Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Caroline Fernandes

“Da lama ao Caos”: uma análise estilística da representação de Recife nas letras de canções de Chico Science & Nação Zumbi.

Rio de Janeiro
2023

Caroline Fernandes

“Da lama ao caos”: uma análise estilística da representação de Recife nas letras de canções de Chico Science & Nação Zumbi.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientador: Prof. Dr. André Nemi Conforte

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F363 Fernandes, Caroline.
"Da lama ao caos": uma análise estilística da representação de Recife nas letras de canções de Chico Science & Nação Zumbi / Caroline Fernandes. – 2023.
98 f.: il.

Orientador: André Nemi Conforte.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Língua portuguesa - Estilo - Teses. 2. Science, Chico, 1967-1997 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Chico Science e Nação Zumbi – Teses. 4. Música – Brasil – História - Teses. 5. Recife (PE) – Na arte – Teses. 6. 5. Recife (PE) – Condições sociais – Teses. I. Conforte, André, 1971-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 806.90:82.01

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Caroline Fernandes

“Da lama ao Caos”: uma análise estilística da representação de Recife nas letras de canções de Chico Science & Nação Zumbi.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 30 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. André Nemi Conforte (Orientador)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Profª. Dra. Denise Salim Santos

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Lúcia Deborah Ramos de Araújo

Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Ao Eloy, à Fátima, à Luciana e ao Pedro. A todos os companheiros e companheiras que se disponibilizaram a ouvir sobre as questões envolvidas no processo dessa escrita. À memória de Chico Science.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo o corpo docente da pós-graduação em Língua Portuguesa da UERJ, que fez com que o curso de Mestrado fosse formador e prazeroso na mesma proporção. Agradeço, especialmente, ao meu orientador André Conforte. Certamente, a minha postura docente sofreu mudanças significativas com o apoio (que também foi emocional), com a gentileza e com a infinita disposição em ajudar durante absolutamente todo o processo.

“O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife!”

Zero Quatro, 1992.

RESUMO

FERNANDES, Caroline. *“Da lama ao caos”*: uma análise estilística da representação de Recife nas letras de canções de Chico Science & Nação Zumbi. 2023. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Com base nos pressupostos teóricos da Estilística, esse trabalho tem o objetivo de analisar as canções do álbum “Da lama ao caos” de Chico Science & Nação Zumbi, lançado na década de 90. Como principal pressuposto teórico, utilizaremos a obra “Introdução à Estilística”(2000) de Nilce Sant’anna Martins. Seguindo o raciocínio da autora, a pesquisa também dividirá a Estilística em partes com o objetivo de construir um trabalho analítico que esteja atento ao texto como um todo. Pretende-se explicitar, através das percepções analíticas, de que forma a cidade de Recife é representada após a efervescência do movimento Manguebeat, que tem como ícone o álbum mencionado, que desejava movimentar a cidade que, à época, encontrava-se estagnada nos âmbitos econômicos e culturais, devido a um significativo crescimento da política neoliberal. Além disso, há o desejo de manter viva a memória do movimento que, em 2023, completa 30 anos de existência e ainda é capaz de realizar uma leitura social brasileira.

Palavras-chave: Estilística. Manguebeat. Chico Science & Nação Zumbi. Da lama ao caos.

ABSTRACT

FERNANDES, Caroline. *“Da lama ao caos”*: a stylistic analysis of Recife’s representation in the lyrics of Chico Science & Nação Zumbi songs. 2023. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Based on the theoretical assumptions of Stylistics, this paper aims to analyze the songs from the album "Da lama ao caos" by Chico Science & Nação Zumbi, released in the 90s. As the main theoretical assumption, we will use the work "Introdução à Estilística ",(2000) by Nilce Sant'anna Martins. Following the author's reasoning, the research will also divide Stylistics into parts with the objective of building an analytical work that is attentive to the text as a whole. It is intended to understand, through analytical perceptions, how the city of Recife is represented after the effervescence of the Manguebeat movement, which has the mentioned album as an icon that wanted to move the city that, at the time, was stagnant in the economic and cultural spheres, due to a significant growth of neoliberal politics. In addition, there is the desire to keep alive the memory of the movement that, in 2023, completes 30 years of existence and is still able to perform a brazilian social reading.

Keywords: Stylistics. Manguebeat. Chico Science & Nação Zumbi. Da lama ao caos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 9
1 **CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DE RECIFE: A 4ª PIOR CIDADE DO MUNDO**. 12
2 **“UMA BRINCADEIRA LEVADA A SÉRIO”: UM BREVE RESUMO BIOGRÁFICO DE CHICO SCIENCE E DO MOVIMENTO MANGUEBEAT**. 18
3 **A ESTILÍSTICA** 28
3.1 **A estilística do som**..... 36
3.2 **A estilística da palavra**..... 40
3.3 **A estilística da frase**..... 44
3.4 **A Estilística da enunciação** 46
4 **ANÁLISE ESTILÍSTICA DA REPRESENTAÇÃO DE RECIFE NAS CANÇÕES DO ÁLBUM “DA LAMA AO CAOS”, DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI**. 51
4.1 **A cidade e o mangue**..... 52
4.2 **Homem-caranguejo**..... 64
4.3 **Colcha de referências** 68
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 788
REFERÊNCIAS 80
GLOSSÁRIO 833
ANEXO A - Capa do álbum “Da lama ao caos”**Erro! Indicador não definido.**5
ANEXO B – Foto da festa “Sexta sem sexo” 86
ANEXO C – O manifesto mangue..... 87
ANEXO D – Canções na íntegra 89

INTRODUÇÃO

O que é trazido aqui tem origem ainda em 2018, no curso de especialização em Língua Portuguesa da UERJ, a partir do primeiro contato com a Estilística como disciplina. Durante as aulas, a leitura minuciosa dos textos e, principalmente de canções, fez-me pensar no trabalho interpretativo a partir de uma nova perspectiva. Esse trabalho interpretativo, a capacidade de ter como canções, aliada à ideia de uma possível metodologia de sala de aula e, vale ressaltar, o gosto pela Chico Science & Nação Zumbi desde os tempos de escola, foram perspectivas incentivadoras para a presente produção.

Em um paradigma linguístico, essa dissertação tem o objetivo, sobretudo, de realizar um estudo sobre a representação da cidade de Recife construída por meio das canções do álbum “Da lama ao Caos” (1994), de uma das bandas mais influentes do movimento Manguebeat: Chico Science & Nação Zumbi. Na década de 90, a cidade encontrava-se em um marasmo no que diz respeito à produção artístico-musical. Esse marasmo não era provocado, porém, pela falta de trabalho dos artistas, mas pela ausência de incentivo econômico e cultural por parte dos governos em um contexto de crescente economia neoliberal. Os holofotes da produção cultural contemporânea encontravam-se direcionados para o Rio de Janeiro e para São Paulo, deixando de lado outras regiões do Brasil.

A chamada cena Mangue, que reunia todas as manifestações culturais do movimento para além da música, nasce como uma elaboração metafórica que representa a fonte de subsistência do povo recifense e a diversidade de ritmos regionais. Segundo Lorena Calábria (2019), a pluralidade de espécies, a fertilidade dos manguezais e o ciclo do caranguejo, criado por Josué de Castro e compreendido, inclusive, como uma teoria fundamental para análise histórico-social dessa cidade, são os fatores determinantes para a escolha do título desse movimento artístico. O álbum, que conta com 13 canções (sendo duas instrumentais) definido como corpus de análise, tornou-se um ícone dentro do referido movimento. Com uma proposta de mesclar os ritmos regionais e internacionais, o grupo buscou resgatar elementos do folclore brasileiro para misturá-los com batidas eletrônicas, batuques africanos, tecnologia, hip-hop,

distorções de guitarras; tudo isso agregado a composições que teciam críticas à desigualdade social que assolava a cidade.

A metáfora, recurso elementar na criação do movimento, também permanece em evidência durante as composições musicais. Nesse sentido, a linguagem figurada tem papel bastante relevante no que diz respeito à busca pelo sentido desses textos. Por isso, a busca pela representação de Recife se dá por meio da busca pelos sentidos simbólicos construídos. O movimento, que tinha como principal intuito a recuperação da autoestima da juventude recifense produtora e consumidora de cultura é, portanto, produtor de símbolos, que são, por sua vez, elementos essenciais na existência da consciência humana.

Para tanto, o foco da pesquisa encontra-se no desenvolvimento de uma análise que tenha como aporte teórico a Estilística. Utilizaremos, como base norteadora, a obra *Introdução à Estilística*, de Nilce Sant'anna Martins (2000), uma vez que a autora compreende o estilo como um fenômeno de grande complexidade e, por isso, subdivide-o em tipos. Cada um desses tipos será trazido como subcapítulo, a fim de que consigamos apreendê-los e aplicá-los metodologicamente.

Na tentativa de atingir esses objetivos, o trabalho será desenvolvido em quatro partes. A partir do entendimento de que a linguagem é um material complexo capaz de representar a realidade do indivíduo, a primeira parte apresentará um estudo sintético sobre vida e obra do Manguebeat e de Chico Science & Nação Zumbi, a fim de captar as motivações dos locutores em seus processos cognitivos e ideológicos, elementos que definem não só a essência, mas a significação dos textos.

Posteriormente, na segunda parte do nosso trabalho, ainda na intenção de conhecer essas motivações e razões, também será trazido um levantamento da contextualização histórica de Recife. Entendemos essa contextualização como uma perspectiva importante, uma vez que o panorama recente de uma sociedade só pode ser compreendido através de um olhar retrospectivo sobre a sua história. A Recife da década de 90 vive problemas estruturais lançados ainda nos tempos de colonização.

A terceira parte, que trará um levantamento bibliográfico que nos aproxime do que é, de fato, a Estilística, será, assim como o trabalho de Martins (2000), dividida em subcapítulos. Para além dos teóricos já abordados pela autora, traremos outros

nomes que podem contribuir para a reflexão pretendida. Grande parte desses autores faz parte daqueles com quem tivemos contato durante o curso de mestrado.

Para além de entender a dinâmica da cidade de Recife na década de 90 e de desenvolver a habilidade de trabalhar com a Estilística, esse terreno movediço de pesquisa, aqui, tem-se o desejo de contribuir com mais um material que possa manter vivo esse movimento que, há 30 anos, movimenta gerações e que amplifica a capacidade de uma leitura social não só da sociedade recifense, mas brasileira, em geral.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DE RECIFE: A 4ª PIOR CIDADE DO MUNDO.

> As lanchas do governo distribuíam agora água e víveres pelos grupos isolados. Distribuíam café, açúcar, broa e uma mistura de feijão cozido e farinha, trazida em grandes tinas de madeira e entregues nas próprias mãos dos flagelados da cheia. Quando um destes barcos parava em frente a um montão de gente, as mãos se estendiam, balançando impacientes na extremidade dos braços descarnados. É que os víveres quase sempre se acabavam sem dar para atender *àquele mundo de mãos angustiadas e de bocas famintas, implorando a caridade pública organizada*. (grifo nosso, Castro, 2003, p. 88).

Localizada sobre extensas áreas de manguezais, Recife, a "Veneza brasileira", é a principal cidade do estado de Pernambuco e, junto com outras nove unidades federativas, compõe o Nordeste. Foram as pedras dos arrecifes que deram o nome à região. As cidades nascem como produtos de sua localização relativa e a história de exploração de Recife inicia-se pelo porto, de modo que a estrutura e o dinamismo da economia agroexportadora influenciam no crescimento e na expansão deste território. Historiadores confirmam que, apesar de a presença dos holandeses ter acelerado o processo de desenvolvimento urbano, pela presença do próprio porto, a cidade teria condições de crescer ainda que pelas mãos daqueles que foram, todavia, reduzidos exclusivamente à posição de colonizados.

Segundo Rejane Sá Markman (2007), o historiador José Gonçalves de Mello (1978, p. 123) registra que é de 1639 o primeiro projeto de urbanização de Recife. As construções elevadas durante esse projeto, como pontes que ligam várias partes da cidade, fazem, atualmente, parte de características físicas marcantes da cidade. Em meados do século XIX, Recife passa por um surto modernizador. Em 1910, início do século XX, esse surto aumenta em proporção e faz ruir toda uma região, desconstruindo estruturas seculares, apagando a História que é demarcada pelo espaço/tempo.

O aterramento dos manguezais e a destruição de estruturas que fazem parte da memória social da cidade são fatores que têm como consequência fatos sociais vivenciados pela população recifense até a década de 90 – e, inclusive, nos dias atuais. Recife, pelas mãos dos colonizadores, foi construída para que apenas uma camada exclusiva da sociedade pudesse aproveitá-la. Essa realidade, por sua vez, é

trazida em forma de denúncia por meio das canções que figuram como o corpus de análise da pesquisa.

Voltando à perspectiva histórica, a reconstrução da cidade é direcionada para as áreas centrais, que eram aproveitadas por burgueses e pela classe média. De 1930 a 1970, a cidade passa por mais um processo de destruição para dar lugar a avenidas, a pontes de concreto armado e a arranha-céus. As metonímicas pontes e os arranha-céus, que representam até hoje a cidade, foram construídos nesse contexto. Funcionam, por isso, como estruturas de memórias.

Aristides Monteiro Neto e Glenda Dantas Ferreira, ambos especializados em Economia, confirmam que "esse processo de renovação urbana contribuiu para deslocar os sentidos tradicionais da sua história para a esfera do consumo" (p. 142, 2003). A esfera do consumo, sabemos, depende da existência de uma sociedade segmentada por aqueles que consomem e por aqueles que produzem aquilo que é consumido. A disposição de cada um desses grupos de pessoas na região é, portanto, bem determinada e, para o objetivo determinado, funcional, uma vez que ainda perdura.

Os manguezais, utilizados como inspiração metafórica na criação do movimento Manguebeat e, por isso, recorrente nas canções de Chico Science & Nação Zumbi, servem como redutos para pessoas ex-escravizadas que não encontravam o seu lugar no curso da História, uma vez que, durante o processo de construção de todas essas reformas, essa população foi intencionalmente descentralizada e desassistida. De forma extremamente dependente dos mangues, a população pobre não obtinha através deles apenas o seu lugar de moradia, mas também a fonte de alimentação que era fornecida pela fauna dos mangues.

Aqui, mais uma vez, abrem-se parênteses. Durante o levantamento da pesquisa bibliográfica para aproximação do contexto que circundava as produções musicais definidas como corpus, Josué de Castro apareceu como figura essencial para leitura. Em alguns trechos de entrevistas[1], Chico Science afirma ter contato com a escrita do professor. Também nascido em Recife, Josué era médico, cientista, professor universitário no Brasil e, no exterior, presidiu o conselho da Organização para Alimentação e Agricultura das Nações Unidas (FAO), enquanto seus direitos políticos mantinham-se cassados. *Geografia da fome* e *Geopolítica da fome* são dois

[1] Acesso a uma dessas produções: https://www.youtube.com/watch?v=_g0wCCQnaSg

de seus principais livros, que foram publicados em mais de vinte e cinco idiomas e são responsáveis por levantar a temática da fome experimentada pelo povo brasileiro para além de suas fronteiras.

A obra estudada para a presente pesquisa, porém, foi *Homens e Caranguejos*. Em sua apresentação, o próprio autor descreve-a como sendo, para além de um romance, um espetáculo multiforme da vida e, talvez, uma autobiografia, de um menino pobre "abrindo olhos para o espetáculo do mundo, numa paisagem que é, toda ela, um braço de mar – longo braço de um mar de miséria (2003, p.3)". O tema do livro é, portanto, a fome descoberta por Josué de Castro em sua infância na cidade do Recife.

Desde cedo os seus olhos "assustados" (2003, p. 5) de criança perceberam o mimetismo que havia entre homens e caranguejos, que se assemelhavam em tudo. A população que vivia à margem dos mangues era classificada por Castro (2003) como seres anfíbios: habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Homens, pela maneira como vieram ao mundo, e bichos, pela maneira como foram colocados no mundo por conta configuração social estabelecida. Para o autor, as pessoas que conviviam com o caldo grosso da lama dos mangues, com o cheiro de terra podre, de maresia e com a presença assustadora da fome não podiam se libertar "desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos" (2003, p. 3). Esses fatores funcionavam como grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens daquela comunidade, ainda segundo o autor.

Os homens alimentavam-se dos caranguejos e os caranguejos alimentavam-se dos homens durante o seu processo de decomposição: de maneira sintética, esse era o ciclo do caranguejo. O último trecho do livro traz um desfecho para a obra e para o desaparecimento de João Paulo, um dos meninos que morava no mangue, durante uma revolução popular fracassada:

> E sobre toda a paisagem do mangue estende-se agora um lençol de sombra, negra mortalha recobrindo todos os corpos dos mortos da revolução fracassada. Dentre eles, enterrado nos mangues, deve estar, em qualquer parte, o corpo de João Paulo que, com a sua carne em decomposição, irá alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo" (p. 112)

O ciclo, espécie de conceito alcunhado por Josué de Castro, é capaz de aproximar-nos do entendimento da experiência vivida pela comunidade que se

desenvolveu em torno e a partir do mangue e contribui para o estudo de História trazido nessa seção. O ciclo engrossa a percepção sobre como “vive a gente do Nordeste: morrendo e aprendendo” (2003, p. 98).

Cinco anos antes do nascimento daquele que se propôs a falar sobre a fome mundo afora, em 1913, registrava-se o número de 20.000 mocambos erigidos à beira do manguezal, representando 43% das habitações locais de Recife à época. Vinte e sete anos depois, os mocambos já representavam 2/3 da população recifense. Mocambo significa esconderijo e era o nome dado pela própria população a essas habitações. Conforme ensina-nos José Carlos de Azeredo (p. 43, 2021), “o ato de atribuir significado é sempre um ato de reconhecimento”, por isso, os moradores dos mocambos reconheciam-se como sendo um grupo colocado em esconderijos, enquanto a cidade crescia.

Recife não cresce, porém, pelo aumento de oferta de empregos e de oportunidades, como outras capitais, mas sim, pela expulsão de camponeses pelo latifúndio. Não havia emprego e nem sequer moradia suficientes, uma vez que as indústrias, compreendidas como o grande fator de crescimento econômico-social, forneciam apenas 6,3% e os comércios 3% de oportunidades de emprego à população.

É importante ratificar que até mesmo a transformação e o aterramento dos mangues em áreas habitáveis são feitos exclusivamente pelas mãos do próprio povo. Gilberto Freyre diz que, ainda no século XVIII, a luta popular contra os grandes proprietários de terra e de bens explorados começou. A posição de classes, bem definida durante todo o processo de construção de Recife, faz crescer também a disputa pelo solo. É no reconhecimento deste recorte histórico que acessamos a raiz da estratificação social cantadas nas músicas dos artistas do Manguebeat e anteriormente elaborada por autores importantes à cena, como o já mencionado Josué de Castro, que descreve:

> “O Recife, a cidade dos rios, das pontes e das antigas residências palacianas, é também a cidade dos mocambos: das choças, dos casebres de barro batido a sopapo, cobertos de capim, de palha do coqueiro e de folha de flandres.” (2003, p. 7).[2]

O crescimento da construção de indústrias também é um fator que demarca a situação de vida das pessoas que obtinham, através do mangue, a sua

[2] A primeira publicação é data em 1967, porém, a versão com a qual se trabalha, aqui, é a de 2003.

sobrevivência. A poluição dos rios e dos manguezais, junto com a caridade pública organizada, foi um dos fatores responsáveis por trazer pessoas à respectiva situação de sobrevivência.

Rejane Sá Markman (2007) ensina que as contradições sociais percebidas na cidade nos dias atuais têm origem quando Recife se torna sede de uma das capitanias hereditárias que mais prosperou ainda no início da colonização portuguesa, devido à extração do açúcar, produto com grande importância comercial na Europa. A região, porém, começa a se tornar economicamente decadente quando o produto perde mundialmente o seu valor. Depois dos anos 60, a economia local agrária e baseada na monocultura açucareira, torna-se debilitada e isso traz como consequência o agravamento das condições de vida da população pobre e o desprestígio do poder político do estado.

Apesar de a alvorada da história da região ter sido tomada pelas mãos de povos europeus, a História é cíclica. Na década de 60, Recife vive um “resgate da importância política da classe trabalhadora” (Markman, p. 149). Nesse período, durante o governo de Miguel Arraes, houve a priorização de políticas culturais que direcionavam a atenção à massa de camponeses que vivia de forma miserável. Nasce, portanto, o Movimento de Cultura Popular (MCP), que objetivava auxiliar na politização populacional e estimular a cidadania, por meio de medidas educativas e culturais.

Assim como no período de colonização, esse recorte histórico também fez surgir ondas. O resgate da importância dessa população do campo teve apoio fundamental da sociedade civil, que, à época, era representada pelas Ligas Camponesas, organização de trabalhadores do campo. As movimentações político-sociais costumam ser assumidas pela juventude, que busca ideias avançadas. Markman (2007) destaca um aspecto histórico importante quando se pretende buscar a gênese do Manguebeat: a região Nordeste, na época, tinha os interesses econômicos pautados pelas demandas da elite.

Esses interesses eram direcionados à cristalização da feição produtiva do polo agrícola do estado que, por não ter investimento industrial, tornou-se dependente dos produtos manufaturados em São Paulo e de outros centros industrializados. A dependência econômica justifica, portanto, a dependência da produção cultural e é esse contexto que justifica a necessidade da criação de

movimentos culturais que pudessem desobstruir as veias de Recife, como menciona José Teles (2000).

