gostosa...

Ela entrou de bikini branco

Deixou a blusinha na areia

Jogou um sorriso pra trás

Me deixou com a cabeça cheia...

De idéia

Lá em casa tão chiando, onde é que o mané se meteu?

Disse que voltava logo

Será que o burro se perdeu?  
O almoço ta esfriando, sei que já perdi a hora  
Mas hoje eu não saio daqui antes de ela ir embora

Mas nem fudendo...

Eu não vou sair daqui...  
Eu não vou sair daqui...

Ela entrou de bikini branco  
Deixou a blusinha na areia  
Jogou um sorriso pra trás  
Me deixou com a cabeça cheia...

Não saio não...  
De bikini branco...

Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água  
Eu não vou sair daqui sem ver ela sair da água

Não saio não...  
Não saio não...  
Não saio não...

Eu não vou sair daqui  
Eu não vou sair daqui

## **6 - Homero, o Junkie** **Mundo Livre S/A**

*Composição: Fred04*

Letra inspirada no livro  
"2455 Cela de Morte", de Caryl Chessman

Às vezes uma voz interior insiste no futuro  
aí é quando se cai na gargalhada...

"Vejam como os homens culpam os deuses  
de nós, dizem eles, vem o mal  
mas através de sua própria perversidade,  
e mais do que merecem,  
encontram...  
A tristeza."

Assim falou Zeus,  
pai dos homens e dos Deuses,  
pela boca de Homero,  
o Junkie.

Às vezes uma voz interior insiste no futuro  
Aí é quando se cai na gargalhada  
Porque é o seu futuro

O futuro é uma câmara de gás!  
O futuro é uma câmara de gás!  
O futuro é uma câmara de gás!

(Seu ódio)  
Porque é o seu futuro  
(Seu ódio)  
Que coisa perfeita é o seu ódio!

Aí ficaremos e o nosso triunfo é saber  
É saber  
que ninguém entenderá  
Nossa vitória não será entendida  
(Teremos vencido)  
No entanto, teremos vencido!  
(Teremos vencido)  
No entanto, teremos vencido!  
(Teremos vencido)  
No entanto, teremos vencido!

(Teremos vencido)  
Poderia ser mais  
(Teremos vencido)  
poderia ser muito melhor  
(Teremos vencido)  
Com a destruição flamejante do inferno  
(Teremos vencido)  
que a sociedade alimenta  
alimenta  
(Teremos vencido)  
e nega indignada que o faz!  
(Teremos vencido)  
Que o faz!

(Teremos vencido)



Que final, que final,  
que final mais adequado  
para essa farsa  
farsa  
que foi planejada por nós,  
por nós,  
amigo,  
amigo ódio

- Mundo Livre S/A, Samba Esquema Noise (94)

## **4 - Saldo de Aratu** **Mundo Livre S/A**

*Composição: Mundo Livre S/A*

De vez em quando é bom falar dos fracassados.

Me acordo pensando... me acordo pensando  
Me acordo pensando em comer salada  
As nove em ponto recebo o papel do banco  
Dizendo que eu não tenho nada  
Um zero vírgula dos zeros

Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero

Me deito pensando... me deito pensando  
Me deito pensando em minha namorada  
Mas logo na memória serei três dígitos  
Sinalizando quanto resta  
Me lembro que eu não valho nada

Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero  
Zero vírgula, zero, zero

Eu já entendi, eu já entendi  
(Zero vírgula, zero, zero)  
Não precisa insistir, pra que insistir?  
(Zero vírgula, zero, zero)

Mal, mal! Eu sei que eu to mal!  
(Zero vírgula, zero, zero)  
Olha aqui o aratu! Olha aí meu saldo atual



### **3 - Livre Iniciativa**

#### **Mundo Livre S/A**

*Composição: Mundo Livre S/A*

O recado é o seguinte: a hora é agora e vamo que vamo!

Trabalho, trabalho, novo (x7)  
Trabalho...

Samba esquema noise!

Uma jóia fumegante na mão  
Uma luz irreluzente  
Uma arma fumegante na mão  
Uma idéia na cabeça

Quem se importa de onde vem a bala?  
Qualquer dia tu acorda cheio  
Quem se importa de onde vem a grana?  
Tu tem que ter o bolso cheio

Trabalho, trabalho, novo (x4)  
Trabalho...

Samba esquema noise!  
Samba esquema noise!

### **2 - A Bola do Jogo**

#### **Mundo Livre S/A**

Olha, olha, olha  
Olha, meu olhar mais fundo  
Entra, entra, entra  
Senta, bem vinda ao novo mundo

Minhas pernas são bastantes fortes  
Como de todo trabalhador

Os meu braços são de aço  
Como os de todo operário

Mas como já dizia um velho casca  
A merda dos trabalhadores é sue alma inútil  
Eu tenho uma alma que deseja e sonha  
Mas como já dizia um velho casca  
A alma de um trabalhador  
É como um carro velho só dá trabalho

Tira, tira, tira  
Deixa, não apaga o meu fogo  
Suba, suba, suba  
Gira, gira linda  
É a bola do jogo

A bola do jogo  
Sou um trabalhador sou sim,  
Eu tenho uma alma que dseja e sonha  
Deseja e sonha