Todavia, o ápice da vida política da cidade maurícia aconteceu em 1964, com a ascensão do governo militar. Aquilo que foi trazido pelas movimentações populares em períodos anteriores foi rapidamente desfeito. Há, nessa época, a diminuição na área de investimento cultural que, consequentemente, restringe a possibilidade de consumo de cultura pela população pobre. Não havia, ainda segundo Markman (2007, p. 151), “mecanismos de divulgação na mídia para concorrer com iniciativas culturais exógenas”. Dessa forma, através de meios como discos, televisão e cinema, a cultura de massa – que tinha como intenção mercadológica distrair e, sobretudo, homogeneizar a sociedade – é disseminada. Apesar de ser relembrada como a região de lutas populares, Pernambuco vivia à margem da produção cultural, enquanto outros estados como Ceará e Bahia incrementavam as suas produções. Poucos artistas pernambucanos, como Alceu Valença e Luiz Gonzaga, conseguiam chamar atenção dos holofotes da indústria musical.

As considerações elencadas funcionam como o entendimento da gênese do que se observa na década de 90, quando Recife foi “agraciada” (Teles, 2000, p. 15) como a 4ª pior cidade do mundo, de acordo com o Population Crisis Committe, sediado em Washington, EUA. O fio da História é tecido por uma sucessão de causalidades e nunca pode ser visualizado através de fatos isolados. A categorização de Recife – junto a Lagos, Kinshasa, Dacca e Kanpur – é compreendida por meio das questões apontadas.

São essas questões retrospectivas que aparecem na construção do discurso de denúncia de Chico Science, da banda Nação Zumbi e dos outros artistas envolvidos com o Manguebeat. Entendendo, a partir do que diz Van Dijk (1997, p. 108), que “tal como não há uma linguagem privada, também não há, de acordo com a nossa definição, ideologias pessoais”, existe – nas escolhas lexicais de Chico e dos artistas – a influência indissociável da presença das experiências individuais e histórico-sociais na construção discursiva. É, portanto, nessa cena em que brotam as canções com as quais trabalharemos.

2 **“UMA BRINCADEIRA LEVADA A SÉRIO”: UM BREVE RESUMO BIOGRÁFICO DE CHICO SCIENCE E DO MOVIMENTO MANGUEBEAT.**

Francisco de Assis França nasceu em 1966, nos subúrbios de Olinda, em Rio Doce. Um memorial construído no site do governo de Pernambuco[3] registra a infância do artista como um período simples, mas sem maiores privações, como a fome que assolou a população conterrânea em anos precedentes. Os caranguejos, que outrora eram fonte de sobrevivência para aqueles que viviam nos mocambos, permaneciam passeando pelas ruas da região e também fazem parte da vivência da família França. Integrantes da família contam que, vez ou outra, Francisco vendeu caranguejos para arrecadar dinheiro para ingressos de bailes funk e de hip hop, já que não havia reserva financeira para a diversão.

Sua irmã, Goretti França, em entrevistas concedidas à Lorena Calábria, conta que o caçula tinha o hábito de se atirar em absolutamente tudo na vida, com um olhar atento àquilo que circunscrevia a sua existência. Ainda segundo ela, a família era muito musical e, por isso, cresceram em meio a cantigas, a rodas de coco e a cirandas. O conhecimento de gêneros musicais populares que é utilizado nas canções que utilizamos aqui como objeto de pesquisa tem origem, por isso, ainda no começo da história do compositor.

Além disso, seu pai, que também se chamava Francisco, tinha grande apreço pela literatura, que é um elemento que também manifesta, nas canções escritas futuramente, bastante influência. Goretti relembra que o irmão costumava ir ao cinema São Luiz, mexer no lixo e voltar com pedaços de filmes que encontrava, e que, de forma contumaz, colava esses recortes para observar as figuras emendadas. A colagem, aliás, é uma característica claramente presente em toda a construção artística de Chico que, à época, contava apenas 12 anos de idade.

Para além da influência relacionada à literatura, a figura do seu pai merece destaque por outro fator também relevante. Sindicalista, fomentava um discurso que seguia a contramão da política vigente. A trajetória política de Francisco França o levou até o cargo de vereador de Olinda entre os anos de 1982 e 86. Chico

[3] Acesso ao memorial: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_glossario.html#:~:text=Foi%20por%20ele%20que%20Chico,nativo%20do%20signo%20de%20Peixes

completava, nessa época, 20 anos de idade e pôde usufruir dos projetos sociais com os quais o seu pai se relacionava, a ponto de conhecer Mestre Salustiano, uma das figuras mais emblemáticas da cultura popular pernambucana, apontado como um grande influenciador em sua carreira. O Mestre, aliás, nomeia uma faixa homônima, do primeiro álbum da banda Chico Science & Nação Zumbi. Chico nem sequer sonhava com a carreira meteórica que teria. Ou até sonhava.

Antes de adotar o epíteto de Chico Science, Francisco, em sua adolescência, interessava-se por ritmos universais como o *funk,* o *hip hop* e a música afro. Esses gostos eletivos foram responsáveis pela aproximação entre ele e Du Peixe, que assume o vocal da Nação Zumbi desde a morte de Chico, em 1997, até os dias atuais. A escolha por esses gostos e os encontros que foram promovidos pela própria vida foram articulações, ainda que despretensiosas, para a criação de algo maior.

Assim como em outros movimentos sociais, não existe para o Manguebeat uma data específica de surgimento. A sua criação é movimentada pelos artistas recifenses antes mesmo que pudessem imaginar em que lugar o movimento desembocaria. Aliás, lembranças contadas em forma de narrativas por alguns desses artistas, em entrevistas também concedidas a jornalista musical Lorena Calábria, apontam que o movimento – que inicialmente sequer era categorizado dessa forma – teve a marcação dos seus primeiros passos em um lugar atípico. Atípico, todavia, com um sentido simbólico: o de ocupar os espaços, quaisquer que fossem.

“Uma festa privada? (...) E agora, onde eu vou peiar hoje?”, indagou um senhor perfumado na portaria, diante da mudança de rotina do lugar. No Adília’s Place, o piso de madeira, o couro avermelhado dos sofás e as luzes quentes comporiam aquela noite, que traria propostas diferentes das que costumavam surgir naquele lugar. Embalados pelo som, que ia de Marvin Gaye a Einstürzende Neubauten, numa noite em que as meninas não trabalhariam, fotografias registram o dia da primeira festa Manguebeat[4].

Ainda segundo a jornalista, era necessário diante da situação da estagnação cultural, que os próprios artistas pensassem em formas de estabelecer encontro

[4] Nos anexos, uma das fotografias.

entre pessoas interessadas em produzir cultura. Essa postura, porém, não era comum apenas entre o povo recifense, uma vez que, no fim da década de 80, o lema punk “do it yourself” estava em ascensão.

Calábria (2019) afirma que a festa “Sexta sem sexo”, nome dado àquele encontro de jovens que buscavam algo novo para a região, simboliza o marco inicial do movimento, porque teve como base, sobretudo, duas ideias que seguem com ele até os dias atuais: a diversidade musical e o espírito colaborativo. Sem dinheiro para bancar as ideias, um ficava responsável por tomar conta do som, enquanto outro ficava na porta e um terceiro se responsabilizava pelas músicas. Chico, que ainda não adotara o nome Science, aparece em registros fotográficos desse dia. Esses ambientes, organizados dessa maneira, tiveram grande responsabilidade inclusive na construção do repertório musical daquele que seria a voz embaladora da Nação Zumbi em momentos prospectivos.

O jornalista Renato Lins destaca que *Madchester*, o movimento de Rock Alternativo oriundo da Inglaterra e o *Acid House*, outro movimento musical nascido em Chicago, junto com o gênero musical *House*, foram grandes inspirações para a criação do Manguebeat. Junto com o próprio jornalista, H.D Mabuse, Dj Dolores, Fred Zero Quatro e Chico Science eram os mentores da cena, que também era composta por outros artistas ligados à música, artistas plásticos, pessoas conectadas à moda e ao cinema. As artes estavam conectadas, em geral, ao movimento, para além da esfera musical.

Para a felicidade de Adília, dona do estabelecimento, o sucesso da festa foi grande, e outros eventos com esse modelo aconteceram. A diversão levada a sério – expressão alcunhada por Science –, fez com que o discurso de insatisfação predominante, alimentado pelos artistas e pela juventude contemporânea, fosse substituído pelo entusiasmo de uma nova cena nascendo. As festas e os encontros serviram, portanto, como um importante laboratório para o que seria produzido anos depois no primeiro álbum do grupo que teria Chico como intérprete. Apesar de alguns artistas envolvidos nesse momento declararem que esse pode ser entendido como o passo inicial do movimento, não havia ainda uma nomenclatura para ele. A ideia para a categorização do Manguebeat, entretanto, surge depois.

É estranho perceber que havia artistas insatisfeitos justamente com a cena musical de Recife, conhecida por apresentar nomes importantes no que diz respeito à produção cultural. José Teles (2000), porém, analisa os anos 80 como “os anos

perdidos” (p. 225) para a música pernambucana. Anos perdidos, porém, anos de transição, uma vez que surgiram grupos como a Mundo Livre S.A, que apareceria como uma das principais bandas recifenses na década seguinte.

Ainda assim, em relação ao rock brasileiro, os anos 80 foram hegemônicos em suas produções. As gravadoras davam atenção ao que era produzido no Rio de Janeiro, em São Paulo e, de certa forma, em Porto Alegre, dando as costas ao resto das regiões brasileiras. Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Lobão ofuscaram o que pudesse ser produzido pelos nordestinos, que, nos meados dos anos 70, porém, monetizaram e muito a máquina da indústria musical. Alceu Valença, Geraldo Azevedo e o Quinteto Violado eram nomes da cena que transcenderam as fronteiras. Transcenderam a tal ponto que, ainda segundo o autor, Alceu e Geraldo integraram-se à turma do Sudeste e eram vistos na cidade quando estavam em férias ou em eventuais lançamentos de álbuns. O Quinteto Violado, porém, resistiu a essa engrenagem, de modo que seus integrantes optaram por continuar morando em Recife, fazendo um trabalho separado daquele *showbussiness pop*. A questão é, de fato, o que Teles aponta (2000): não deixavam de aparecer novos artistas, mas a sensação era a de que todos se inspiravam em Alceu Valença, com temáticas que traziam as ladeiras de Olinda, a morena dourada pelo Sol...

A insatisfação dos jovens artistas, portanto, tem origem nesse contexto. Aliás, o país encontrava-se em um período pós-regime militar. Vale ressaltar que, aqui, não há a intenção de discutir a qualidade das produções de artistas como Geraldo Azevedo e de Alceu Valença, que são indiscutíveis, mas sim, a de observar a origem da sensação de um não lugar declamada pelos artistas regionais em um período em que temáticas de renascimento eram urgentes.

Para além da questão do investimento direcionado para regiões definidas pela indústria fonográfica brasileira, havia, em Recife, um movimento de artistas que também primava pela fortificação das manifestações populares regionais, em uma espécie de recusa àquilo que viesse de fontes externas. O movimento Armorial, fundado por Ariano Suassuna e tendo como peça fundamental Antônio Carlos Nóbrega, objetivava, sobretudo, fazer o Brasil olhar para si mesmo. Até os anos 70, poucas foram as produções que fugiam à ortodoxia pernambucana. A conhecida dicotomia entre ser Cavalcanti ou cavalgado permanecia viva e exemplificada através da própria produção musical.

Antes de emplacar com a Nação Zumbi, Chico foi o agitador de duas outras bandas. A primeira chamava-se Orla Orbe e, segundo os amigos, não contava com muita qualidade musical. A segunda, de nome Loustal, aponta para o gosto pela literatura, já que o seu nome era uma homenagem ao quadrinista francês Jacques de Loustal. A segunda banda, por sua vez, já apresentava a evolução musical do artista.

A Loustal já carregava em si um pouco da ideia que seria desenvolvida em totalidade com a criação da Nação Zumbi. A banda propunha mesclar o *rap*, o rock dos anos 60, o *funk*, o *soul*, o *ska* e a psicodelia. Nessa época, Chico já demonstrava que seria o grande movimentador do grupo, de modo que as composições eram criadas a partir de alguma letra ou batida pensadas por ele. Todavia, Lúcio (guitarra) e Dengue (baixo) traduziam ideias musicais, que eram aceitas e incorporadas por Chico. Essa afinidade e o senso coletivo foram atitudes perpetuadas até a criação do primeiro álbum do grupo.

O hábito de ocupar espaços inimagináveis com arte permanecia. Esse hábito era oriundo do grande desejo que Chico tinha de divulgar o seu trabalho. A insistência e a credibilidade em si eram tão grandes que, em um show da Loustal, em Olinda, Chico conseguiu arrastar não só André Jung e Nasi, mas toda a banda Ira! para assistir à sua apresentação. Renato L. afirma que esse episódio foi representativo no que diz respeito à autoestima dos garotos. Ali, nasciam a percepção da urgência da criação de novos objetivos e, também, a percepção da necessidade de maior organização.

Ainda enquanto compositor da Loustal, Chico reconhecia-se como Chico Vülgo: assim, com tremas, com o aposto: “o louco das ideias, o marginal da música”. Renato L., jornalista e escritor do manifesto, foi o responsável pelo nome artístico que o acompanharia até o fim da sua trajetória. Em entrevista concedida a Calábria, Renato conta que tinha um tio que, assim como Chico, também era fissurado em ficção científica. A sua família chamava esse tio justamente de Chico Science. De forma despretensiosa, unindo as coincidências, o jornalista passou a chamá-lo assim. Chico levou a sério e se autobatizou com esse apelido. Posteriormente, Renato L. criou uma justificativa para o novo nome: “Science, o cientista dos ritmos”, devido à sua capacidade de articular e recombinar batidas e pelo seu gosto declarado por ficção científica.

Calábria (2019) abre o capítulo que apresenta a biografia de Chico e do movimento com uma citação de Luis Buñuel, diretor surrealista de cinema espanhol, que diz: “O acaso é o senhor de todas as coisas. A necessidade só vem depois. Não tem a mesma pureza”. Apenas a partir da segunda da leitura do livro, a citação alarga-se em sentido, uma vez que todos os caminhos que trouxeram Chico Science, esses artistas e todas essas histórias à atualidade são vividos de maneira natural, porém, nunca puramente despretensiosa. Os fatos acontecem, mas a intenção de movimentar e colocar Recife e os seus artistas na boca do mundo sempre esteve presente.

Ávido por novidades, mais uma vez, Chico, que agora já se reconhecia como Chico Science, dá novos passos firmes na carreira. Em 1991, ainda ocupava cargos de empregos regulares, porque não era capaz de sobreviver dos rendimentos artísticos. Em uma dessas ocupações, conheceu uma figura essencial para a criação de algo ainda maior: Gilmar Correia. Despretensiosamente, começaram a conversar: Chico falava sobre a banda Loustal e Gilmar sobre o Lamento Negro, o bloco de percussão do qual fazia parte.

Chico pediu a Gilmar Bola 8 – apelido, inclusive, dado ao amigo por ele e adotado até hoje como nome artístico – para ir a um dos ensaios do Lamento Negro. Em depoimento à Calábria no programa Ensaio Geral, em 2003, do Multishow, Gilmar conta que Chico ficou muito impressionado com o som dos tambores e com o trabalho de Meia-Noite, mestre de capoeira. O mestre foi o fundador do grupo “Daruê Malungo”, que significa, em Iorubá, companheiro de luta. As músicas tinham um caráter lúdico, mas, sobretudo, didático e religioso. A expressão em Iorubá é citada, anos depois, na faixa “Cidadão do mundo”, que fez parte do segundo – e último - álbum, intitulado “Afrociberdelia”, de Chico Science & Nação Zumbi. Parecia que Chico guardava todas as experiências em um lugar disponível para acesso sempre que fosse preciso, como se fossem armazenadas em um lugar específico.

Science passou a assistir com frequência aos ensaios do Lamento Negro. Aos poucos, foi se inserindo musicalmente na ideia. No início, recitava algumas letras enquanto os tambores tocavam. Lúcio Maia foi o primeiro companheiro de banda a topar assistir à improvável possibilidade de que Chico falava com tanto entusiasmo. Ele conta que levavam um amplificador, mas que, no início desse processo, apenas os dois conseguiam ouvir o que era dito pelo cantor, uma vez que os tambores eram muito mais potentes.

A sua entrada, de fato, para o grupo foi feita de forma realmente gradual. Mestre Maureliano, um dos fundadores do Lamento Negro, confessa que o deixou esperando por um ano, porque queria saber qual era realmente a intenção do garoto. Aliás, parte dos músicos do grupo não via com bons olhos a presença de Chico devido à possível descaracterização do ritmo. O mestre conta ainda que: “se o cara for lá só pra ver, então não vai sentir o som. Se for pra sentir, então vai ver. Chico acabou indo para sentir” (TELES, 2000, p. 267).

O entusiasmo de Chico era característica marcante, mas, nem todos os companheiros aceitavam compartilhar da sua empolgação de imediato. A insistência para que todos, assim como ele e Lúcio, provassem a mistura entre samba-reggae, guitarra pesada e tambor era permeada de recusas, porque os companheiros não compreendiam o objetivo por trás disso. Aos poucos, todos cederam à insistência e, ao assistirem aos ensaios de Chico com o Lamento, começaram a perceber determinado sentido artístico por trás dessa mistura.

Mestre Maureliano, em entrevista ao jornalista José Teles, em 2000, conta que Chico dizia querer uma mistura de James Brown e Maracatu. O mestre, então, propôs-se a passar para o tambor o som dos trompetes de soul junto ao baque solto, oriundo do Maracatu. Durante esse processo, Chico decidiu inserir ritmos pernambucanos como o coco de roda, o maracatu e a ciranda às composições. Du Peixe conta que Chico criou a percepção de que havia a necessidade de mexer com o Maracatu, com a intenção maior de unir o universal ao regional.

Chico Science permaneceu esperando, por um ano, com olhos atentos àqueles ensaios, demonstrando saber que o que ele realmente desejava, estava ali, ainda que os direcionamentos sobre o ritmo não estivessem bem definidos. Durante um tempo, ficou dividido entre os ensaios da Lamento e da Loustal. Havia, inclusive, um intercâmbio entre os músicos de uma banda para a outra. Maureliano foi um dos músicos que passou pela Nação Zumbi, mas que deu lugar a figuras importantes para a história da banda, como Toca Ogan e Gira, por serem meninos sem perspectiva de vida naquele momento.

A busca incessante pelo estilo musical que pudesse dar conta do hibridismo desejado por Chico parecia não caber em qualquer gênero musical que já existisse. Du Peixe conta que Chico, em 1991, informa ao coletivo que criaria o ritmo Mangue. Essa foi, inclusive, mais uma ideia que demorou a ser aceita pelo grupo. Todavia, o cientista dos ritmos já havia espalhado a notícia para diversas outras pessoas. A

inspiração para o nome vem, é claro, da situação visualizada no próprio entorno daqueles artistas e do conhecimento de Josué de Castro. Aliás, Calábria (2000) descreve o próprio estúdio, no qual os ensaios aconteciam, como um lugar que tinha a parte de trás formada por um manguezal.

No bar Cantinho das Graças, ponto de encontro dos jovens artistas, estavam reunidos Renato L., Fred Zero Quatro, Mabuse, Vinícius Enter e Chico Science. Nessa reunião, em coletivo, decidiram que o novo gênero musical poderia ser acompanhado, na realidade, de uma nova cena que desse conta de tudo que propunham. Chico, posteriormente, vai até o Jornal do Commercio para divulgar uma festa chamada *Black Planet*, de modo que a primeira aparição da expressão Mangue e a primeira foto de Chico na mídia datam do ano de 1991.

A festa, produzida pelo próprio Chico, teria participações dos Djs Mabuse e Renato L., de um grupo de samba-reggae e do Lamento Negro. Essa mistura de gêneros foi nomeada pelos redatores como “Sons negros no espaço Oásis”[5]. A entrada no jornal foi possível, segundo José Teles (2000), porque ele era amigo dos jornalistas Fred Montenegro (Fred Zero Quatro) e de Renato L. O rapaz mulato, de estatura média e falar arrastado descreve, de forma arrogante, o que seria, de fato, aquele novo movimento:

> “O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, raggamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo. Um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas. É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além.” (2000, p. 263).

Enquanto isso, Chico Science permaneceu frequentando os ensaios do Lamento Negro, fazendo o que Teles chama de “alquimia sonora” (*ibidem*, p. 265), sem abandonar os ensaios e projetos com a banda Loustal. Os grupos, aliás, costumavam dividir palcos, como no festival criado por esses mesmos artistas, chamado Viagem ao Centro do Mangue, com o intuito de monetizar a ideia, uma vez que sentiam a necessidade de solidificar os desejos e construir um tipo de coletânea. Fred Zero Quatro, em entrevista à Calábria (2000), descreveu que

[5] Nos anexos, disponibilizamos a página da notícia.

“aquele período marca a vida da pessoa para sempre. Era uma espécie de compromisso coletivo, como se estivéssemos em uma guerrilha”.

Fred, aliás, foi o responsável por escrever o release utilizado para apresentação das festas e do movimento em voga, que se chamava “Caranguejos com cérebro”. Após ser publicado em jornais, o release transformou-se em um manifesto do movimento. Nomeado, inicialmente, como *Manguebit* – a junção entre o mangue e a menor parcela de informação processada por um computador: bit – o movimento foi revolucionário em diversos sentidos, para além da música. A mudança para Manguebeat, porém, é resultado do não entendimento da própria imprensa. A mudança na grafia tem a razão na associação dos jornalistas ao *beat generation*, que influenciou na criação de um modelo rebelde de juventude no final da década de 50. Devido à disseminação do nome com a grafia atualizada, nesse trabalho, optamos por escolhê-la.

A característica revolucionária do movimento também se encontra na capacidade de unificar pessoas de três estratos sociais distintos: jovens universitários de classe média, como Fred Zero Quatro, Mabuse, Renato L., Xico Sá, Carlos Freitas e Lúcio Maia; classe média baixa, composta por Chico Science, Dengue, Jorge Du Peixe e Gilmar Bola 8 e o pessoal do Chão de Estrelas, do Daruê Malungo, e do Lamento Negro. Era comum, no início, ver o palco tomado por mais de vinte pessoas em uma apresentação.

O contato com as manifestações populares regionais faz com que, muitas vezes, artistas se apropriem das produções de forma indevida. Não houve, porém, por parte dos integrantes do movimento, apropriação de quaisquer produções da arte criada pela poeira. Todos os grupos apresentavam-se juntos, com o mesmo intuito: o desenvolvimento de uma curiosidade natural, a fim de reapresentar Recife para o mundo. Ainda segundo Teles (2000), foi a partir da criação do maracatu e do coco atômicos, criados por Chico Science, que esses ritmos voltaram à tona e passaram a ser ouvidos pela classe média e retomados por aqueles responsáveis por criá-los. Em 1995, já conhecido para além das fronteiras brasileiras, Chico afirma à revista virtual Brazilian Music Up-to-Date: “..Eu vejo uma progressão do nosso som, eu acho que ele vai crescer. Ainda tem umas coisas pra acontecer. Vamos com calma. Devajar, como dizem os gringos. É devagar”.

Há um episódio, contado José Teles (2000), que resume bem o propósito do movimento. Apesar de haver um mito sobre uma possível relação conturbada entre

Chico Science e Ariano Suassuna, a história real é outra. Depois de firmarem a banda Chico Science & Nação Zumbi, os mangueboys tiveram a oportunidade de viajar para o exterior. O apoio financeiro, por sua vez, foi fornecido pela Fundarpe, Fundação Estadual de Cultura, ligada à Secretaria coordenada por Suassuna, no terceiro governo de Miguel Arraes. Em um dos shows de despedida da banda para a viagem internacional, no emblemático Circo Maluco Beleza, há registros de uma figura alta, magra e que parecia ter saído dos romances armoriais: lá estava ele, o criador do movimento Armorial, contemplando a arte híbrida de, como ele chamava, Chico Ciência, com o seu *Manguebeat*. Confluíam para o mesmo campo, naquele momento, a tradição e a modernidade.

3 **A ESTILÍSTICA**

A língua, grande complexo de possibilidades comunicativas, oferece ao falante diversas formas de expressar aquilo que ele intui como objetivo comunicativo. Propor um trabalho que tenha a Estilística como aporte é propor-se, por isso, a pensar nos elementos totais formadores de um texto, que passam, por entre outras etapas, pela escolha, pela elaboração, pela conotação, por possíveis desvios, pelo estado emotivo do autor, pelas variedades de linguagem e, inclusive, pelo contexto gerador daquela maneira de se expressar. Todos esses elementos possibilitam o acesso ao estilo do autor.

A definição do que seria, de fato, o estilo é construída por meio de diversos conceitos que, muitas vezes, torna difícil a apreensão de um só sentido. Essa diversidade de conceituações, aliás, existe desde a primeira aparição da palavra nos estudos linguísticos. A palavra “estilística” aparece em registros do século XIX, mas a Estilística[6] surge nas primeiras décadas do século XX, como uma disciplina relacionada à Linguística, tomando o lugar deixado pela Retórica - ambos os campos elencavam o estilo como o seu objeto de estudo.

A Retórica baseava-se na arte de persuadir, de argumentar, a partir de três noções fundamentais, conforme aponta Carlos Eduardo Falcão Uchôa (2013): a da invenção, a da composição e a do estilo, que apresentava relação com os tropos. Tropos, do grego *trópos*, indica desvio. Esse desvio tem relação com os meios de expressão particulares, selecionados pela natureza do discurso a ser pronunciado. Os desvios, portanto, que acontecem de acordo com aquilo que se deseja manifestar, possibilitam que haja tipos de discurso, que constituem os gêneros. A partir da constituição dessa noção, o estilo, para a Retórica, é compreendido como a forma específica de uma obra condicionada à sua função. Cada gênero deve seguir um determinado estilo.

O declínio da Retórica, assim como acontece com todo fato social, é gradual. A disciplina manteve-se prestigiada durante a Idade Média e os séculos clássicos, mas a sua decadência pode ser visualizada com o advento do Romantismo, que valorizava o aspecto individual e repudiava as normas estabelecidas e a imitação

[6] Aqui, grifamos a inicial em maiúscula porque nos referimos à Estilística como disciplina.

como princípio artístico. Um dos motivos para o seu desprestígio foi justamente a incapacidade de acompanhar as revoluções ideológicas e culturais ocorridas no século XIX, que propunham uma nova maneira de pensar o homem e, por isso, simultaneamente, a linguagem. O mundo moderno do século XIX propôs-se a estudar a linguagem através do homem, com suas experiências, que, por conseguinte, têm a sua gênese em um eu criador. Apesar de todo esse avanço, a Retórica permanece tendo o que Uchôa (2013) classifica como uma obsessão normativa proveniente das características do homem clássico, que, em oposição ao homem moderno, buscava um mundo de valores universais e permanentes, tendo a razão como elemento intransponível.

A Estilística, por sua vez, apresenta novas possibilidades no campo dos estudos linguísticos quando não se limita à necessidade obsessiva de categorização, tampouco ao uso da linguagem com fins meramente literários, e dá credibilidade aos usos linguísticos correspondentes às diversas funções da linguagem. Essas funções, aponta Martins (2000), podem ser demarcadas pela investigação da poeticidade, pela apreensão da estrutura textual e pela determinação das peculiaridades da linguagem, as quais são fatores oriundos de questões psicológicas e sociais. Por isso, vale destacar, como um comentário, que é por essa razão que entendemos como relevante o levantamento de contextos históricos e biográficos em trabalhos de análise estilística, como o fizemos de forma extensiva nas primeiras seções do trabalho.

Antes, porém, de nos aprofundarmos no conceito, buscamos compreender o que é o estilo, objeto da Estilística. Existe, ainda, certa dificuldade em definir estilo com exatidão, assim como ocorre com a própria Estilística. Para a Retórica, como mencionado, o estilo funcionava como um elemento delimitador dos gêneros. Para a disciplina que, de certa forma, passa a ocupar o seu lugar, essa definição não é regular tampouco sintética.

John Spencer e Michael Gregory (1974) definem estilo como um produto da abstração. Isso porque, na maioria das escolas da Linguística, a disciplina é tida como um estudo descritivo de uma parte do comportamento social humano e, como tal, não pode partilhar da certeza, por exemplo, das técnicas de experimentações controladas franqueadas às ciências físicas e biológicas.

A partir de outra perspectiva, para Enkvist (1974), o estilo (ou manejo da língua, conforme o autor), consiste em acrescentar a um dado pensamento todas as

circunstâncias calculadas para produzir o efeito completo que o pensamento deveria produzir. O estilo, entendido dessa maneira, funciona, portanto, como um artifício e implica dizer a coisa certa da maneira mais eficaz. Mencionando Burke (1954), o autor ensina que “em sua manifestação mais simples, o estilo é encantamento. É uma tentativa de obter favor pelo processo hipnótico ou sugestivo de ‘dizer a coisa certa’” (p. 26). Ainda com base na leitura de *Linguística e estilo*, encontramos a definição de Göttingen (1953, p. 61), que define o estilo como um efeito emocional definido alcançado por meios linguísticos em um texto.

Martins (2000) confronta as opiniões de diversos teóricos com a intenção também de apresentar o que é o estilo. Ainda no início do estudo, a autora apresenta trechos de distintas definições postuladas por teóricos influentes da área e indica que, ao considerá-las, o leitor tem a tarefa de escolher aquelas que lhe parecem mais satisfatórias.

Buffon (*apud* MARTINS, 2000, p. 2), em uma frase assaz conhecida, define que “O estilo é o próprio homem”. Apesar de sintética em tamanho, a definição é operante e complexa e, conforme Enkvist (1974), esta ênfase no elemento individual do estilo é importante e deve ser levada em consideração em toda análise estilística. Sendo o homem, o estilo é tudo aquilo que é produzido expressivamente por ele e, inclusive, o devir: a consideração de outras possibilidades expressivas que ainda surgirão. Por isso, a disciplina é compreendida de forma complexa e inacabada e as suas conceituações precisam ser amiúde revistas, a fim de mantê-las atualizadas.

Azeredo (2018, p. 517) explica que o Estilo corresponde a um grupamento de recursos idiomáticos que colaboram com a expressividade da mensagem com um alto e marcado nível semântico. O gramático ainda endossa que, diante de tal conceito, se fazem necessárias outras três importantes noções para entendimento do que ele seria, que são: “o ato individual de expressão, a busca de um efeito de sentido e a opção por um recurso entre outros plausíveis”.

Em face das considerações dos teóricos, pode-se observar que o Estilo, no âmbito da linguagem verbal, está relacionado ao conjunto de traços da linguagem que particularizam a obra de determinado autor. Os efeitos que tais obras causam nos leitores estão relacionados às escolhas linguísticas que ele realiza para produzir consequências ímpares.

Ainda dentro do aspecto da escolha, estão, segundo Enkvist (1974), os paradigmas da seleção e da ordenação. A seleção, de forma direta, sugere que

nenhum escritor pode utilizar todos os recursos de sua língua ao mesmo tempo – este argumento, aliás, é considerado como trivial. A ordenação, por outro lado, envolve considerações gramaticais e literárias (estilísticas). Esses paradigmas estão presentes, aliás, em todos os tipos de estilística e a forma como são aplicados faz com que determinados textos ganhem relevo em relação a tantos outros que circulam em nosso cotidiano.

Novamente em Spencer e Gregory (1974), nos deparamos com algumas partes dedicadas à percepção de que podem ou não haver obras com a presença do estilo. Há, aliás, teóricos que também adota essa perspectiva. Os autores, porém, indicam que a adoção dessa ideia passa por critérios arbitrários, complexos ou subjetivos, que são evitados pelos linguistas. Dessa forma, aqui, adotamos compreensão de que toda obra é constituída por estilo.

O que se observa, em meio a tantas definições, é que o Estilo, de maneira generalizada, é como o homem apresenta marcas expressivas peculiares que o distinguem suas produções discursivas de outras. Mounim (*apud* MARTINS, 2000, p. 19), como um fecho à série de definições apontadas por Martins (2000), conclui que:

> [o estilo] É um fenômeno de grande complexidade. É a resultante linguística de uma conjunção de fatores múltiplos [...] Se algum dia se chegar a atribuir ao estilo uma fórmula, há de ser uma fórmula extremamente complexa. Todas as reduções lapidares da definição do estilo só podem ser e permanecer como empobrecimentos unilaterais. Não damos ainda por findas as nossas tentativas para compreender o porquê do efeito que certas obras têm sobre nós. Nesta encruzilhada onde talvez compreendamos por que é que certo poema nos envolve e nos possui e nos toca de determinada maneira, tem que haver uma convergência de causas linguísticas formais, mas também de causas psicológicas, psicanalíticas, históricas, sociológicas, literárias etc.

Finalizadas as reflexões sobre o objeto da Estilística, seguimos com as pesquisas sobre o assunto. Ulmann (1957) indica que o termo já aparecia na Alemanha desde o início do século XIX. Em inglês, o termo é encontrado em 1846, e, em francês, em 1872.

Com a perda de espaço da Retórica, Uchôa (2013) afirma que se abre uma lacuna no campo dos estudos linguísticos. No século XIX, a Linguística já havia se firmado como ciência, todavia, por ter significativa influência positivista, não selecionaria o estilo como objeto. Dessa forma, gradualmente, a Estilística surge e desenvolve-se teórica e metodologicamente. Para o autor, é consensual a noção de que a disciplina tem a sua origem a partir de duas correntes, que entendiam o objeto de estudo a partir de propostas diferentes, inclusive, mas que se pressupunham.

A primeira corrente já aponta para uma relevante mudança conceitual em relação aos estudos linguísticos. Nas primeiras décadas do século XX, os estudos sobre o estilo foram desenvolvidos de forma relevante, inclusive, para o que temos atualmente como teorias estilísticas. Aquela que é conhecida como Estilística Genética ou Estilística Individual partia do pressuposto de que todo elemento criado pela linguagem, em si, tem a presença do estilo. Para B. Croce, K. Vossler e Leo Spitzer (considerado um dos principais teóricos da disciplina), a linguagem é a expressão – seja ela qual for – de uma vontade. Para essa corrente, todas as manifestações expressivas contêm estilo. Para a escola idealista alemã, porém, é na expressão literária em que há o estado mais puro da força criadora.

A corrente que inaugura o campo também é conhecida como Estilística Literária. Dámaso Alonso, teórico fundamental para o estudo acerca dessa corrente, traz reflexões que mudam expressivamente o trabalho com o texto, para além da busca de uma significação denotativa do objeto. Para o autor, a compreensão da obra depende de um elemento singular: a intuição. A intuição encontra-se tanto no eu criador da obra em análise quanto no próprio leitor. Todavia, apesar de se tratar de intuição, não há, na consideração dessa teoria, a ideia de que somente o campo emotivo dá conta das demandas do trabalho com o texto. Dámaso considera que os elementos expressivos podem ser mapeados por meio de bases científicas, através de fatos linguístico-estéticos. Todo o texto, em sentido e estrutura, colabora para a busca pela sua significação referencial e emotiva.

Ainda em relação à busca pela significação, Alonso (1960) diz que, quando intuímos uma realidade qualquer, nossa querença está implícita em nossa compreensão e ela é, em si mesma, certa maneira de compreender. A escolha daquilo que é selecionado para o trabalho com a análise estilística já faz parte da etapa inicial de interpretação e carrega consigo aquilo que Staiger (s/d, *apud* Alonso, 1960, p. 16) aponta como necessário para o conhecimento adequado de um texto: “prazer e emoção”.

Uchôa (2013) permanece, então, discorrendo sobre as correntes que ele postula como sendo as geradoras da Estilística. A segunda corrente, também proveniente do século XX, tem Charles Bally como representante. Segundo Cavalcanti (2013), aliás, essa Estilística é conhecida como um prolongamento das questões provenientes do *Curso de Linguística Geral*. Dessa forma, Bally busca complementar a gramática conceitual do seu mestre e propõe a gramática

expressiva: ou seja, a consideração das expressões gramaticais emotivas também como objeto de estudo. Aquilo que fugia ao campo meramente referencial da linguagem pertencia, então, ao domínio da expressividade. Ambos, portanto, eram necessários ao trabalho analítico.

A preocupação dessa corrente era a de construir uma metodologia científica que auxiliasse nos estudos estilísticos. Como um dos objetivos estipulados, havia o intuito de fugir do positivismo dos neogramáticos com os seus excessos normativos. Apesar disso, a estilística balliana buscava obter investigações mais objetivas, tendo como metodologia a criação de classificações. Não há, porém, uma contradição entre esses pontos: é como se uma proposição teórica buscasse encontrar o que falta em uma proposição teórica anterior para, assim, avançar cientificamente. Na corrente de Spitzer, por exemplo, não há menções a metodologias, o que, de certa forma, pode dificultar o trabalho analítico textual.

À estilística proposta, principalmente, por Bally, dão-se os nomes de Estilística Descritiva ou Estilística da Expressão. Todavia, Martins (2000) a classifica como Estilística da Língua ou da Expressão Linguística. Diferentemente do que era proposto por outros teóricos até o referido momento, Bally descentraliza a língua literária e dá atenção à língua oral e à língua popular. Os estilólogos alemães entendiam o texto literário como sendo o maior exemplo de plenitude em relação à força criadora. Para os teóricos da segunda corrente, entretanto, o texto literário não apresentava elementos espontâneos o suficiente devido ao caráter intencional no que diz respeito à produção de sentido. Para Bally, o caráter intencional das produções desfazia as malhas do sistema expressivo, que era, por sua vez, o elemento de observação com maior ênfase para essa corrente. Entende-se, portanto, que havia uma valorização dos efeitos expressivos no trabalho estilístico:

> A Estilística estuda os fatos da expressão da linguagem, organizada do ponto de vista do seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade (Bally, *apud*. Martins, p. 4).

Uchôa (2013), ao fim do seu artigo, relembra que a Estilística permaneceu sendo conduzida a outras reflexões e, por isso, a novas correntes e proposições teóricas. Apesar de apontar que existiram duas correntes que figuram como as fundadoras, ele menciona a existência de outros dois autores relevantes para o entendimento da contextualização histórica da disciplina. Jakobson aparece como a primeira referência, com os seus estudos sobre a função poética, na qual há,

resumidamente, a proposição de dois eixos na construção comunicativa: o eixo de seleção e o eixo de combinação, que configuram o aspecto da escolha. Ainda que seja lembrado como um teórico relevante para os estudos estilísticos, o linguista optou por substituir os termos estilo e Estilística por função poética e Poética.

A segunda referência é Riffaterre, que, em 1973, elabora a Estilística Estrutural. Como o próprio nome indica, essa corrente intuía, inicialmente, observar as reações do leitor após a leitura de um texto e, depois, procurar a fonte dessas reações na própria estrutura textual. Por isso, a referência ao autor pode ser desconsiderada, diferentemente do contexto da obra, que pode ser incorporado à análise como efeitos do estilo. O teórico francês é responsável pela criação de uma metodologia bastante utilizada quando se trata de um trabalho analítico textual: o levantamento de ocorrências lexicais e a elaboração quantitativa dessa frequência.

Nilce Sant'anna Martins, em sua obra referida anteriormente, também aponta as duas correntes citadas por Uchôa como as fundadoras da disciplina. A autora traz, inclusive, outras definições que enriquecem a reflexão sobre os caminhos e a definição da Estilística. Martins (2000) destaca que Azeredo propõe uma reflexão sobre a aproximação existente entre a Estilística e a Linguística, que se encontra na divisão em quatro especialidades de acordo com o plano do sistema linguístico, que são a fônica, a lexical, a morfológica e a sintática.

Entretanto, é necessário definir como essas duas teorias trabalham sobre as especialidades citadas: a Linguística investiga e descreve como os falantes da língua fazem uso dos mecanismos linguísticos para expressar e comunicar sentidos; a Estilística serve-se desses mecanismos da linguística, mas tem como alvo os recursos capazes de estabelecer uma singularidade estética aos textos construídos, de acordo com as intenções de quem os compõe. As intenções, por sua vez, são preenchidas pela expressividade, que ocorre em caráter das escolhas feitas pelo enunciador, e podem ser de ordem lexical, gramatical, fonética, gráfica e rítmica.

Para além das duas correntes apontadas como fundadoras dos estudos estilísticos, Martins (2000) disserta sobre mais duas áreas que auxiliaram no desenvolvimento e no aprofundamento da Estilística. Sendo assim, há a apresentação da Estilística como Sociolinguística e considerações sobre a Estilística e a Retórica. No viés da sociolinguística, a Estilística prioriza estudar as variedades da língua falada e da língua escrita, levando em consideração as diferentes

situações discursivas, ocasionadas pela existência de classes sociais. Há, segundo a autora, uma preocupação entre os sociolinguistas no que diz respeito à formação de analistas e de estilólogos antes que eles se proponham a estudar textos literários, por exemplo. Isso porque, para eles, a linguagem literária pode conter características de todos os outros tipos de linguagem. Então, é necessário que haja um estudo relevante dos tipos mais simples e específicos, para que, posteriormente, haja um alargamento analítico.

Ao apresentar a última área, Martins (2000) retoma a Retórica porque, de fato, esse retorno ocorreu no próprio fio da história da evolução da Estilística, por volta dos anos 70. Libertando-se da necessidade da criação exacerbada de preceitos e normas, os cientistas da língua puderam elaborar novas reflexões sobre a relevância da Retórica. Uma espécie de nova avaliação. Pierre Guiraud (*apud* Martins, p. 20) explica a consideração dessa retomada:

> A Retórica é a Estilística dos antigos; é uma ciência do estilo, tal como então se podia conceber uma ciência. A análise que nos legou do conteúdo da expressão corresponde ao esquema da linguística moderna: língua, pensamento, locutor. As figuras de dicção, de construção e de palavras definem a forma linguística em seu tríplice aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, forma do pensamento; os gêneros, a situação e as intenções do sujeito falante. Alguns dos seus aspectos podem parecer-nos ingênuos – muito menos do que se poderia julgar à primeira vista – mas de todas as disciplinas antigas, é a que melhor merece o nome de ciência, pois a amplidão das observações, a sutileza da análise, a precisão das definições, o rigor das classificações constituem um estudo sistemático dos recursos da linguagem, cujo equivalente não se encontra em qualquer dos outros conhecimentos daquela época.

A noção de que existe a necessidade de rever até mesmo aquilo que foi dado como ultrapassado para a construção de teorias é um bom exemplo de como um trabalho de análise estilística pode ser. O analista precisa estar atento à necessidade de rever, em distintos momentos, o objeto com o qual escolhe trabalhar. Todas as concepções de Estilística apresentadas e as reflexões trazidas por elas devem ser levadas em consideração, a fim de que haja uma leitura geral do texto.

A ideia de leitura geral do texto é inspirada no que Dámaso Alonso chama de “estilística do futuro”: aquela que atende, por igual, à análise da forma e do conteúdo. Todos os componentes – estruturais e semânticos – de um texto compõem o seu significado e, dentro dele, há diversos outros significados parciais e todos devem ser considerados e observados. Por isso, a necessidade da releitura.

Além dessa postura, Spencer e Gregory (1974) apontam os aspectos gramaticais, lexicais, fonológicos e grafológicos como traços que importam à Estilística. Outrossim, como parte essencial de um estudo estilístico, deve haver a consideração de elementos intratextuais e extratextuais, através de uma leitura com senso de continuidade, de coerência textual. A descrição linguística feita nas análises pode não só reconhecê-los como elementos presentes, mas, sobretudo, explicar como e por que se comportam de determinada maneira em cada tipo de enunciado.

Martins (2000) apresenta esses e outros aspectos essenciais aos estudos da Estilística e, baseada no seu trabalho, estudaremos cada tipo de Estilística apontado pela autora, a fim de conhecer as possíveis metodologias de trabalho dentro do campo escolhido. Cada um desses elementos funciona como pistas de acesso à significação dos textos definidos como *corpus*.

3.1 **A estilística do som**

> O som da voz é, em si mesmo, um elemento da natureza, já que é produzido por uma conjunção de órgãos e energia biológicos e se materializa como onda que se propaga graças a leis físicas. Mas ao se transformar na matéria de que são feitas as palavras, modelando-as e distinguindo-as, o som vocal migra para o mundo da cultura, que é o verdadeiro mundo dos homens, o mundo criado pelo homem e no qual o homem se cria (José Carlos de Azeredo, p. 409, 2021).

A ideia sobre o que seria a Estilística do futuro de Alonso, mencionada anteriormente, parece tornar-se ainda mais palpável quando nos apoiamos nos estudos de Martins, nas seções que apresentam e sugerem a percepção de cada elemento que pode ser observado durante um trabalho de análise estilística. Apesar de a Estilística ser dividida em partes, não há a proposição de que esses referidos elementos sejam analisados separadamente; há, porém, a indicação de que a percepção da presença deles e das suas possíveis aplicações possibilita maior acesso ao sentido total de um texto. A separação funciona como uma tentativa de olhar minuciosamente para cada uma delas, a fim de entendê-las em seu sentido macro.

A Estilística do som, ou Fonoestilística, é a primeira a ser trazida por Martins (2000). Como o próprio nome indica, essa parte da estilística busca aproximar-se da expressividade dos elementos sonoros presentes nos textos. Os elementos sonoros (fonemas), junto à articulação das palavras (prosodemas), apresentam ou não relevância na interpretação de um texto.

Dentre os quatro tipos apresentados por Martins (2000), este, talvez, seja aquele que apresenta o objeto analítico de maior complexidade em sua apreensão. Isso acontece porque a fala, por ela mesma, é diversa: consiste em uma atividade que é responsável tanto pela produção dos sons quanto pela atribuição de sentido daquilo que é dito, conforme ensina Azeredo (2021). Por isso, uma análise fonoestilística consiste não só na "identificação e classificação dos sons vocais, mas ainda, no reconhecimento da função comunicativa desses mesmos sons" (p. 410).

Ainda que o som, como objeto de estudo, possa parecer pouco apreensível, reflexões trazidas no campo da Fonologia Natural auxiliam na elaboração científica da área. A Fonologia Natural, que, de certa forma, dá continuidade às teorias de Chomsky e Halle, propõe aprofundamentos teóricos para além da fonologia gerativista padrão. A sua tese é que os padrões vivos da língua são governados por forças implícitas na vocalização e na percepção humanas. Essa teoria aproxima-se dos objetivos encontrados na fonoestilística, uma vez que tenta explicar o seu objeto, mostrando que ele se conforma naturalmente à existência das coisas. Existe, então, entre as coisas e as palavras que as nomeiam, a possibilidade da existência de uma motivação sonora.

Os sons, por sua vez, podem manifestar sensações de agrado, de desagrado, de ideias e de impressões. Martins (2000) menciona que, a partir do timbre, da altura, da duração ou da intensidade de um discurso proferido, é possível que acessemos os estados de espírito e traços de personalidade do locutor. N. Trubetzkoy também menciona o aspecto subjetivo presente nessa área e considera o estudo como uma análise das "variações relacionadas ao temperamento e ao comportamento espontâneo do indivíduo falante" (*apud* Henriques, 2018, p. 95).

A partir da elaboração de teorias sociolinguísticas pensadas por William Labov, esses aspectos subjetivos passam a ser considerados no trabalho linguístico. Dessa forma, o som pode produzir sentidos para além de uma mera impressão acústica. Bally (1941) ensina que as impressões fônicas permanecem cobertas quando não há correspondência entre o significado de uma palavra e o seu matiz

afetivo, mas brotam quando essa correspondência surge e pode ser verificada pelo analista. Cabe ao analista, portanto, buscar a natureza dos processos fonológicos, mas com a consciência da possibilidade de existir arbitrariedade entre a palavra e o seu som produzido. Salvo juízo mais exato, a questão da correspondência entre a palavra e o seu som produzido teve ponto decisivo de sua formulação teórica anos antes, no soneto *Correspondências,* de Baudelaire (1821 - 1867), conforme pontuam Barros e Cortez (2011). A partir de então, os simbolistas começaram a utilizar o recurso fonético e o fonológico para a composição dos seus poemas.

São de Maurice Grammont, todavia, as teorias mais essenciais ao estudo da fonoestilística. Em uma das suas teorias mais antigas, aproximadamente de 1906, relacionada à poesia e à fonética, o autor indicava as assonâncias e as aliterações como contribuintes para a significação de um poema. Há, em seus estudos, a presença de um foco nas análises fonológicas que circundam as vogais e as consoantes. O autor cria, inclusive, sugestões semânticas para os fonemas da língua, conforme reapresentam Barros e Cortez (2011):

> Quanto às vogais, para o foneticista, as agudas (i,u) podem representar dor, desespero, alegria, cólera, ironia e desprezo ácida, troça. Já as vogais claras (i, u, é, è, èn, ö), leveza e doçura. As brilhantes (a, ò, e, an, en) indicam barulhos rumorosos. Enquanto as sombrias (u, ó, on) apontam barulhos surdos, raiva, peso, gravidade, ideias sombrias. E, finalmente, as nasais repetem os efeitos das básicas modificando-as de acordo com o contexto (p. 27).

As consoantes, por sua vez,

> se dividem em momentâneas e contínuas. As primeiras podem ser oclusivas surdas (T, C, P) e sonoras (D, G, B), que exprimem ou ajudam a dar ideia de um ruído seco repetido. As contínuas são: nasais (M, N), que podem indicar lentidão, brandura, langor, timidez); líquidas (L, R), que indicam rachadura, rangido, rugido surdo, grito abafado; expirantes - sibilantes (S, Z, F, V,) e chiantes (J, CH) ─, que indicam sopro, sussurro, sibilo, deslizamento, frêmito, angústia, ciúme e cólera.

Martins (2000), na supracitada obra que nos serve de aporte teórico desde o início da pesquisa, também realiza um levantamento sobre o potencial expressivo dos fonemas. Para a autora, por exemplo, a vogal [a] é a mais sonora e mais livre de todo o sistema fonológico. Sugere, pois, sons fortes, nítidos e reforça a potência das consoantes que a acompanham. Além disso, pode representar batidas bem audíveis e é utilizada no campo semântico relacionado à claridade. Em sequência, todas as vogais e consoantes são trazidas e analisadas tendo como base os seus poemas de origem, ou seja, o seu contexto.

Não nos prenderemos à observação minuciosa de cada possível efeito sugerido por cada uma dos sons disponíveis no alfabeto. Isso porque as classificações apresentadas servem como pistas para a elaboração de associações entre palavras e sons. É necessário, porém, que as classificações sejam feitas a partir da percepção e do estudo dos elementos da língua e processos da linguagem expressiva presentes em cada texto, a fim de apreender os efeitos alcançados. A autora, inclusive, reforça que esses levantamentos acerca dos valores expressivos dos sons podem ser entendidos como possibilidades interpretativas, por isso, é necessário que o analista mantenha-se longe dos excessos imaginativos, pautando-se, sobretudo, na qualidade física dos sons.

Existem, além da apresentação das vogais e das consoantes e seus possíveis sentidos, outros recursos fonéticos utilizados na construção textual, como a repetição de fonemas. Essa repetição pode ter objetivos simbólicos, de realce ou de construções harmônicas à audição, dentre outros fins. As repetições fônicas são trazidas por Martins (2000) como aliterações, assonâncias, homeoteleutos, rimas, anonimações e paranomásias. Esses processos funcionam, portanto, como um aproveitamento das sonoridades do sistema fonológico.

Além das repetições, a variedade da gama vocálica, as onomatopeias, as alterações fonéticas (acréscimo ou decréscimo de fonemas), os prosodemas, o acento de intensidade ou de duração, os sinais de pontuação e de entoação, entre outros aspectos, também são referenciados como recursos expressivos relevantes. Mais uma vez, não nos alongaremos, porém, na apresentação de cada um desses processos, uma vez que não é o objetivo da pesquisa. Todavia, todos eles serão considerados no momento em que as análises forem desenvolvidas. Buscaremos, sobretudo, examinar as possibilidades fonéticas que estejam em consonância com os sentidos do texto analisado.

Consideramos que o estudo da fonoestilística funciona para a análise das canções de Chico Science & Nação Zumbi devido à própria natureza do movimento Manguebeat. Nas canções, a articulação entre som e palavra configura um aspecto essencial em relação à produção de significado para os textos. A simbiose dos gêneros musicais presente nas canções é perceptível através, inclusive, das escolhas das palavras. A perspectiva estilística que aborda o princípio da escolha das palavras, porém, faz parte da próxima vertente a ser apresentada.

3.2 **A estilística da palavra**

A estilística da palavra, ou estilística léxica, também estuda os aspectos expressivos da língua, assim como a do som, mas com interesse nas composições semânticas e morfológicas das palavras. Esse interesse, apesar de ser pautado, sobretudo, nesses dois aspectos, também se estende ao estudo da sintaxe e do contexto. Juntos, funcionam como elementos constitutivos da língua, “que estão interligados e que são feitos para interagir e se combinar” (Polguère, 2018, p. 24). Esses elementos constitutivos são os objetos de interesse da Estilística da palavra.

Os atos de fala, segundo Martins (2000), resultam da combinação de palavras (léxico), de acordo com as regras da língua (gramática). A definição do léxico, por sua vez, admite diferentes definições. Seguiremos com a apresentação de algumas dessas definições, a fim de perceber as noções que são mantidas entre elas. Dentre as existentes, a perspectiva mais tradicional é aquela que apresenta o léxico como o conjunto de palavras de uma língua. As palavras, conforme menciona Azeredo (2021), representam as circunstâncias históricas vividas pelas comunidades. São, por isso, mais do que só um meio de comunicação entre os falantes. É a partir das palavras que as experiências transformam-se em conhecimento, que é socializado e integrado à cultura coletiva.

O léxico reflete a realidade sociopolítica e cultural de uma sociedade. As canções de Chico Science trazem, de forma declarada, apontamentos sobre as idiossincrasias referentes àquele respectivo momento de Recife. A busca pela significação e pelo sentido embutidos nas canções levam em consideração que o vocabulário disponível do compositor apresenta os seus interesses comunicativos, refletidos através das suas escolhas lexicais, pautados nas suas motivações e intenções, que são construídas a partir da sua vivência. Dessa forma, o léxico também é considerado como o aparato linguístico da memória humana: nele, estão presentes a história de uma pessoa e a sua capacidade de construção reflexiva.

Alain Polguère (2018) traz uma dimensão, de certa forma, mais técnica em relação ao estudo sobre o léxico. Para o autor, “o léxico de uma língua é a entidade teórica que corresponde ao conjunto das lexias dessa língua”. As lexias são as manifestações discursivas dos lexemas, que representam a unidade abstrata do léxico. Nesse sentido, o léxico é formado por palavras que remetem a um significado

global. Ainda aqueles que formam novas palavras utilizam-se dos próprios elementos já existentes na língua, de forma que as alterações semânticas, em grande parte, mantêm alguns traços ou semas de um significado nuclear.

Sobre esse assunto, Tatiana Slama-Cazacu (1970) explica que existe em cada palavra algo que lhe imprime certa constância, o que impede usos arbitrários. A esse fenômeno, a autora dá o nome de núcleo convencional ou significativo fundamental; ele é responsável pela estabilidade relativa do léxico da língua, que é fundamental para que os indivíduos se entendam durante a comunicação. Isso impede que as pessoas deem significados totalmente pessoais às palavras, porque, ainda que sejam utilizadas em seu sentido figurado, por exemplo, elas recorrem a um significado central. Os significados centrais da língua são, portanto, as lexias: unidades do léxico.

Martins (2000), para a definição do léxico, apresenta três conceituações distintas que foram trazidas anteriormente por Josette Rey-Debove, lexicógrafa francesa. A primeira definição apresenta-o como sendo o conjunto de morfemas (menores unidades de significação de uma palavra) de natureza lexical ou gramatical. A segunda, mais tradicional entre as outras, apresenta a definição tradicional do léxico como o conjunto de palavras de uma língua, que tem o dicionário como representação da existência de um vocabulário fundamental. A última definição apresenta-o como um conjunto de unidades ou palavras de classe aberta de uma língua. Há, na obra de Martins, uma proposta de estudo na qual a apresentação das conceituações aparece acompanhada de reflexões sobre elas, de modo a identificar as suas possibilidades e problemas impeditivos.

Cada uma dessas três concepções de Rey-Debove, por isso, vem acompanhada de uma sugestão reflexiva sobre elas. A primeira definição não configura como satisfatória para Martins devido à percepção de que a frase é formada por unidades codificadas mais altas, por isso, a análise das unidades mínimas de significação não daria conta de suprir as demandas do estudo. A segunda definição traz a necessidade de delimitar os conceitos sobre o que seria, de fato, a palavra, já que ela traz consigo uma carga semântica muito geral. A terceira, por fim, segundo a autora, apresenta determinada imprecisão em seu apontamento teórico.

É a segunda definição, portanto, que resolvemos adotar como aquela que guiará o entendimento sobre o léxico nesse estudo. A definição do que é a palavra

precisa ser delimitada em um estudo linguístico, uma vez que, para todos os falantes, ela representa um *designatum*, o que torna difícil uma apreensão regular do seu sentido. Além disso, a divisão da palavra entre classes é uma prática antiga nos estudos lexicográficos, de acordo com Biderman (1996), desde o século XVI, os dicionários das línguas ocidentais registram duas categorias de lexemas referentes à palavra: as palavras gramaticais e as palavras lexicais. Ainda que a diferenciação entre as duas seja importante, ambas são analisadas juntas em um trabalho estilístico, uma vez que o texto é um tecido léxico-gramatical. A principal diferença entre as duas categorias de palavras está no fato de que as gramaticais são sinsemânticas e as lexicais, autossemânticas.

As palavras gramaticais (apesar de serem consideradas, por alguns autores, como não palavras) são aquelas que não apresentam significação extralinguística, por isso, são consideradas como sinsemânticas. Elas têm a função de, segundo Martins (2000): I. relacionar o enunciado com a situação de enunciação; II. substituir ou retomar algum elemento presente no enunciado; III. indicar quantidade ou intensidade; IV. relacionar palavras no sintagma e orações na frase; V. estabelecer coesão textual.

O emprego das palavras gramaticais é relacionado à sintaxe da frase, todavia, devido à busca pela expressividade de um autor, pode assumir valores nocionais e perder, inclusive, o seu valor gramatical, através de um processo de nominalização, por exemplo. É possível, então, que até mesmo essas palavras sejam utilizadas para expressar valores afetivos. Percebendo a possibilidade dessa transposição, entende-se que há, portanto, nessa classe, um “sistema expressivo paralelo ao sistema puramente gramatical” (Martins, p. 76).

Essa possível transposição de palavras gramaticais para palavras lexicais, e vice-versa, acontece, primeiro, pela própria intuição comunicativa dos falantes, guiada pela noção da univocidade de cada elemento do universo, em virtude do processo que acontece na busca pela expressão. As alterações semânticas, inclusive das palavras gramaticais, então, são comuns e inerentes ao curso do desenvolvimento de uma língua.

Já as palavras lexicais, ou lexicográficas, são autossemânticas. Para Biderman (1996), são classificadas como palavras plenas. Diferentemente das gramaticais, têm um repertório extenso, devido ao grande número de palavras reais e possíveis. São aquelas palavras que têm representações no mundo físico, real,

que representam valores nocionais e por isso, são consideradas extralinguísticas. Fazem parte desse grupo os substantivos, os advérbios e os verbos, excluindo, porém os verbos de ligação e os auxiliares, porque fazem parte do grupo anterior.

As palavras lexicais, portanto, apresentam significação ainda que estejam fora do enunciado. Isso não quer dizer, porém, que não possam exprimir sentidos diferentes, de acordo tanto com a intenção do locutor quanto com a interpretação daquele que a ouve e lê. Sentido e significado carregam, aliás, ideias diferentes. O significado é obtido através do léxico daquela palavra e o sentido tem o léxico como uma pista de sugestão para o que pode ser compreendido, logo, interpretado. Um é denotativo e o outro, conotativo. Ambos são importantes para a Estilística.

Existe um campo extenso referente aos sentidos possíveis das palavras. O uso regular de determinadas palavras para expressar objetivos específicos possibilita que esse campo seja separado em relação ao que Martins (2000) chama de tonalidades emotivas das palavras. Isso acontece porque o léxico de uma língua tende a se especializar. Isto é, respectivas palavras são utilizadas de acordo com respectivo campo semântico.

As palavras podem, portanto, vir carregadas de tonalidades emotivas, através de elementos que possibilitam que isso aconteça. Dentre esses elementos, entram a própria significação da palavra ou o emprego particular de determinada palavra, a entoação ou algum recurso gráfico. Todos esses elementos compõem o aspecto lexical afetivo e também são observados em uma análise estilística.

Existem, de acordo com Martins (2000), dentro do campo semântico das palavras afetivas, as que exprimem julgamento, em que há a predominância da presença de adjetivos atribuidores de qualidades, por exemplo. Há, também, as palavras com capacidade de tornarem-se avaliadoras, que podem apresentar a coexistência de um valor substantivo ou verbal mais um valor adjetivo ou adverbial.

Nas canções trabalhadas nesta dissertação, há, também, a forte presença do que Martins (2000) classifica como palavras evocativas, que também se encontram incluídas nos estudos das tonalidades emotivas das palavras. As palavras evocativas podem ser visualizadas através dos estrangeirismos, dos regionalismos e das gírias, inclusive, figurando marca expressiva das canções do Manguebeat, que tinha como objetivo demonstrar a força do relacionamento entre o nacional e o internacional.

A linguagem figurada, porém, para a autora, ocupa lugar de privilégio nesse estudo. Nela, são observadas as figuras de linguagem, que dão às palavras relevo ou conotação especial. Os aspectos morfológicos da palavra (neologismos, flexão de gênero e de número, processos de formação das palavras) também interessam à estilística da palavra, porque são carregados de efeitos expressivos ricos à análise textual. Os aspectos expressivos em potencial nas palavras são incorporados a um tecido maior, à frase, que veicula as informações desejadas. Para ela, separou-se um espaço na seção seguinte.

3.3 **A estilística da frase**

As frases representam o esforço humano para compreender, explicar e ordenar o mundo. Assim como o som e a palavra, a frase também admite diferentes conceituações. A menor unidade linguística – que realiza o ato de fala – é a frase. Para Bally (s/d, *apud* Martins, 2000), ela consiste em uma comunicação de pensamento que pode expressar julgamentos de fato, de valor ou de volição. Caracteriza-se, sobretudo, pela melodia entoada em cada uma dessas possibilidades de expressão frasal. Dessa forma, a entoação é considerada como o fator responsável na elaboração de uma frase.

O texto não é, segundo Claudio Cezar Henriques (2019), uma reunião aleatória de frases. A composição da frase passa pelas decisões de estilo do autor, que podem ser acessadas, por exemplo, pelo seu tamanho e pela sua arrumação. Esses dois fatores são, inclusive, apontados pelo autor como os únicos elementos de interesse na análise estilística. São, portanto, o objeto de importância dentro da Estilística que, por isso, também pode ser chamada de Estilística sintática.

A disposição dos elementos em uma construção frasal também se encontra inserida no aspecto que Henriques (2009) chama de arrumação de uma frase. Ainda que com pouco domínio da língua, os falantes costumam construir frases na ordem gramaticalmente definida como direta. Esse tipo de construção torna a comunicação mais eficaz e, por isso, é mais recorrente em atos de fala. Os desvios (que também podem ser pautados pelo princípio da escolha) dessa ordem trazem, dentre outras elaborações de sentidos interpretativos, a possibilidade de analisar quais elementos

foram colocados em evidência através da sua organização em respectivos lugares da frase. As diferentes disposições dos elementos em uma frase produzem efeitos variados.

À elaboração de uma frase cuja ordem é a padronizada, Mattoso Câmara (s/d, p. 164, apud. Martins) dá o nome de colocação sintático-gramatical e à elaboração que se apresenta como uma necessidade expressiva peculiar, colocação estilística. Ambas, no estudo estilístico da frase, não só se relacionam, mas se complementam; aliás, uma existe em função da outra. Na elaboração de canções, por exemplo, esse procedimento artístico não pode reduzir-se apenas a um processo de elaboração do material verbal. Bakhtin (1997) indica que ele deve ser, acima de tudo, um processo de elaboração de um conteúdo determinado que, todavia, recorre a um material determinado. A escolha por cada um dos tipos de frase e o seu impacto estilístico podem ser acessados através dos dados linguísticos.

Em um sintagma verbal e em um sintagma nominal, os dados linguísticos se comportam de maneiras diferentes, e a atenção, em um trabalho como esse, por isso, é direcionada para a busca pela razão desses comportamentos. Os sintagmas nominais têm como principais objetos de análise os termos determinantes e os termos determinados. A posposição ou não dos determinantes (exceto dos artigos) demonstra como a posição do vocábulo pode estabelecer sentidos distintos. Em sintagmas verbais, é a posição do verbo que funciona como o objeto de maior interesse analítico. A posição do verbo e do seu auxiliar indica o desejo de construção de evidência para determinado vocábulo. A colocação dos elementos em seus lugares comuns ou a retirada deles desse lugar funciona, portanto, como um recurso expressivo.

Na realização de um trabalho de análise estilística voltada para a frase, além de ser essencial o entendimento sobre o comportamento das frases, existem outros aspectos que também precisam ser observados como pistas para a interpretação de um respectivo texto. Esses aspectos são trazidos por Azeredo (2021) como a modalidade enunciativa e a força locutória. As atitudes enunciativas dizem respeito não só ao propósito comunicativo, mas também ao contexto interacional e à modulação da voz, observada através da entonação. A combinação dos itens léxicos e a entonação dão conta do estado mental ou afetivo do enunciador. Dessa forma, o texto apresenta a forma que convém à intenção de quem o enuncia e reúne as

informações relevantes para essa situação. Essa perspectiva mais pragmática, todavia, será abordada na estilística da enunciação.

3.4 **A Estilística da enunciação**

A Estilística da enunciação caracteriza-se como pragmática porque é entendida sobretudo como uma atividade. Essa atividade é exercida por, no mínimo, dois indivíduos, que se encontram em duas condições essenciais: por aquele que fala, no momento em que fala; e por aquele que escuta, no momento em que escuta. Bakhtin e Voloshinov (*apud* Beth Brait, 2014) propõem que pensemos que, nessa atividade, para além de simplesmente duas pessoas envolvidas, existe uma pessoa e o seu grupo pessoal na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. Assim, o estudo do estilo não se restringe a um exame da linguagem do texto.

O enunciado, que é formado por uma sequência acabada de palavras, é o produto dessa atividade, que é a enunciação. A consideração da enunciação nos estudos linguísticos, por sua vez, é, segundo Martins (2000), recente e importante para o fenômeno da linguagem. A enunciação é significativa porque

> acredita-se que com ela a Linguística entre em nova fase; depois das fases em que se concentrou nas palavras e na frase, passa a estender a sua atenção a unidades maiores que a frase, ao seu encadeamento e às condições de sua produção (...) O campo de estudo parece realmente promissor (MARTINS, 2000, p. 218).

Com a inserção da alteridade nos estudos linguísticos, a Estilística já não se baseia apenas no texto construído e em quem o constrói, uma vez que o sujeito que utiliza a língua com o papel de locutor admite, obrigatoriamente, o outro diante de si. Como afirma, aliás, Benveniste (2006), a consciência de si mesmo só é possível quando experimentada em contraste. Com base nessa perspectiva, o outro também aparece como figura indispensável em trabalhos analíticos desse tipo de Estilística, afastando-a dos paradigmas clássicos. Além da importância do outro, nesse campo de estudo, o estilo não pode ser dissociado da sua estrutura textual, tampouco do seu pano de fundo, que é formulado por uma história, por uma cultura, por um acontecimento ou por um evento.

Percebe-se que a Estilística da enunciação adota a perspectiva dialógica da linguagem, que tem a sua origem no Círculo bakhtiniano. Muito do que se vê sobre a descentralização da existência de um autor criador para a consideração da relação inseparável entre locutor/receptor e os seus contextos culturais e sociais na referida Estilística tem origem nesses estudos elaborados, aproximadamente, entre 1920 e 1929.

A montante dessa reformulação teórica, apenas o enunciado, que, segundo Todorov (1998), é formado pelo aspecto verbal, pelas suas particularidades fônicas, morfológicas, semânticas e sintáticas, era adotado como objeto de estudo. Como mencionado, o estudo sobre a enunciação, entretanto, extrapola as dimensões da linguagem que vão além da palavra e da frase. De acordo com Martins (2000), ele busca o que há de indicativo sobre o processo de enunciação na estrutura física de um discurso que esteja relacionado às condições de produção. É esse, portanto, o objeto dessa área.

As condições de produção, cuja referência é a própria língua, dizem respeito justamente aos elementos relacionados à enunciação. Esses elementos, dentro de um discurso, podem ser a situação, a contextualização histórica, o próprio locutor (inclusive, elemento privilegiado nesse âmbito), o receptor e o referente. Dessa forma, entende-se que tudo que foi construído anteriormente ao próprio discurso é relevante para a análise de um enunciado. Por isso, a enunciação ocupa-se, principalmente, da relação entre os protagonistas de um discurso: locutor, receptor e referente.

Pensar no locutor como elemento privilegiado nessa área da estilística leva-nos às ideias de Enkvist (1974) relacionadas aos itens linguísticos em contextos dados. A familiaridade com os recursos linguísticos em determinados contextos é estimulada em todos os indivíduos desde a infância, o que não figura uma novidade para os especialistas da língua. Segundo o autor, quando esta experiência pretérita se volta para a análise de um determinado texto, ouvido ou lido, transforma-se num “fluxo complexo de expectativas” (p. 43), que se concretizam ou que são frustradas. Nas análises estilísticas, portanto, e mais precisamente na enunciação, leva-se em consideração que frequências contextuais passadas transformam-se em probabilidades contextuais presentes. Como afirmam Gregory e Spencer (1974), “é provável que nunca nos defrontemos com um enunciado que seja simplesmente derivado da resposta imediata” (p. 78). Sobre esse mesmo assunto, conclui-se que

> na vida, o discurso verbal é claramente não autossuficiente. Ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação. Além disso, tal discurso é diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder a sua significação (VOLOSHINOV/BAKHTIN, s/d, p. 5, *apud*. BRAIT, p. 277).

Por ser o locutor o protagonista de maior relevância dentro dessa perspectiva, todo enunciado é subjetivo. Não há discursos objetivos, mas níveis de subjetividade que podem ser baixos ou quase nulos. As frases declarativas, que, em grande parte, são elaboradas com base na objetividade, demonstram a sua subjetividade através, por exemplo, do que Alonso definiu como a própria querença[7] relacionada ao tema do que é dito e da própria intuição do locutor.

A objetividade consiste na tentativa de dominação do pessoal. O pessoal, todavia, nunca é nulo. Mesmo na linguagem intelectiva, que, segundo Azeredo (2021), idealmente, apresenta estabilidade semântica, neutralidade e um padrão linguístico formal – que são características de um texto que mantém distância da subjetividade –, ela está presente. Nem mesmo a ideia do grau zero da escrita foge à presença do indivíduo em sua produção. A busca pelas marcas da subjetividade figura, portanto, uma propriedade importante nesta estilística.

Além da subjetividade, a intertextualidade também é um aspecto importante, uma vez que consiste na atualização de determinado texto, a partir das inferências e das interpretações do próprio locutor. Nas canções de Chico Science, aliás, esse recurso de estilo é bastante encontrado e, nesse sentido, o cantor participa do que Martins (2000) chama de cadeias de locutores, responsável por retransmitir ideias de outras pessoas. A intertextualidade em Chico Science, entretanto, pode ser considerada explícita ou implícita, dependendo do conhecimento do enunciatário sobre aquele determinado assunto.

As formas de tratamento também estão incluídas nos aspectos da enunciação, devido às suas variedades encontradas no Português. As diferentes formas de tratamento correspondem, estilisticamente, aos graus de intimidade e à hierarquia social. Conhecer e perceber por que essas variações são utilizadas também funciona como um meio de chegar ao processo de enunciação. A utilização de uma das formas de tratamento em detrimento de outra traz de volta um tema já

[7] Na página 30, mencionamos essa teoria. Aqui, apenas a retomamos.

abordado nas seções anteriores, que é, inclusive, inevitável nessa área de estudo: a escolha.

Entretanto, na Estilística que tem a enunciação como base de investigação, a escolha torna-se ainda mais evidente, porque o foco encontra-se no sujeito, responsável justamente por fazer essas escolhas. Possenti (2001), porém, propõe que a reflexão sobre o aspecto da escolha, que ele chama de romântica, seja repensada. Para o autor, o enunciador não elabora, com plena consciência, as escolhas daquilo que diz. Elas não são simplesmente resultado de uma avaliação, feita por um autor livre das amarras institucionais, de possíveis alternativas do que se dizer. Isso não significa, porém, retirar a presença da representação do desejo do locutor de dizer aquilo que pretende. Significa, entretanto, entender que as escolhas são fruto de multiplicidades de recursos, inclusive, da noção de que elas são, sobretudo, uma necessidade estrutural; aliás, quando as palavras são escolhidas, o seu público também o é. Essa reconfiguração teórica permite que afastemos concepções simplórias sobre a linguagem. Ainda sobre o aspecto da escolha e a relação indissociável entre emissor, receptor e enunciado, Voloshinov/Bakhtin (*apud*. Brait, 2014) afirmam:

> O poeta, afinal, seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor. Assim, ele seleciona os julgamentos de valor associados com as palavras e faz isso, além do mais, do ponto de vista dos próprios portadores desses julgamentos de valor. Pode-se dizer que o poeta trabalha constantemente em conjunção com a simpatia e com a antipatia, com a concordância e com a discordância de seus ouvintes. Além disso, a avaliação opera também em relação ao objeto do enunciado – o herói. A simples seleção de um epíteto ou de uma metáfora já é um ato de avaliação ativo orientado em duas direções – em direção do ouvinte e em direção do herói. Ouvinte e herói são participantes constantes do evento criativo, o qual não deixa de ser nem por um instante um evento de comunicação viva envolvendo todos os três.

Fica, então, evidente, que esse tipo de estilística tem bastante interesse no aspecto da autoria. Possenti (2001) propõe que pensemos a função da autoria, primeiramente, como histórica. Histórica, porque não se caracteriza a partir de uma personalidade descolada do seu contexto e porque se modifica de acordo com as alterações e diversificações das modalidades enunciativas. O autor atenta para o fato de que não interessa, analiticamente, portanto, postular para um texto uma espécie de média estatística entre o social e o individual. Deve haver a tentativa de capturar o modo de ser social, de enunciar e de um determinado sujeito. Isto é, fugir um pouco das grandes análises estruturais e direcionar-se para o pequeno e o

quase desprezível. Os acontecimentos e os agentes são, portanto, aspectos fundamentais para esse tipo de trabalho.

A ideia sobre a tentativa de análise de um modo de ser social e de um enunciar “de certa forma”, trazida pelo autor referenciado anteriormente, lembra-nos algumas teorias relacionadas à Análise do Discurso, que, assim como a estilística da enunciação, compreende o texto como um fenômeno da ordem do acontecimento, que o caracteriza, logo, como um discurso. Para Florindo (2012), a partir da enunciação, projetamos um autorretrato no qual necessariamente imprimimos qualidades, que têm como consequência a representação da nossa autoimagem, uma vez que as modalidades enunciativas produzem uma imagem daquele que enuncia. Esse autorretrato de si, construído discursivamente, caracteriza o *ethos*, proposto pela retórica aristotélica. Dessa forma, o *ethos* encontra-se no sujeito construído no discurso: é uma imagem do autor discursivo (que não é o autor em carne e osso). Essa relação de *ethos* como estilo na enunciação marca o jeito individual do ser social, aspecto, inclusive, abordado por Possenti (2001) como essencial para o trabalho com a enunciação. O jeito individual do ser social é responsável pelo que chamamos de enunciar “de certa forma”.

Benveniste (*apud* Fiorin, p. 75, 2000), de forma, aliás, bem aproximada das teorias mencionadas sobre a Análise do Discurso, entende a enunciação como a discursivização da língua, tendo o texto como objeto. Para trabalhar com esse tipo de estilística, ficaremos, então, atentos aos elementos fundadores da enunciação (pessoa, espaço e tempo) e aos elementos que remetem à instância de enunciação (como subjetividade, intertextualidade, pronomes etc.), que permitem que acessemos os mecanismos externos de agenciamento de sentido, tendo como base a ideia de que o discurso verbal não é autossuficiente. É, aliás, segundo Halliday (*apud* Spencer e Gregory, p. 84), essa relação entre a substância e a forma de um espécime de linguagem, por um lado, e as circunstâncias extralinguísticas na qual ela ocorre, por outro, o que dá o que normalmente se chama “significado” aos enunciados. Lembrando Guimarães Rosa, “toda língua são rastros de velho mistério”.

4 ANÁLISE ESTILÍSTICA DA REPRESENTAÇÃO DE RECIFE NAS CANÇÕES DO ÁLBUM “DA LAMA AO CAOS”, DE CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI.

Em 16 de abril de 1994, Chico Science & Nação Zumbi[8] gravaram o seu disco de estreia, intitulado “Da lama ao caos”, no Rio de Janeiro. O disco funcionava, então, como, de fato, o primeiro produto musical do movimento Manguebeat. Depois de algumas vezes visitadas, as canções apresentaram-nos a recorrência de dois temas e de um recurso que linguístico, que possibilitaram a divisão da análise por eixos[9]: I. a cidade e o mangue, no qual o compositor situa metafórica e geograficamente a cidade de Recife; II. o homem-caranguejo, uma releitura teórica do geógrafo Josué de Castro, que representa a metamorfose do indivíduo que vive nessa cidade fusão; e III. colcha de retalhos, que apresenta a maneira intertextual com que as canções são escritas.

No último eixo construído, percebe-se que a colagem não foi escolhida apenas como uma metodologia na criação das canções. A capa do álbum[10] também foi articulada com base nesse tipo de produção artística. A imagem, que tem como foco o desenho de um caranguejo com as patas para o alto, carrega os nomes de Helder Aragão, mais conhecido como DJ Dolores, e Hilton Lacerda, cineasta e roteirista brasileiro. Segundo Helder, em entrevista concedida ao Canal Brasil, na série *Arte na capa*, em 2017, o principal objetivo da construção da identidade visual do álbum era soar como um produto tecnológico, uma vez que ciência e tecnologia funcionavam como bandeiras do movimento. Por isso, a fotografia é reticulada, sobreposta e elaborada por meio de colagens, que simbolizam justamente as colagens de gêneros musicais, que figurava como um dos principais objetivos do grupo.

Cada um dos eixos mencionados, através do trabalho com os aspectos linguísticos e com a interpretação, faz parte da estruturação de um todo no que diz respeito à busca pelo entendimento da forma como Recife é apresentada no álbum.

---

[8] Abreviaremos como CSNZ.

[9] Agradeço imensamente à colaboração das professoras Denise Salim e Lúcia Déborah que, durante a qualificação, me indicaram a possibilidade da construção analítica dividida por eixos.

[10] Nos anexos, consta a foto da capa do álbum.

4.1 **A cidade e o mangue**

> “Que venham os novos tempos: como poucas comunidades do planeta, a manguetown está pronta!” (ZEROQUATRO, 2004).

A leitura das canções, que trazem como temas salientes a cidade e o mangue, sugere a cidade de Recife como sendo, na realidade, uma integração indissociável entre os dois espaços. A partir dessa percepção, observando os aspectos linguísticos desses textos, propusemo-nos a pensar de que forma essa fusão é construída e a entender quais são os seus possíveis sentidos estabelecidos.

Seguindo a própria ordem cronológica do álbum, a canção “Banditismo por uma questão de classe”, que é precedida pela vinheta “Monólogo ao pé do ouvido”, apresenta a primeira menção à cidade. Seguem, respectivamente, primeira e terceira estrofes:

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

Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e 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"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

A terceira estrofe traz a favela como o ambiente da narração (sugerido pelos verbos de ação e pela descrição desse espaço) referenciada no fim do primeiro verso e ambientada pelos itens lexicais “morro”, “ladeira”, “córrego” e “beco”. A anáfora que abre os versos, a forma acelerada de cantar e a rapidez da própria melodia auxiliam na sensação da criação de uma cena de perseguição.

Ainda na terceira estrofe, a utilização do verbo “acontecer” em tempos diferentes leva-nos a refletir sobre a recorrência da situação narrada, tanto na cidade quanto no sertão, ainda nos tempos de Lampião, desde as décadas de 20 e 30.

A canção aponta para outra recorrência determinada pelo moto-contínuo presente em “Que a polícia mata gente inocente/E quem era inocente hoje já virou

bandido". A polícia, que tem sua imagem animalesca construída por meio da utilização dos léxicos metafóricos "macaco" e "bando", é apontada como um dos braços estatais responsáveis pela prática do banditismo, que faz com que o indivíduo precise roubar para "poder comer um pedaço de pão todo fodido" (linha 10).

Após a leitura da terceira estrofe, a situação sobre a qual se *falava* (1ª estrofe, linha 1), trazida na estrofe que abre a canção, pode ser compreendida de forma total. O começo dos versos iniciais repetem-se, numa construção harmônica, promovendo o que Grammont (*apud* Candido, 1996, p. 53) chama de "acontecimentos em sequência rápida", em que uma frase depende da outra para que o sentido seja decodificado. Por meio das repetições, construídas através de paralelismos sintáticos, é possível perceber a construção de uma sequência semântica. Essa sequência compõe uma gradação, elaborada a partir das palavras: 1) "bandido" 2) "solução" 3) "progresso" 4) "televisão". Inicialmente, fala-se em bandido; depois, em solução (para o referido problema), que tem, como consequência, uma progressão. Entretanto, há uma quebra de expectativa na conclusão dessa gradação no verso "há um tempo atrás que eu via televisão": aqui, a ideia da solução para a questão do banditismo é colocada como mais uma das ideias veiculadas e vendidas nos meios informativos e não como um fato consumado.

A televisão, por sua vez, costuma ser objeto de críticas em outras canções brasileiras, como na homônima "Televisão", escrita em 1967 por Chico Buarque e em outra, com o mesmo título, escrita pelos Titãs, em 1985, por exemplo. Há outros registros de canções que abordam o tema e a crítica costuma ser pautada no fato de que esse meio de comunicação tornou-se o pivô do fenômeno de massificação crescente na história das sociedades. A presença da televisão, alocada no último verso, com o intuito de concluir a ideia, elimina, então, a possibilidade de qualquer solução para a questão dos "bandidos", palavra que aparece no primeiro verso, como tópico.

Na canção, palavras e sons representam batidas audíveis com determinados valores evocatórios. As repetições, junto à forma como Chico Science as vocaliza, elaboram uma espécie de canção de protesto, mas no próprio ritmo da melodia, que é constituído por alfaias e por guitarras. As alfaias, que, assim como as palavras do verso, também se repetem, assemelham-se aos baques de Maracatu Nação, gênero

que teve origem em Pernambuco no século XVIII. Sendo assim, a proposição do Manguebeat de denunciar questões sociais e, ao mesmo tempo, valorizar as manifestações populares regionais, é assimilada através da leitura da canção e, no mesmo grau de importância, através da atenção ao som produzido. A atenção a elementos diversificados em uma produção musical é relevante porque, como confirmam Conforte e Dolz (2023):

> (...) o arranjo musical e a própria escolha do estilo musical do acompanhamento (…) aliados aos planos lírico, melódico, harmônico e rítmico, atuam como coautores da construção de sentidos da canção, caracterizada, por isso, como um complexo semiótico, em que os diferentes planos estão sempre em sinergia no momento em que a peça musical é executada (p.97).

Percebe-se que a violência, encontrada na cidade e no sertão, tem, por meio da crítica desenvolvida nas respectivas estrofes, a sua origem em uma sociedade que é dividida de forma igualmente violenta e injusta. Nas últimas estrofes, por isso, encontramos:

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade

Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!
Banditismo por uma questão de classe!

Há, nas visões distintas sobre as razões do banditismo, o choque entre ideias na tese “Banditismo por pura maldade” e na antítese “Banditismo por necessidade”. A síntese, porém, é trazida em repetição e ratificada pela presença do ponto de exclamação na estrofe que conclui a canção “Banditismo por uma questão de classe!”. É essa, portanto, a forma pela qual a CSNZ entende a dinâmica político-social da favela, que faz parte da cidade. Vale ressaltar que a canção ainda opera o seu caráter atual, uma vez que, no Carnaval de Recife de 2020, a banda Janete Saiu Para Beber foi proibida de cantá-la por policiais que, supostamente, fariam a segurança do show.

Na sequência, o ouvinte encontra “Rios, pontes e overdrives”, a primeira canção a introduzir, de fato, a proposição da fusão entre cidade e mangue. Na primeira estrofe, o falar cantado de Chico Science apresenta uma interrogativa em repetição.

Por que no rio tem pato comendo lama?
Por que no rio tem pato comendo lama?
Por que no rio tem pato comendo lama?

As composições são fruto da vivência dos componentes do movimento. Foi no mangue, que existia atrás do primeiro estúdio da CSNZ, que Chico Science viu a cena de um pato comendo lama. Um dos integrantes da banda conta que o compositor, em um dia de gravações, chegou cantarolando os versos, que posteriormente entrariam em “Rios, pontes e overdrives”.

A frase interrogativa representa o questionamento indignado – intensificado pelas repetições – sobre uma situação atípica de um indivíduo recifense que convive com o mangue rotineiramente. A utilização do verbo no gerúndio, junto com a anáfora, insiste em colocar-nos à disposição da situação, através da criação de uma cena mental que causa estranhamento; incômodo.

Halliday (apud. Martins, p. 135) propõe que se pense a transitividade de um verbo relacionando-a com a realidade, com a tradução da experiência da vida. Para o autor, os verbos transitivos diretos, como é o caso de “comer”, estabelecem, no contexto, a função de comunicar o que se passa num mundo em que os seres atuam uns sobre os outros. A partir dessa noção sobre o trabalho com um verbo, pode-se pensar no verso para além do sentido estabelecido pela simples representação de uma situação rotineira. “O pato comendo lama” indica, então, através da decodificação do verbo e do conhecimento das questões extratextuais, a percepção de que esse não é o alimento adequado do animal e, por isso, há algo para além do sentido literal de “comer” que pode ser apreendido.

É, portanto, uma situação fora da sua ordem natural, que se torna ainda mais caótica com a percepção do contraste estabelecido a partir da carga semântica antitética que existe entre a sujeira da lama e a brancura do pato. A distorção, evidenciada nos versos e que pode ser percebida em outras canções do álbum, pode ser associada à distorção social vivida na cidade como um todo, não só pelos animais.

Para além da transposição do ouvinte para o lugar da cena, a repetição da oclusiva surda /p/ em “Por que” e em “pato” constroem uma curva melódica, que contribui para uma forte impressão percussiva, que, novamente, também é sugerida pelos instrumentos que compõem a melodia da canção. A desordem, que remete ao

mangue, trazida no início da estrofe, funciona como um ícone, que será desenvolvido durante todo o texto.

A “lama” é um vocábulo que se repete nas canções do álbum e que faz parte do campo semântico do mangue. Em seus respectivos contextos, assume sentidos metafóricos e literais e, no caso dos versos acima, incorpora ambos. A lama ajuda a criar a atmosfera do caos que se pretende trazer no álbum que, já em seu título, *Da lama ao caos*, coloca-a em paralelo com a desordem,

Os próximos versos carregam os itens lexicais “mangue” e “lama” que, agora, porém, estão relacionados aos itens “rios”, “pontes” e “overdrives” e que, por sua vez, integram o campo semântico de uma cidade.

Rios, pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue! (2x)

Recife é reconhecida na canção, mesmo sem ser citada de forma explícita, principalmente pela construção metonímica em “rios” e “pontes”, que se refere à cidade, conhecida por suas diversas pontes espalhadas e erguidas por holandeses, que serviram, metafórica e literalmente, como pontes para a exploração do povo recifense e de seu trabalho.

Através de uma estrutura elíptica em “rios, pontes e overdrives” (são) “impressionantes esculturas de lama”, o compositor canta a Recife construída a partir do mangue. Os “overdrives”, instrumentos de distorção, parecem colaborar com a ideia da distorção trazida ainda nos primeiros versos. Sendo assim, a cidade de Recife e o mangue, ainda que na década de 90, depois de tantas transformações e aterramentos, não são indissociáveis.

A repetição da palavra “mangue”, nos versos que fecham a estrofe, acompanhada pela sonoridade da canção, evidencia o tema. Na 3ª estrofe da mesma canção, cidade e mangue permanecem em paralelo.

E a lama come no mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento, bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá
Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Os mocambos, trazidos no primeiro verso, significam esconderijo ou habitação precária, que são as moradias construídas pela própria população à beira dos manguezais. Em “a lama *come* no mocambo”, o verbo destacado tem o sentido

de “tomar conta” do mocambo, fazendo referência à organização precária dessas moradias nas áreas de manguezais.

Os molambos, por sua vez, dizem respeito aos moradores dos mocambos. Há, em *mocambos* e *molambos*, um jogo sonoro construído através do recurso da paronomásia, que, associada à forma rápida pela qual Chico Science “fala cantando”, remete a recursos bastante utilizados nos repentes e nas emboladas. O falar cantado de Chico Science, que se aproxima do modo de falar de um repentista é, aliás, um marcador estilístico do cantor que pode ser encontrado em praticamente todas as canções do álbum.

De um verso para o outro, sem demarcação explícita, o molambo sai dos mocambos e aparece como um personagem sem valor inserido na dinâmica da cidade, que é atropelado e abandonado, assim como o que fora criado por Chico Buarque, que também é atropelado e que “morreu na contramão *atrapalhando* o público”. Ambas as canções apresentam, através da figura estendida e, literalmente, largada no chão, o descaso e o desinteresse com a população pobre e trabalhadora. Há, no pato que come lama e no homem, morador de mocambo e que vai à cidade trabalhar, a mesma desordem estrutural; uma distorção, ainda que de naturezas diferentes.

Nessa estrofe, a percepção de que mangue e cidade não são elementos que se dividem é obtida justamente através da não delimitação entre os espaços narrativos. Nos versos, o molambo que vive nas áreas de manguezais é o mesmo que circula pela cidade. É, porém, através dos vocábulos “calçamento” e “carro”, que fazem menção à cidade, e “molambo”, “mocambo” e “lama”, que fazem menção aos manguezais, que se percebe a presença de ambos os espaços geográficos.

O refrão se repete e, posteriormente, segue-se para a 4ª estrofe:

> É Macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela
> Boa Viagem, Jenipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
> É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilite, Beberibe, é CDU, Capibaribe, é o Centrão
> Eu falei!

A apresentação dos nomes dos bairros fez parte de um *jingle* de campanha para disputar, à época, a candidatura a prefeito de Humberto Costa, pelo PT, escrita pelo cantor e compositor também pernambucano Otto e funcionalmente reutilizada na canção. Otto, no documentário “O mundo é uma cabeça: Chico Science e o Manguebit”, lançado em 2004, diz que: “quem conhece Recife, sabe que a gente é um aterro só”.

O artifício de unir a citação acelerada de substantivos ao ritmo contribui para o que Cândido (2006) chama de produção dos desejos de valores descritivos do autor, o que facilita na captação dos diferentes espaços citados como sendo, de fato, uma coisa só. A dicotomia existente na cidade é apresentada de forma velada com a utilização do recurso do paralelismo e são colocados, numa perspectiva horizontal, nomes de bairros populares e de bairros nobres.

No final da canção, de forma sonora e demarcada, Chico Science entoa o amálgama lexical “Mangroove!”: a mistura entre o mangue e o *groove*, que tem como significado o encaixe satisfatório dos sons. Os segundos que seguem são de simples aproveitamento do instrumental e do que há de mais marcante no Manguebeat. Ainda vale ressaltar que *mangrove*, grafado com apenas um “o”, significa mangue em inglês.

A terceira canção é a mais antiga do grupo. “A cidade”, um dos ícones da CSNZ, também apresenta a mesma temática. Os primeiros versos levam o interlocutor para o nascer de mais um dia comum na cidade de Recife.

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são **ruins**, nem importa se são **boas**

As pedras evoluídas, metaforicamente, representam os arranha-céus típicos da cidade, construídos pelas mãos de “pedreiros suicidas”. O adjetivo “suicidas”, referido ao substantivo “pedreiros”, sugere o serviço pesado desses trabalhadores. Para além disso, pode-se pensar no serviço submisso e nas subcondições de trabalho, que tornam o emprego uma atividade suicida. A presença de verbos de ação constrói, mais uma vez, uma atmosfera narrativa, comum às canções do álbum. Na segunda estrofe, Chico Science traz:

E a cidade se apresenta centro das ambições
Para **mendigos** ou **ricos**
E outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrôs
Trabalhadores, patrões, policiais e camelôs

A oposição entre **ruins** e **boas**, construída de forma isolada na primeira estrofe, é ampliada de maneira contundente na segunda. Temos, nela, os seguintes pares de oposição.

Mendigos – ricos
Coletivos – automóveis
Motos – metrôs
Trabalhadores – patrões
Policiais – camelôs

Os elementos em oposição tematizam o contraste social da cidade. O refrão segue com a mesma estrutura de sentido:

A cidade não para
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce

A cidade, que não para e que cresce a partir das mãos dos “pedreiros suicidas”, precisa que haja o contraste entre as classes sociais para que ela continue em desenvolvimento. A crítica da canção, construída a partir de um jogo antitético, é direcionada ao modelo capitalista, que dá base suficiente para a violência que cresce paralelamente ao desenvolvimento dos centros urbanos.

Vale ressaltar que, em 1993, ano de composição da canção, a cidade de Recife vivia um período de recessão e de desemprego. A partir desse contexto, na 3ª estrofe, a cidade, que antes servia como um lugar de esperança para o povo trabalhador, aparece, mais uma vez, personificada, entretanto, desencantada:

A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares
No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

A “esperteza internacional” aparece como mais uma menção ao sistema capitalista, responsável por preservar a dinâmica de poder desigual, que mantém a situação, por isso, “sempre mais ou menos”. “Mais” e “menos” assumem a função de pronome indefinido, representando as classes sociais, sem que sejam nomeadas. A desigualdade social configura, portanto, um tema com reincidência quando o compositor propõe-se a falar sobre a cidade de Recife.

A penúltima estrofe traz, repentinamente, aspectos do mangue. Não há, novamente, o deslocamento do espaço da cidade para o mangue.

Eu vou fazer uma embolada
Um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado
Bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu

A Embolada e o Maracatu, ritmos regionais especificamente nordestinos, aparecem como elementos que, por serem populares, representam a via pela qual os músicos pretendem seguir no enfrentamento da situação. O adjetivo "envenenada" diz respeito à mistura musical incomum, fruto da mistura entre esses ritmos.

A lama e o urubu, que fazem parte do campo semântico do mangue, são, nesse caso, metaforicamente utilizados para abordar a questão social da cidade: a lama diz respeito à situação desigual descrita e os urubus, aos detentores de poder, que precisam, por isso, ser espantados. Vale ressaltar que o urubu associado à figura de poder já foi trazido por João Cabral de Melo Neto, também recifense, em "Urubu mobilizado".

O início do dia, narrado no começo da canção, é novamente trazido na estrofe final, demonstrando, portanto, a existência de determinada rotina na narrativa criada. A narrativa segue com o seu fio desconfortável com o auxílio da construção sinestésica que traz, para além da simples descrição da cidade, o seu calor e o seu fedor.

Num dia de sol, Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

A sexta canção do disco também traz cidade e mangue em relação. Já nos primeiros versos da canção, encontramos:

Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar
Posso sair daqui para me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar

Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

"Da lama ao caos", que dá nome à canção e ao título do álbum, tem, em sua estrutura frasal, a ideia de movimento de ida e volta em um espaço determinado e, sobretudo, delimitado. A partir da leitura, na íntegra, das letras das canções do álbum, lama e caos funcionam como metonímias que se referem, respectivamente,

ao mangue e à cidade. O “daqui”, que se repete nos versos, faz referência a esse lugar: à cidade do mangue. À cidade-mangue.

Chico Science e Du Peixe eram fascinados por ficção científica. Por isso, a relação caótica estabelecida entre organização e desorganização nasce, acreditamos, de ideias oriundas da Teoria do Caos, que propõe, assim como os versos, a organização a partir da própria desorganização. Nas estrofes que seguem, encontramos:

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru

Peguei um 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
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

A construção narrativa aparece mais uma vez, configurando um marcador estilístico do compositor. Na 3ª estrofe, o locutor narra uma cena do mangue, na qual os animais, como o chié (um gênero de caranguejos pequenos), o aratu (crustáceo um pouco maior e semiterrestre) e o caranguejo, que fazem parte desse ecossistema, são mencionados. Há, na escolha dos respectivos animais, de tamanhos diferentes, mais uma cena contrastante. Parece ser a descrição de uma cena corriqueira dos animais no manguezal, que, entretanto, adota outro sentido com a leitura do último verso.

Em “saiu do mangue, virou gabiru”, percebe-se que o caranguejo do 4º verso, que está “andando pro sul”, é, em uma espécie de metamorfose, o homem, que sai da região dos manguezais e vai para a cidade, buscando por mudanças de vida. Ele consegue, enfim, sair do mangue, mas vira gabiru: um animal típico das grandes cidades, um rato-de-esgoto que precisa, por isso, “roubar” para se alimentar. A canção finaliza com as seguintes estrofes:

E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar

Da lama ao caos
Do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O “bucho”, parte do estômago do boi, vem como referência à barriga do molambo, que vive em condições desumanas. A fome, tema de relevância na obra “Homens e caranguejos”, de Josué de Castro, é trazida como aspecto presente na cidade-mangue. O quiasmo, criado a partir de “Da lama ao caos”, reforça a ideia do movimento delimitado desse indivíduo que tem os seus direitos básicos, como a segurança alimentar, roubados tanto na cidade quanto no mangue.

Assim como a cidade, nas canções anteriores, o mangue também é personificado em “Maracatu de tiro certeiro”, a sétima canção do álbum:

> Urubucevando a situação
> Uma carraspana na putrefação
> A lama chega até o meio da canela
> O mangue tá afundando e não nos dá mais trela

O amálgama lexical que abre a sequência de versos é elaborado através da mistura entre “urubu” e “cevar”. Segundo *O dicionário caiçarês*, de Romeu Mario Rodrigues, de 2007, carraspana pode assumir o sentido de tempestade. A união entre a ideia de tempestade e o alimento apodrecido (presente em “putrefação”) descreve a situação caótica do mangue em um dia de chuva, que sobe “até o meio da canela”. É no último verso, porém, que o mangue aparece como elemento personificado. Essa preposição pode indicar a força do mangue, que existe independentemente da ação de qualquer indivíduo.

Há, em algumas letras dessa canção, versões que contam com “urubuservando”, no início dos versos. Diferentemente de “urubucevando”, aquela é uma expressão comum. Integrantes do grupo contam, porém, que essa versão foi criada pelos próprios ouvintes da banda que, provavelmente, associaram uma palavra à outra por sua proximidade sonora.

“Antene-se”, a nona canção, é a última a ser trazida como parte do conjunto de canções que apresentam o mangue e a cidade como tema. O título, como sugere Calábria (2019), relembra a capa do álbum, em que há um caranguejo com as antenas levadas para cima. Antes mesmo de apresentá-la ao público, Chico Science, em um show, em 1992, faz um discurso que remete à canção:

> “Eu sou uma antena enfiada na lama, em contato com o mundo. Sou uma antena e posso sentir as boas vibrações que vêm de vocês, mangueboys e manguegirls. Sou uma antena e fiquei feliz por aquele filho da puta ter saído

> daquele lugar[11]... Nós somos uma antena e vamos tocar aqui sempre. Mesmo se não conseguirmos gravar um disco, vamos nos divertir o tempo todo. Sou um caranguejo enfiado nessa lama... e o caranguejo tem que malocar, o dia tá raiando...".

À época, a cidade acabava de ser classificada como a 4ª pior do mundo. O título dado à cidade é eternizado nos versos, que apresentam também a relação geográfica, indissociável, entre cidade e mangue, no início da canção.

> É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
> Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
> Entulhados à beira do Capibaribe
> Na quarta pior cidade do mundo
> Recife, cidade do mangue
> (....)

A descrição da cabeça como parte do corpo que se sobressai remete-nos a imagens já conhecidas sobre a situação da fome. De forma implícita, o compositor traz, mais uma vez, o tema como assunto.

Os mocambos aparecem novamente. Os versos ocupam-se de registrar a forma como as moradias eram "entulhadas", dispostas de qualquer maneira e tratadas feito lixo, à beira do rio mais famoso de Recife. É nessa canção que Recife é, enfim, de forma explícita, classificada como "cidade do mangue".

A cidade, sendo assim, não é o mangue apenas numa perspectiva metafórica. Dessa forma, a fusão entre ambos os espaços, encontrada de maneira recorrente nas canções, não é uma criação dos compositores. As canções denunciam o resultado social do aterramento ilimitado e da destruição dos manguezais, tendo como razão o desenvolvimento urbano.

Cria-se, a partir desse contexto, a metáfora da cidade-mangue. A desigualdade social e a violência, temas que se sobressaem, são evidenciados através de relações antitéticas, que contribuem para a construção de uma atmosfera caótica, que é descrita por meio da criação de narrativas dentro das canções. Há, na cidade e no mangue, uma desordem estrutural e social.

Por meio do álbum, que dá início à carreira de Chico Science & Nação Zumbi, constrói-se uma identidade cultural. O mangue, que, nas canções, de forma prosopopeica, assume uma postura de força que independe da vontade dos homens e da própria cidade, serve como fio condutor para a ideia de regeneração da cultura

[11] À época, Fernando Collor renunciava à presidência, antes que sofresse um processo de *impeachment*.

de Recife à época. Em novembro de 2005, o Ministério da Cultura, tendo como ministro Gilberto Gil, concedeu a medalha de “Ordem do Mérito Cultural” ao movimento Manguebeat. A razão estava na transformação da capital pernambucana e no resgate da autoestima do público local:

> “A turma dos caranguejos com cérebro recolocou Recife como centro catalisador e difusor de inovadora cultura pop. E abriu um novo capítulo na história da música brasileira. Da lama ao céu!” (Gilberto Gil, 2005).

4.2 **Homem-caranguejo**

> (...) a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos. Seres anfíbios – habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos (CASTRO, 2007, p. 10).

Foi, primeiramente, Josué de Castro quem identificou a cruel semelhança entre os homens e os caranguejos. Assim como nas canções, as obras do geógrafo articulam os aspectos naturais com os aspectos sociais. Melo Filho (2003), também interessado nos estudos sobre as ressonâncias das teorias de Josué de Castro, considera que a Chico Science & Nação Zumbi elaborou uma releitura do trabalho do autor. Nesse sentido, as ideias já concebidas sobre o homem-caranguejo colocam-no, no álbum, diferentemente do homem-caranguejo de Josué, como o habitante da cidade-mangue. A primeira canção em que se observa essa metamorfose é “Antene-se”, cujos versos são:

Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os **homens caranguejos**?
Minha corda costuma **sair de andada**
No meio da rua em cima das pontes

A corda, sobre a qual se fala no 4º verso, faz referência à forma como os caranguejos são amarrados, formando um conjunto deles. A expressão “sair de andada” diz respeito ao momento de reprodução, especificamente do caranguejo-uçá, que o faz sair da toca e passear pelo manguezal à procura de acasalamento. De forma metafórica, colocando-se, dessa forma, como o próprio homem-

caranguejo, o compositor fala sobre o momento de diversão que tem com os amigos pelas ruas de Recife, que é, mais uma vez, reconhecida pelo léxico “pontes”.

A expressão “sair de andada” também é utilizada na canção “Risoflora”, a décima do álbum, a única composição que tem o romance como tema. O nome é uma adaptação de *Rizophora mangle*, uma planta típica dos manguezais. Há histórias, aliás, que registram que Risoflora era o apelido dado a uma ex-namorada de Chico Science. Nos primeiros momentos da canção, encontramos:

Eu sou um caranguejo e estou de andada
Só por sua causa, só por você, só por você
(...)
Oh, Risoflora!
Vou ficar de andada até te achar
Prometo, meu amor, vou me regenerar
Oh, Risoflora!
Não vou mais dar bobeira dentro de um caritó

Há, nos versos, uma declaração de amor que é construída por meio de elementos específicos ao campo semântico do qual se fala em todas as canções do álbum. Ao mesmo tempo, essa declaração é construída através de elementos gerais já bem conhecidos em músicas românticas como o verso “se você jurar que me tem amor, eu posso me regenerar”, de Ismael Silva, de 1930, que nos lembra o 5º verso desta estrofe.

Caritó, que fecha a sequência dos versos em destaque, é uma gaiola onde os caranguejos são colocados até que cresçam suficientemente e possam ser vendidos. Há, durante a canção, outras referências a uma determinada falta de liberdade:

(...)
E em meus braços te levarei como uma flor
Pra minha maloca na beira do rio, meu amor!

A maloca, por sua vez, palavra polissêmica, pode representar tanto uma habitação precária construída na beira do rio quanto o lugar no qual os caranguejos se entocam. A polissemia, por sua vez, é um recurso com significativa recorrência no álbum, já que a sua própria composição tem a metáfora como a grande base das canções.

Chico Science, em diferentes entrevistas, conta que a canção fala sobre a história de um pescador marginal que se apaixona por uma lavadeira. A promessa de regeneração, o pedido para que a mulher volte, o tom de arrependimento e os léxicos “caritó” e “maloca” nos fazem pensar sobre uma possível reclusão desse

marginal, que é o homem-caranguejo. Esse indivíduo é, portanto, o eu-lírico da composição.

Essa metamorfose também é percebida em “Da lama ao caos”:

O sol queimou queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou **gabiru**
(...)
Ô, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça!
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça.

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
(...)
Com a barriga vazia, não consigo dormir

Como já visto na seção anterior, a estrofe parece contar a história de um caranguejo que sai do mangue e caminha em direção à cidade, em busca de outras condições de vida, como de praxe. O caranguejo funciona como uma metáfora para o próprio indivíduo que habita as áreas dos manguezais.

O último verso coloca, entretanto, essa movimentação como mal sucedida. O homem-caranguejo, que, segundo Josué de Castro (2007), se alimenta do caldo do próprio caranguejo, sofre uma transmutação para gabiru, rato urbano, que se alimenta dos restos de comida e vive no esgoto. Vale relembrar a taxonomia do homem-gabiru criada em 1991 pelo jornalista Xico Sá, na Folha de São Paulo. A indicação para a percepção do desenvolvimento de uma sub-raça humana teve origem na história de Amaro José da Silva que, aos 47 anos, media 1,35m. O pouco desenvolvimento de sua estatura estava diretamente ligado à falta de alimentação sofrida pelo pernambucano no decorrer de toda a sua vida. Na década de 90, a falta de segurança alimentar, tão debatida por Josué, ainda acometia diversos indivíduos, principalmente na região Nordeste. A fome, que promove a animalização dos indivíduos, também foi tema trazido, em 1947, por Manuel Bandeira, poeta pernambucano, no poema “O bicho”:

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,

Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

À época, a notícia sobre o homem-gabiru tomou grandes proporções. O álbum, aqui trazido, teve sua data de lançamento bem próxima a esse acontecimento. A atualidade que se pretendia manter como propósito do movimento não se encontrava, portanto, somente no que dizia respeito aos gêneros musicais. Assuntos contemporâneos também eram trazidos como referência nas músicas, deixando registrados, para sempre, aspectos sociais contemporâneos.

A Mundo Livre S.A, uma das bandas que compõe o Manguebeat, também utilizou a notícia estarrecedora como tema na canção “Édipo, o homem que virou veículo”, escrita por Fred Zero Quatro:

Essa vai pra uma nova tribo
Que descobriram na Grande Recife

Isso é o que dá viver catando lixo
Que falta de educação, mané
Que tal criar vergonha, quem já viu ser
Transportadora de bicho de pé, pois é

Isso é o que dá viver catando lixo
Que falta de educação, mané
Que tal criar vergonha, quem já viu ser
Transportadora de bicho de pé

Na secretaria há uma enorme preocupação
Com uma nova epidemia que ameaça a população
Pois um infeliz parece um mutante
Quando ele anda o que se vê
Segundo a secretária faz dó
O pobre é uma malha rodoviária ambulante

Isso é o que dá viver catando lixo
Que falta de educação, mané
Que tal criar vergonha, quem já viu ser
Transportadora de bicho de pé

Sua excelência, o prefeito homem de coração
Se declarou perplexo e horrorizado
Tanto que já mandou tomar providencias
Todo lixão será protegido por vigilantes armados
Que vão entregar cartilhas aos pés inchados

O homem-caranguejo, no álbum, é o homem que vive na Recife na década de 90 e, por isso, habita a cidade fusão – metafórica e real – entre o mangue e a cidade. O eu-lírico se afirma como sendo esse tipo de indivíduo nas 3 canções em

que expressões desse campo são mencionadas, o que auxilia na promoção da caracterização da canção como denúncia social. A criação e insistência pela figura do homem-caranguejo esculpe a realidade recifense vivida à época.

4.3 **Colcha de referências**

> “Quem escreve sempre tem um uns fragmentos e vai emendando.” (Jorge Du Peixe).

Há, nas letras, significativa utilização de referências como recurso discursivo. Essa recorrência nos faz pensar no caráter didático dado às canções. Para tanto, a fim de uma leitura para além da experiência estética com elas, é necessário que o ouvinte busque essas referências e os motivos pelos quais as suas citações são escolhidas em respectivos momentos. É necessário que haja, entre compositor e ouvinte, o que Beth Brait (2014) chama de parceria, que consiste em “reconhecer os movimentos intrínsecos da língua e compartilhar as memórias sociais, culturais e políticas envolvidas” (p. 273). O objetivo, nesta seção, é possibilitar essa parceria, tornar explícitas essas memórias e, sobretudo, verificar esse recurso como mais um marcador de estilo.

Como apontado na primeira seção de análises, a canção “Banditismo por uma questão de classe” é precedida pela vinheta “Monólogo ao pé do ouvido”. A vinheta é iniciada de forma exclusivamente instrumental, que, mais uma vez, através de uma composição inusitada, promove um contato direto com o que o Manguebeat propunha musicalmente. Posteriormente, segue-se para as primeiras estrofes, nas quais Chico Science dá força à sua voz, como quem discursa solenemente.

2ª estrofe
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, os que destroem o poder bravio da humanidade

3ª estrofe
Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro!
Todos os panteras negras
Lampião, sua imagem e semelhança

Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia

O “homem coletivo”, citado no segundo verso da segunda estrofe, é tratado como um ícone, que será retomado durante toda a composição. Acompanhados da designativa “viva”, os nomes de figuras que dedicaram as suas vidas para a construção social coletiva são aclamados. São, sobretudo, evocados, através da forte entoação da voz de Chico Science, que traz determinada tonalidade emotiva às palavras.

Emiliano Zapata é o primeiro nome trazido. Zapata ficou conhecido como um dos mais marcantes revolucionários da América Latina por pegar em armas e combater a ditadura de Porfirio Diáz, que durou 30 anos no México. Assim como os moradores dos mocambos, localizados em áreas de manguezais, a sociedade rural mexicana, à época, perdia seus territórios para as fazendas das comunidades camponesas, que faziam uma espécie de trabalho escravo com a população local, em uma dinâmica conhecida como peonagem.

Sandino, Augusto César Sandino, revolucionário nicaraguense, conhecido pela alcunha “general de homens livres”, liderou a luta pela expulsão de fuzileiros navais americanos na Nicarágua. Levava consigo artesãos e agricultores como companheiros de luta. Zumbi dos Palmares que, aliás, também serviu de inspiração para o nome da Chico Science & Nação Zumbi, uma das figuras mais relevantes da História brasileira, é relembrado, principalmente, por liderar o maior e mais longevo quilombo nomeado por Quilombo dos Palmares.

Na sequência, evoca-se Antônio Conselheiro, Antônio Vicente Mendes Maciel, figura complexa que reúne opiniões distintas que o classificam desde o louco ao revolucionário. Conselheiro foi um religioso que percorria as cidades do Ceará dando assistência ao povo. Ficou muito conhecido por liderar o Arraial dos Canudos, um vilarejo no sertão baiano que atraiu milhares de sertanejos, camponeses, indígenas e pessoas escravizadas recém-libertas, que tinham em comum a necessidade de fugir da extrema miséria que assolava as cidades nordestinas à época. A história, aliás, também é documentada por Euclides da Cunha no célebre “Os Sertões”.

O Panteras Negras foi um grupo revolucionário que se coloca, em 1966, como resistência armada contra a opressão do povo negro. O grupo, que chegou a contar com 2.000 membros, surge com o objetivo de patrulhar os bairros de maioria negra

para proteger os moradores contra a violência policial. Adiante, encontramos Lampião, Virgulino Ferreira da Silva, o nome mais conhecido do Cangaço, movimento de homens também armados, que promovia o banditismo. Eram, portanto, a pobreza, a falta de assistência social e a consequente violência os fatores em comum que promoviam a necessidade da luta social, travada por cada um desses homens.

O verso “Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia”, que dá fim às referenciações, marca a citação das referências como experiências com a luta coletiva que servem como inspiração. A inspiração, movimento muito particular e subjetivo, é também reforçada pelo uso do pronome pessoal. Os pronomes pessoais, inclusive, são recorrentes nas canções. Dão a elas um tom pessoal, informal; trazem, por isso, a perspectiva da experiência nas composições.

Chico Science, ainda na vinheta, recita todas as estrofes, sem cantá-las, como já percebido e apontado anteriormente. Segundo Martins (2000), aliás, esse aspecto é um elemento que deve ser observado dentro da Estilística do som. A autora afirma que os sons sugerem impressões que possibilitam o acesso à personalidade do autor que, no caso, assume, novamente, a figura de um de repentista que, na canção, tem como pano de fundo uma mistura de Maracatu, marcado, todavia, por guitarras. Aparecem, de forma implícita, o repentista e o hibridismo musical idealizado pelo Manguebeat, construído através da mistura entre o Maracatu e as guitarras. Sobre o modo de locução de Chico Science, em 1993, numa apresentação em conjunto com Chico Science & Nação Zumbi, no Central Park, Gilberto Gil, afirma que

> ele (Chico Science) trouxe a coisa do modo de dizer cantando, não só musicalmente como literalmente... quer dizer, ele trouxe um cordel novo: um cordel urbano, do Recife ligado a coisas muito populares, à gente do povo, à vida do pessoal simples, da gente simples do Recife (grifo nosso).

A segunda estrofe de “Banditismo por uma questão de classe” também é construída com base em citações.

2ª estrofe
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

“Galeguinho do coque”, “Biu do olho verde” e “Perna cabeluda” são nomes famosos nas histórias de violência em Recife. Esses personagens foram marginais que tiveram suas histórias popularizadas e alguns detalhes dessas narrativas podem não passar de criações folclóricas, segundo Calábria (2019). Como uma espécie de Robin Hood, Galeguinho do Coque, alcunha de José Everaldo Belo da Silva, foi um bandido famoso em Recife. Realizava assaltos, distribuía as mercadorias para os moradores da comunidade onde vivia e tornou-se célebre por suas fugas, que acabavam levando-o de volta para a Favela do Coque, lugar que deu origem ao seu nome. Biu do olho verde era reconhecido pela cor dos olhos, tinha fama de sedutor e, como contavam, violentava suas vítimas com o uso de alicates. A perna cabeluda foi[12], de fato, uma lenda urbana, disseminada na região na década de 70: dizia-se que a perna atacava com chutes e fugia aos saltos pela cidade.

Essas figuras tornaram-se símbolos da crescente violência recifense através da intensa disseminação dessas histórias pela televisão e funcionam como arquétipos que compõem a identidade nordestina, como o mito do cangaceiro, por exemplo, inclusive, trazido na vinheta. Os versos são focados, portanto, em materializar a violência, que é o tema da canção, através das referidas figuras. As últimas estrofes da canção, suficientemente referenciadas na seção sobre a cidade e o mangue, trazem o banditismo como razão para a prática já socialmente consolidada da violência por figuras como essas. As canções, portanto, funcionam como um panfleto da visão política do grupo.

A própria escolha pela palavra “banditismo” e não “bandidagem”, por exemplo, indicam a noção de que os autores escolhem entender a questão como um fenômeno social já enraizado socialmente, uma vez que o sufixo “ismo” – de origem grega – propõe, dentre outros significados, a ideia de sistemas políticos. Política, todavia, é um conceito que admite alguns significados e, nesse caso, ela estaria relacionada à ideia da organização de um modo de vida.

O banditismo, que aparece de forma intertextual, remete a uma teoria chamada Banditismo Social, alcunhada por Eric Hobsbawn, historiador marxista britânico, em 1969. A teoria, muito encontrada em estudos sociológicos da América Latina, diz respeito, de forma resumida, a práticas de revoltas (individuais ou coletivas) nas áreas rurais. O conceito foi desenvolvido a partir de análises das

[12] Há um documentário homônimo sobre a lenda, lançado em 1997, disponível em *portalcurtas.org.br*. Dentre outros autores, o elenco conta com Chico Science, Fred Zero Quatro e Regina Casé.

revoltas de camponeses, mas largamente aplicado a outros contextos porque está relacionado, sobretudo, à emergência das classes e as suas oriundas problemáticas sociais. O banditismo, isto posto, é categorizado como práticas de roubos e de violência que têm origem nas crises político-econômicas de determinada região. Levando a teoria às comunidades que residem nas favelas, por exemplo – espaço geográfico determinado pela própria canção – essas crises são consequências do acúmulo de capital e as formas pelas quais esse acúmulo se legitima.

Na sequência, a 4ª canção, intitulada “A praieira”, parece sair um pouco do campo temático, que tem a desigualdade social como fio condutor. Os primeiros versos sugerem trazer, pela primeira vez, a diversão como objetivo dos *mangueboys*.

1ª estrofe
No caminho é que se vê
A praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor

Na estrofe que a segue, todavia, o compositor menciona uma revolução que, a princípio, parecia não ser coerente à temática trazida ainda nos primeiros versos da canção:

2ª estrofe
Eu piso onde quiser
Você está girando melhor, garota
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de comer e ela é
E é **praieira**
Segura bem forte a mão
E é praieira
Vou lembrando a **revolução**, vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras no jardim da razão

4ª estrofe
Você pode pisar onde quer
Que você se sente melhor
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de começar e ela é
E é praieira
Segura bem forte a mão
E é praieira
Vou lembrando a Revolução
(...)

5ª estrofe
Vai pisando, ê!
Segurando, ê!
Arrastando, ê!
É praieira

É praieira
É praieira!

A articulação entre os vocábulos “praieira” e “revolução” remete à Revolução Praieira ou Insurreição Praieira de Pernambuco, que teve origem no Diário Novo, um jornal liberal de oposição, que ficava na Rua da Praia. O movimento tinha como reivindicações a nacionalização do comércio que, à época, era totalmente controlado por comerciantes portugueses, o voto livre universal, a liberdade de imprensa e o fim do poder moderador, que dava a Dom Pedro II poderes ilimitados. Teve como o principal mandante o militar Pedro Ivo Veloso e foi, entretanto, um movimento com características significativamente populares. O movimento conseguiu a tomada de Olinda, mas, chegando a Recife, não resistiu à reação das tropas do Império e foi sufocado. A Revolução é conhecida como o último movimento social do Império.

A Ciranda, uma dança tradicional principalmente nos estados de Paraíba e Pernambuco, também é trazida como uma menção essencial para a construção de sentido total da canção. Em PE, tem destaque na Ilha de Itamaracá e dizem ter sido inspirada nas ondas do mar. Na dança, as pessoas dão as mãos, em círculo; assim acontece, de forma metafórica, com as revoluções, que são baseadas no mesmo instinto de coletividade. Na canção, Revolução e Ciranda são trazidas para um mesmo campo simbólico, reforçado pelo verso “você pode pisar onde quer/que você se sente melhor”. A canção é finalizada com o pisar, o segurar e o arrastar que têm origem no próprio movimento da dança. A melodia da canção também tem a sua base em uma Ciranda de Roda.

A canção que, lida de forma despretensiosa, parece encaixar-se exclusivamente no campo do entretenimento, adota outro sentido quando há a percepção da conexão entre as palavras escolhidas, a história e as manifestações populares da região. A citação a referências exteriores nas canções do álbum é feita, em grande parte, de forma implícita. O trabalho com a estilística possibilita, porém, que o implícito torne-se explícito e que a leitura dessas letras possa atingir outra dimensão da interpretação de um texto.

A manifestação popular também tem o seu lugar na canção “A cidade”, já trazida na primeira seção de análises. Nesta, os autores também resgatam referências regionais. O *sample* utilizado, no início da canção, é retirado da

composição “Boa noite”[13], do Velho Faceta, figura de muita representatividade no Pastoril Profano de Pernambuco. Segundo o Sistema Municipal de Informações Culturais, também conhecido como Pastoril de Ponta de Rua, o Pastoril consiste em um folguedo popular típico da região Nordeste que acontece entre o período de Natal e o Dia de Reis, com a intenção, porém, de criticar o pastoril religioso, alterando forma e enredo. O pastoril, aliás, é bem aproveitado pelo Movimento Armorial e considerado como uma manifestação de cultura popular. Velho Faceta é relembrado também por seu modo zombeteiro e pelas composições que apresentavam duplo sentido. No programa Ensaio[14], na Tv Cultura, em 1996, Chico Science apresentou “Mulher do cego”, do personagem, durante uma apresentação da banda.

Em “Samba Makossa”, a manifestação popular aparece mais uma vez. O samba, originado nas comunidades afro-brasileiras, é colocado em paralelo com Makossa, um estilo camaronês também de música urbana. Seguem os versos da 5ª canção do álbum, que, em geral, abordam a música como questão de responsabilidade e de integridade social:

1ª estrofe
Samba maioral
Onde é que você se meteu
Antes de chegar na roda, meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro

2ª estrofe
Por isso chegou a hora dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar

3ª estrofe
Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral, é assim que é
Bom da cabeça, foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada!
Samba, samba, samba, samba, samba

A canção, que mistura o baixo, a guitarra, a cuíca e o Maracatu, junto a um vocal, que, mais uma vez, remete ao rap, coloca, no estilo da CSNZ, o samba em evidência. O gênero entra como mais um que compõe o hibridismo do movimento. O

[13] Acesso à composição: https://www.youtube.com/watch?v=0zhGQQbaf18

4º verso da 3ª estrofe, aliás, relembra Caymmi em “quem não gosta de samba, bom sujeito não é/ é ruim da cabeça e doente do pé”.

Chico Science, vale ressaltar, é relembrado pela frase “Diversão levada a sério”, que, nos versos, é captada através da paronímia entre “celebrar” e “cerebral”. A insistente busca por uma produção musical que consiga articular diversos gêneros é, simultaneamente, divertida e responsável.

“Maracatu de tiro certeiro”, 7ª canção do álbum, de forma também intertextual, tem, por sua vez, a literatura como sua base de criação. As HQS eram, segundo Lorena Calábria (2019), a literatura de que Chico Science e Jorge Du Peixe mais gostavam. O estalo para a composição se deu por meio da frase “Há fumaça em seus olhos, Boogie”, dita pelo personagem Boogie, um mercenário e veterano de guerra que virou matador profissional. A frase, encontrada nos quadrinhos do cartunista argentino Roberto Fontanarrosa, ecoou na cabeça de Du Peixe, responsável por parte da composição da canção.

Assim que teve contato com a ideia do amigo, Chico pediu para musicá-la e o surrealismo da tirinha lembrou-lhe o autor pernambucano: “Isso é João Cabral de Melo Neto pra caramba!”. Além das tirinhas, intituladas *Boogie, o seboso,* a HQ *Samba com tiro fisso*, do italiano Hugo Pratt, uma saga em solo nordestino, também se encontra nas inspirações para essa criação. “Maracatu de tiro certeiro e fumaça nos olhos” era o título inicial da canção. O tamanho do título, segundo Du Peixe, fazia menção aos títulos de cordéis, uma vez que a ideia era criar uma crônica absurdista.

De tiro certeiro, é de tiro certeiro
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quando quem tá na mira - o morto!
E foi certeiro - Oh se foi
O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV
Mas comigo é certeiro meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não - a arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!!!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho, (e) já não mais atendem

[14] Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=oXrMMJGSgxY

Porque é de tiro certeiro, é de tiro certeiro
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira - o morto!
Eh, foi certeiro - Oh se foi
Ahhh

Mas o sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
E no outro dia assistir TV (ha, ha!)
Mas comigo é certeiro meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não
Arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho
já não mais atendem

Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!

As frases curtas e as interjeições, que representam um diálogo entre personagens, são ideias oriundas dos quadrinhos. A referência à história em solo nordestino encontra-se nos léxicos que remetem à quentura, como “sol”, “escaldante”, “brasa” e “fumaçando”. O clima, assim como o conteúdo da HQ, é semanticamente quente. O entendimento da origem desses recortes, porém, é importante para o entendimento, de fato, da canção. Caso contrário, os versos parecem embaralhados e não se encontram em um sentido comum.

A oitava canção do álbum, “Salustiano song”, é puramente instrumental e traz o tradicional do movimento: os instrumentos de Maracatu aliados aos sons de guitarra. Apesar de não haver letra de canção, o título, porém, também conta com a referência ao mestre Salustiano, doutor *honoris causa*, o fundador d’As Piaba de Ouro, uma tradicional nação de maracatu, criador do espaço Ilumiara Zumbi, uma casa da cultura popular, e considerado como uma espécie de patrono do Manguebeat. A canção funciona como uma homenagem ao mestre, com quem Chico teve contato quando novo, por intermédio das movimentações políticas do seu pai. A roupa de caboclo de maracatu, segundo Calábria (2019), utilizada por Chico Science durante os shows de Da lama ao caos, foram emprestadas pelo mestre Salustiano.

As canções são, portanto, tecidas em uma colcha de referências. São retalhos que, juntos, não são gratuitos e fazem parte da própria construção do Manguebeat. Quando esses retalhos são, porém, reunidos, tem-se a oportunidade de uma nova experiência com o álbum. Este é, por sua vez, didático e marca um momento peculiar na história cultural de Recife.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das treze canções que compõem o álbum, as três últimas não foram trazidas para análise. Isso porque “Lixo do mangue”, a décima primeira, é uma canção instrumental, sem a presença da letra de música e representa, no disco, para Lúcio Maia, guitarrista da banda e quem assina a composição, uma faixa de experimentação. A décima segunda canção, “Computadores fazem arte”, traz na letra, com apenas seis frases, uma crítica ao modo de produção artística. A canção, todavia, é assinada por Fred Zero Quatro e só foi adicionada ao álbum no fim de sua produção. A última, Coco dub (Afrociberdelia), funciona como um fecho às canções e como uma introdução ao segundo – e último álbum de Chico Science, lançado em 1996, com o nome “Afrociberdelia”, trazido entre parênteses no título da faixa. Há, nas canções instrumentais, a simbiose marcante de todo o álbum: a mistura entre ritmos como o coco e o *dub*, tradicional estilo musical jamaicano.

No que diz respeito, entretanto, ao que interessa à conclusão, entendemos, sinteticamente, o Estilo como aquilo que individualiza uma respectiva obra. Há, dentro dos eixos estabelecidos na seção das análises, elementos que podem ser categorizados, portanto, como marcadores de estilo da Chico Science & Nação Zumbi. Os temas em evidência configuram, de forma predominante, a manifestação estilística do Manguebeat que tinha como interesse, sobretudo, reapresentar a cidade de Recife a partir de uma perspectiva que fosse capaz de desobstruir as veias da produção de cultura regional.

A construção de uma nova maneira de ler Recife é criada, linguisticamente, a partir do manejo preeminente de metáforas que constroem sentidos simbólicos para a cidade-mangue. A atmosfera desordenada e contraditória criada nas canções, que têm a cidade como tema, representa a ideia, porém, de um caos criador. O mangue é adotado como referência, uma vez que há, no próprio ecossistema, simultaneamente, por exemplo, a fetidez e a significativa pluralidade de espécies. A cidade, que é problematizada nos textos, principalmente pelas suas questões que têm como causa principal a desigualdade social, é compreendida também como possibilidade de regeneração.

Ainda na busca pelo objetivo de estabelecer uma nova maneira de se relacionar com a região, a utilização de recursos como a citação e a

intertextualidade, que configuram interesse específico à Estilística da enunciação, constituem um caráter didático para as canções. A busca pelas referências possibilita a reflexão sobre as condições de produção, que envolvem a percepção do momento presente, do indivíduo que experimentava aquela época e da sua forma de sociabilidade. A construção de conhecimento configura, por sua vez, prática essencial na recuperação da autoestima. A Estilística, por sua vez, encontra-se diretamente interessada nesse tipo de busca de sentido, uma vez que funciona como um estudo descritivo de uma parte do comportamento social humano.

Em 2023, data de finalização desta pesquisa, constatou-se a feliz coincidência de nos esbarrarmos com a celebração, em diversos cantos do país, dos 30 anos do movimento Manguebeat. Dentre as diversas homenagens espalhadas em *posts* nas redes sociais, Jorge Du Peixe e Dengue, integrantes da Nação Zumbi, construíram o Manguefonia, com o intuito de celebrar a atitude da cena Mangue que ainda reverbera em diferentes gerações atualmente. A celebração é feita através de shows com diferentes artistas do movimento e já visitou diversos estados do país.

Ainda com a intenção de manter viva a memória de Chico Science e do tão citado movimento, em abril de 2023, Maria Goretti de Franca, irmã de Francisco, produziu, junto a outras pessoas diretamente ligadas à história, como a sua filha Louise Taynã Brandão de França, um acervo digital[15] que materializa biografia, fotografias e diversos cadernos com as escritas do entusiasta que, em tão pouco tempo disponível de vida, agitou a vida recifense. Além disso, há informações acerca do roteiro de um longa-metragem sobre a vida do mangueboy nas mãos de Felipe Nepomuceno e de Pedro Von Kruger que, segundo diferentes fontes, deverá ser lançada ainda neste ano pela rede Globo. É, aliás, para esse sentido que o nosso trabalho também se orienta: a disseminação das canções da Chico Science & Nação Zumbi.

Ressaltamos, por fim, que o que foi desenvolvido durante a pesquisa representa o início de um caminho na área da Estilística, esse campo movediço. Como trazido ainda na primeira seção teórica, entende-se que o analista deve propor-se a revisitar as suas análises e, por isso, declaramos a nossa como uma produção na qual ainda trabalharemos mais vezes.

[15] Acesso em: https://acervochicoscience.com.br/

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTTO, Tony. **Televisão**. Wea, 1985.

ALONSO, Dámaso. **Poesia espanhola:** ensaio de métodos e limites estilísticos. MEC/INC, 1960.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Parábola, 2021.

BALLY, C. **El lenguaje y la vida** .Trad. de Amado Alonso. Buenos Aires: Losada, 1941.

BARBISAN, Leci. O conceito de enunciação em Benveniste e Ducrot. Letras, n. 33, p. 23-35, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 421p. (Coleção Ensino Superior).

BANDEIRA, Manuel. **Belo belo**. Global Editora, 2020.

BENVENISTE, Émile. Problèmes de linguistique générale. Programa de Pós-Graduação em Letras. Paris: Gallimard, 1966, v. 1, p. 13-18, abr./jun. 2014.

BRAIT, Beth. **A dimensão dialógica de estilo. Semântica e estilística:** dimensões atuais do significado e do estilo: homenagem à Nilce Sant'anna Martins**,** 2014.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Léxico e vocabulário fundamental. **ALFA**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 40, p. 27-46, fev. 2001.

CALÁBRIA, Lorena. **O livro do disco:** Chico Science & Nação Zumbi, da lama ao caos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP, 2006.

CAVALCANTI Camillo. Da crítica estilística à estilometria literária. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 20, p. 90-103, mar. 2013.

CARVALHO, Helba. Estilo, enunciação e ethos discursivo em metapoema de Ferreira Gullar. Revista Desenredo, Rio Grande do Sul, v. 14, p. 25-40, jan./abr. 2018.

CAYMMI, Dorival. **Samba da minha terra**. Universal Music Group, 1957.

CHICO Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. [*S.l.*]: Chaos; Sony Music, 1994.

CONFORTE, André Nemi; DOLZ, Joaquim. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. **Entreletras**, Araguaina, v. 14, p. 92-110, maio 2023.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DE CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. Casa do Estudante do Brasil, 1952.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística:** a expressividade na língua portuguesa. Vol. 71. Edusp, 2003.

DE BARROS, Kellen Fátima Wiginescki; CORTEZ, Clarice Zamonaro. Análise fônica do poema O selvagem, de Antônio Duarte Gomes Leal: um comentário analítico sobre o seu fazer poético**. IIICONALI**, Maringá, v.2, p. 21-36, maio 2011.

DE HOLANDA, Chico Buarque. **A televisão**. RGE, 1967.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1998.

ENKVIST, Nils Erik; SPENCER, John Walter; GREGORY, Michael. **Lingüística y estilo**. Ediciones Cátedra, 1974.

FERRERAS, N. O. Bandoleiros, cangaceiros e matreiros. Social Banditism historiography in Latin America reviewed. **História,** São Paulo, v. 22, n.2, p. 211-226, 2003.

FIORIN, José Luiz. Modalização: da língua ao discurso. **Alfa**: Revista de Linguística 44, São Paulo, v. 44, p. 171-192, fev. 2000.

GASPAR, Lúcia. Ciranda. **Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife**. Disponível em:<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 01/07/2023.

GENNET, Gérard . Palimpsestos. Madrid: Taurus, 1989.

HENRIQUES, Claudio Cezar. **Estilística e discurso**: estudos produtivos sobre texto e expressividade. Alta Books Editora, 2019.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Repente completa 1 ano como Patrimônio Cultural do Brasil**. Disponível em: https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/repente-completa-um-ano-como-patrimonio-cultural-do-brasil. Acesso em: 01 jul. 2023.

JUCÁ, Beatriz; OLIVEIRA, Joana. **Movimento Armorial, 50 anos do convite para que o Brasil mire as suas entranhas**. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2020-10-18/movimento-armorial-50-anos-do-convite-a-que-o-brasil-mire-suas-entranhas.html. Acesso em: 29 jun. 2023.

MARKMAN, Rejane Sá. **Música e Simbolização.** Manguebeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

MELO FILHO, Djalma Agripino de. Mangue, homens e caranguejos em Josué de Castro: significados e ressonâncias. História, Ciências, Saúde, Manguinhos, v. 10, p. 505-524, maio 2003.

MELO NETO, João Cabral de. O urubu mobilizado**.** *In:* MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008. p. 209.

MONTEIRO, J. L. A. **Estilística:** manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2009.

NETO, A.; G. FERREIRA. Transformações estruturais na RM de Recife: notas sobre a década de 90. **Leituras de Economia Política**, Campinas, v. 10, p. 125-145, jun 2003

POLGUÈRE, Alain. **Lexicologia e semântica lexical**. Noções fundamentais. 2018.

POSSENTI, Sírio. Enunciação, autoria e estilo. **Revista da FAEEBA**, Bahia, v. 15, p. 15-21, jan./jun. 2001.

ROSA, João Guimarães**. Ave, palavra.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

SOUSA, Acsa de Sales Albuquerque de; MENEZES, Amanda Andrade de. A Fonoestilística como recurso na nomeação dos personagens em Guimarães Rosa. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 9, n. 3, p. 174-192, set./dez. 2019.

SLAMA-CAZACU, Tatiana. **Lenguaje y contexto:** el problema del lenguaje en la concepción de la expresión y de la interpretación por las organizaciones del contexto. Grijalbo, 1970.

TELES, José. **Do frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TELES, José**. O malungo Chico Science**. Recife: Bagaço. 2003

UCHÔA, Carlos Eduardo Falcão. Estudos estilísticos no Brasil. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 20, p. 12-35, jan. 2013.

ULLMANN, Stephen. **Style in the French novel**. CUP Archive, 1957.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso:** prática e habilidade no repente nordestino. Brasília: Ed. UnB, 2012. 363p.

VAN DIJK, Teun Adrianus . **Ideología y discurso**. Barcelona: Ariel, 199

VEGINI, Valdir. As realizações dos róticos no português brasileiro: um recorte fonoestilístico. **Revista Virtual de Estudos da Linguagem**–ReVEL, Rondônia, v. 5, p. 1-30, ago. 2007.

GLOSSÁRIO

Caboclo de Maracatu – Figura do Maracatu do Baque Solto ou Maracatu Rural, é reconhecido pela sua vestimenta, composta por uma espécie de chapéu de palha ornamentado com fitas de papel celofane em que predomina a cor do guia: amarelo para Oxum; azul para Oxossi; vermelho para Xangô etc. Além disso, utilizam uma calça e um meião. Não são músicos, mas imprimem uma marca sonora essencial à apresentação por meio do conjunto de 4 ou 5 sinos presos à indumentária. Ele é posicionado de maneira estratégica entre os brincantes e os músicos e rege o cortejo.

Ciranda – Conhecida como uma das danças brasileiras mais tradicionais, tem a sua popularidade demarcada no estado de Pernambuco. É um gênero musical que se utiliza, principalmente, de instrumentos de percussão. As cantigas são improvisadas pelos mestres, que acompanham os músicos no centro da roda, enquanto os dançarinos os circundam. O espírito de coletividade é a característica que marca a dança.

Embolada – Pode ser entendido como um ritmo musical que se assemelha ao repente no que diz respeito à improvisação. Também com formações em duplas, os rimadores são acompanhados pelo som de pandeiros e de ganzás, têm mais liberdade na formação das rimas e melodia mais acelerada. É muito presente nos estados de Alagoas, Ceará, Paraíba e Pernambuco e tem registro documentado desde a década de 1920.

Mangroove – O som produzido pela cena mangue;

Mangueboys e manguegirls – Indivíduos que se consideravam como parte do Manguebeat;

Manguetown – A cidade do mangue, criada pelos artistas idealizadores do Manguebeat;

Maracatu Nação – Também conhecido como Maracatu de Baque Virado, é uma expressão cultural popular composta por um conjunto musical percussivo, que evoca as coroações de reis e de rainhas do antigo Congo africano.

Movimento Armorial – Movimento fundado em 1970 pelo escritor dramaturgo Ariano Suassuna que tinha o objetivo de fazer com que o Brasil direcionasse o olhar para si mesmo a partir de uma produção artística que priorizasse as avenidas do erudito e do popular nordestino.

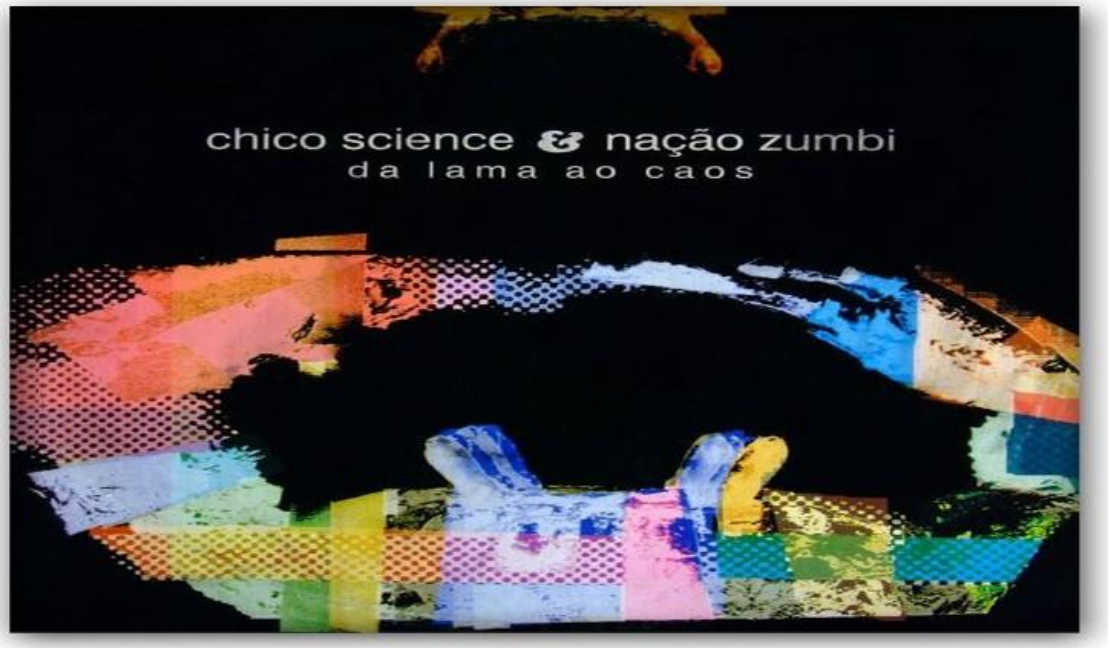
Ovedrive – Uma das formas de processamento de sinal de áudio usada para alterar o som de instrumentos musicais elétricos.

Repente – Patrimônio cultural brasileiro desde novembro de 2021, também reconhecida como Cantoria, é uma prática que tem registros, nos estados de Pernambuco e da Paraíba, desde meados do século XIX. O repente, gênero de poesia cantada, consiste em uma manifestação popular que reúne verso, rima e

oração. Em duplas, os cantadores se enfrentam, alternando na criação de estrofes com base em regras rígidas de métricas e de coerência temática (oração). O objetivo é que o público decida qual dos dois repentistas teve o melhor desempenho na disputa.

ANEXO A

Capa do álbum “Da lama ao caos”.



Fonte: CHICO Science & Nação Zumbi. Da lama ao caos. Discos essenciais. 2018. Disponível em: https://discosessenciais.blogspot.com/2018/01/da-lama-ao-caos-sony-music-1994-chico.html. Acesso em: 15 jul. 2023.

ANEXO B

Festa “sexta sem sexo”

Fonte: ARAGÃO, Helder. Facebook, 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/DjDoloresMusic/photos/a.459939454049070/1011929855516691/?type=3. Acesso em: 16 jul. 2023.

ANEXO C – O manifesto mangue

O primeiro manifesto Mangue, escrito por Fred Zero Quatro, na íntegra, e em sua versão original de 1992.

Mangue, o conceito.

Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Estima-se que duas mil espécies de microrganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem do alagadiço costeiro.

Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas são tidos como símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

Manguetown, a cidade

A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex)cidade maurícia passou desordenadamente às custas do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais.

Em contrapartida, o desvario irresistível de uma cínica noção de progresso, que elevou a cidade ao posto de metrópole do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.

Bastaram pequenas mudanças nos ventos da história, para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem, no início dos anos setenta. 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.

Mangue, a cena

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um circuito energético, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Hoje, os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência.

Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica mangue invadirem o Recife e começarem a se espalhar pelos quatro cantos do mundo. A descarga inicial de energia gerou uma cena musical com mais de cem bandas. No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais. Pouco a pouco, as artérias vão sendo desbloqueadas e o sangue volta a circular pelas veias da Manguetown.

ANEXO D – Canções na íntegra

Faixa 1 – Monólogo ao pé do ouvido/Banditismo por uma questão de classe

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
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 os que destroem o poder
Bravio da humanidade
Viva Zapata
Viva Sandino
Viva Zumbi
Antônio conselheiro
Todos os panteras negras
Lampião sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza eles também cantaram um dia

Há um tempo atrás se falava de bandidos
Há um tempo atrás se falava em solução
Há um tempo atrás se falava e progresso
Há um tempo atrás que eu via televisão

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

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

Sobe morro, ladeira córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros ainda falam
"Eu carrego comigo, coragem, dinheiro e bala"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

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

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

Sobe morro, ladeira córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela
Acontece hoje e acontecia no sertão
Quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros ainda falam
"Eu carrego comigo, coragem, dinheiro e bala"
Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fodido

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe
Banditismo por uma questão de classe

Faixa 2 – Rios, pontes e overdrives

(At night, over rivers and bridges)

Por que no rio tem pato comendo lama?
Por que no rio tem pato comendo lama?
Por que no rio tem pato comendo lama?

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

E a lama come no mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o molambo ficou lá
Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

É macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela

Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista
Dois Irmãos, é o Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
Capibaribe, é o Central, eu falei

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

E a lama come no mocambo e no mocambo tem molambo
E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio día
O carro passou por cima e o molambo ficou lá
Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu
Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira
Molambo boa peça pra se costurar miséria
Molambo boa peça de pano pra se costurar mentira, mentira, mentira
Molambo boa peça pra se costurar miséria, miséria, miséria
Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu

Faixa 3 - A cidade

O sol nasce e ilumina
As pedras evoluídas
Que cresceram com a força
De pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam
Vigiando as pessoas
Não importa se são ruins
Nem importa se são boas

E a cidade se apresenta
Centro das ambições
Para mendigos ou ricos
E outras armações
Coletivos, automóveis,
Motos e metrôs
Trabalhadores, patrões,
Policiais, camelôs

A cidade não para

A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce
A cidade não para
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce

A cidade se encontra
Prostituída
Por aqueles que a usaram
Em busca de uma saída
Ilusora de pessoas
De outros lugares,
A cidade e sua fama
Vai além dos mares

E no meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

A cidade não para
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce
A cidade não para
A cidade só cresce
O de cima sobe
E o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada,
Um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado
Bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus

Num dia de sol, Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

Faixa 4 – A praieira

No caminho é que se vê, a praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom, pra ficar pensando melhor

E eu piso onde quiser, você está girando melhor, garota
Na areia onde o mar chegou, a ciranda acabou de começar, e ela é!
E é praieira!! Segura bem forte a mão

E é praieira!! Vou lembrando a revolução
Vou lembrando a Revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão

E na praia é que se vê, a areia melhor pra deitar
Vou dançar uma ciranda pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom, pra ficar pensando melhor

Você pode pisar onde quer
Que você se sente melhor
Na areia onde o mar chegou
A ciranda acabou de começar, e ela é!
E é praieira! Segura bem forte a mão
E é praieira! Vou lembrando a Revolução
Vou lembrando a Revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão

No caminho é que se vê, a praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa pra beber
Uma cerveja antes do almoço é muito bom, pra ficar pensando melhor

Faixa 5 – Samba Makossa

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de entrar na roda, meu irmão?

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de entrar na roda, meu irmão?

A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
É de você manter-se inteiro

Por isso chegou a hora
Dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar

Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
Mas é assim que é
Bom da cabeça,foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada
(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)
(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)

(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)
Samba Samba!

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de entrar na roda, meu irmão?

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de entrar na roda, meu irmão?

A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
É de você manter-se inteiro

Por isso chegou a hora
Dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar

Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
Mas é assim que é
Bom da cabeça,foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada
(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)
(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)
(Samba, Samba, Samba, Samba, Samba)
Samba Samba!

Faixa 6 – Da lama ao caos

Posso sair daqui pra me organizar
Posso sair daqui pra desorganizar
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
Da lama ao caos, do caos à lama
Um homem roubado nunca se engana

O sol queimou, queimou, a lama do rio
Eu vi o Xié andando devagar
Vi um aratú pra lá e pra cá
Vi um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue e virou gabirú

Ô Josué, nunca vi tamanha desgraça
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça

Peguei um balaio, fui na feira
Roubar tomate e cebola
Ia passando uma velha
E pegou a minha cenoura
“Aê minha véia! Deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia não consigo dormir”
E com o bucho mais cheio, começei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar

Faixa 7 – Maracatu de tiro certeiro

De tiro certeiro, é de tiro certeiro
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira - o morto!
Eh, foi certeiro - oh se foi
O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
e no outro dia assistir tv
Mas comigo é certeiro, meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não - A arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho, e já não mais atendem...

Porque é de tiro certeiro, é de tiro certeiro
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira - O morto!
Ê, foi certeiro - Ô se foi!
Ah!

Mas o sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra

Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
e no outro dia assistir tv(há,há!)
Mas comigo e certeiro, meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando! Fumaçando! Fumaça!
Não saca a arma não - A arma não? A arma não! A arma não? A arma não!
Já ouvi, calma!
As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho, e já não mais atendem...

Seus olhos estão em brasa
Fumaçando, fumaçando, fumaça!

Faixa 8 – Salustiano song (instrumental)

Faixa 9 – Antene-se

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo

Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas, em cima das pontes
É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Procurando antenar boas vibrações
Preocupando antenar boa diversão

Sou, sou, sou
Sou, sou mangueboy

Recife, cidade do mangue
Onde a lama é a insurreição
Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas, em cima das pontes

É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa diversão

Sou, sou, sou

Sou, sou mangueboy

Faixa 10 – Risoflora

Eu sou um caranguejo e estou de andada
Só por sua causa, só por você, só por você
E quando estou contigo eu quero gostar
E quando estou um pouco mais junto eu quero te amar

E ai de deitar de lado como a flor que eu tinha na mão
E a que esqueci na calçada só por esquecer
Apenas porque você não sabe voltar pra mim
Ô, Risoflora!
Vou ficar de andada até te achar
Prometo, meu amor, vou me regenerar
Ô, Risoflora!

Não vou dar mais bobeira dentro de um caritó
Ô, Risoflora, não me deixe só!
Eu sou um caranguejo e quer gostar
Enquanto estou um pouco mais junto eu quero te amar
E acho que você não sabe o que é isso não
E se sabe pelo menos você pode fingir

E em vez de cair em tuas mãos preferia os seus braços
E em meus braços te levarei como uma flor
Pra minha maloca na beira do rio, meu amor
Oh Risoflora!
Vou ficar de andada até te achar

Prometo, meu amor, vou me regenerar
Ô, Não vou dar mais bobeira dentro de um caritó
Ô, Risoflora, não me deixe só!

Faixa 11 – Lixo do mangue (instrumental)

Faixa 12 – Computadores fazem arte

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro
Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro
Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro

Computadores avançam
Artistas pegam carona
Cientistas criam o novo
Artistas levam a fama

Computadores avançam
(Computadores avançam)
Artistas pegam carona
Cientistas criam o novo
(Cientistas criam o novo)
Artistas levam a fama

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro, dinheiro
Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro, dinheiro, dinheiro

13 – Coco dub (Afrociberdelia) – Bonus track

Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, cérebros, multicoloridos
Sintonizam, emitem, longe
Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, homens, multicoloridos
Andam, sentem, amam, acima, embaixo do mundo
Cascos, caos, cascos, caos, cascos, caos
Imprevisibilidade de comportamento
O leito não linear segue para dentro do universo
Música quântica
Dona Maria, Maria
Eu tô com fome, eu tô com fome
Dona Maria Dona Maria
Dona Maria Dona Maria
Eu só quero te...
Dona Maria, Maria
Eu tô com fome, eu tô com fome
Dona Maria, Maria