



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 10, NÚMERO 4 | ABR. 2021
EDIÇÃO ESPECIAL DOS 10 ANOS
<https://doi.org/10.47295/mren.v10i4.3168>

CARANGUEJOS COM CÉREBRO: O MANIFESTO COMO GÊNERO DISCURSIVO



CRABS WITH BRAINS: THE MANIFEST AS A DISCURSIVE GENRE

GEORGE ANTONIO CORREIA FEITOSA

EDSON SOARES MARTINS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | OS AUTORES
RECEBIDO EM 04/02/2021 ● APROVADO EM 07/03/2021

Abstract

This article aims to explore constitutive elements of discursive genres, seeking to identify in the text *Crabs with brain*, authored by Fred Rodrigues Montenegro from Pernambuco - also known by the artistic name Fred Zero Quatro - compositional and discursive aspects of his textual body. In the text, which was widely marked as *Manguebit Manifesto*, we intend to analyze its expressive attributes and discursive identity, common elements that attribute stability to it and situate it as a problematic case within the discussion of primary and secondary discursive genres proposed by the Russian thinker Mikhail Bakhtin in his dialogical studies. Therefore, we will cross and compare these textual and expressive elements, seeking to identify their compositional construction, their style and their thematic content, relating them with their understanding, their recognition and their responsive repercussions, concepts that are also addressed in Bakhtin's theoretical studies, especially in the essay "The genres of speech".

Resumo

Este artigo visa explorar elementos constitutivos dos gêneros discursivos, buscando identificar no texto *Caranguejos com cérebro*, de autoria do pernambucano Fred Rodrigues Montenegro — também conhecido pelo nome artístico de Fred Zero Quatro — aspectos composicionais e discursivos de seu corpo textual. No texto, que ficou amplamente

marcado como Manifesto Manguébit, pretendemos analisar seus atributos expressivos e sua identidade discursiva, elementos comuns que a ele atribuem estabilidade e o situam como caso problemático dentro da discussão sobre gêneros discursivos primários e secundários proposta pelo pensador russo Mikhail Bakhtin em seus estudos dialógicos. Para tanto, cruzaremos e compararemos estes elementos textuais e expressivos, buscando identificar sua construção composicional, seu estilo e seu conteúdo temático, relacionando-os com sua compreensão, seu reconhecimento e suas repercussões responsivas, conceitos estes também abordados nos estudos teóricos de Bakhtin, especialmente no ensaio “Os gêneros do discurso”.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Manifesto. Crabs with brain. Bakhtin. Genres of speech.

PALAVRAS-CHAVE: Manifesto. Caranguejos com cérebro. Bakhtin. Gêneros do discurso.

Texto integral

INTRODUÇÃO

No início da década de 90, a cidade de Recife encontrava-se exposta a peculiares problemas de cunho social e econômico. A capital pernambucana, antes exemplo de prosperidade almejada e considerada metrópole econômica do Nordeste, agora apresentava o mais baixo IDHM e era eleita, de acordo com uma pesquisa realizada em 1990 pelo instituto *Population Crisis Committee* de Washington nos EUA, a quarta pior cidade do mundo pra se viver. Miséria, desemprego e estagnação econômica afetavam, principalmente, os bairros periféricos. Outrora famosa por sua identidade e riqueza cultural, Recife agora abrigava um sentimento de revolta e nostalgia na figura da nova geração de artistas e intelectuais, vozes que propunham um resgate e uma retomada dos valores ideológicos recifenses.

Em **Caranguejos com cérebro**, Fred Zero Quatro acentuava os problemas da cidade e propunha uma união dos artistas numa busca por um “renascimento” recifense, que seria alcançado através e pela arte. Sugeriu, ainda, símbolos – representados por uma antena parabólica enfiada na lama – que almejavam uma proposta de abraçar a modernidade e mesclá-la aos objetos culturais tradicionais pernambucanos, tão saudados pela população, marcando, historicamente, o ponto de ignição de um movimento artístico-cultural que promoveu uma renascença das manifestações artístico-populares da cena cultural recifense, conhecido posteriormente como *Movimento Manguébit*. O texto, encomendado ao autor, que trabalhava no Caderno de Cultura do *Jornal do Commercio*, deveria atender à orientação editorial assumindo forma de *release*. Foi exposto a uma repercussão inesperada e positiva, alimentada pela imprensa e pela sociedade, de modo que a ele se agregaram, gradativamente, novos valores e isto levou à sua descaracterização e, por fim, a uma renovação discursiva. De */release/*, *Caranguejos com cérebro* passou a ser reconhecido publicamente como */manifesto/*, em decorrência de suas claras e diretas intenções de propor a tão almejada “renovação cultural” de Recife.

OS GÊNEROS DO DISCURSO

Entre 1952 e 1953, o russo Mikhail Bakhtin desenvolveu diversos estudos teóricos e filosóficos, entre eles, o ensaio intitulado *Os gêneros do discurso*. Nele, Bakhtin teorizou de forma sistematizada os gêneros discursivos da linguagem, abordando-os como expressões sociais e destacando o enunciado como matéria concreta de sua realização.

Nesse ensaio, Bakhtin tratou do problema do gênero discursivo e de sua definição para, logo em seguida, dedicar sua atenção ao estudo do enunciado concreto. Ele definiu o enunciado como unidade discursiva, entendendo-o como instrumento de realização factual da língua. Nas palavras do pensador russo, temos que o emprego da língua “[...] efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana [...]” (2003, p. 261). Todo enunciado, portanto, sendo ele concreto, seria determinado por um estilo, um conteúdo temático e uma construção composicional, que são traços que refletem a utilização de toda língua. O pensador elabora tal conceituação insistindo no fato de que estes elementos “[...] estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação.” (2003, p. 262).

A realização do enunciado, bem como seu uso propriamente dito, ainda segundo Bakhtin, é sempre individual, além de intensa e contínua. Decorre disto que seu uso é também definido pela diversificação dos diferentes contextos e campos de atividade no qual a língua se manifesta. É agindo de forma constante, por meio do seu uso cotidiano e dialógico e sob os mais diversos interesses, que os usuários da língua terminam por promover uma variação dos tipos de enunciados. Há, em Bakhtin, um trecho que sintetiza esse raciocínio:

Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Após definir o conceito de enunciado, Bakhtin passa a levantar a importância do desenvolvimento de considerações mais aprofundadas acerca da heterogeneidade dos gêneros discursivos. Além de críticas aos estudos gramaticais e também aos filológicos, ele acentuou a necessidade de um estudo aprofundado dessa multidiversidade, bem como de sua classificação e naturezas. Bakhtin, então, classificou esses gêneros como primários e secundários. Os gêneros primários (mais estáveis) se renovam e se mesclam numa relação de trocas, sendo incorporados e dando vazão ao surgimento dos gêneros secundários (estes, menos estáveis). Essa mutualidade discursiva entre os gêneros também promove uma variabilidade de seus formatos, em que seus aspectos composicionais perdem autonomia para, assim, adquirirem novos potenciais discursivos. Essa interação discursiva é, naturalmente, agente fundamental na variação determinada pelo plano da atividade humana, presente de forma constante no uso cotidiano do enunciado, como já vimos.

Pretendemos iniciar nosso estudo a partir de considerações teóricas para, em seguida, explorar os gêneros secundários /manifesto¹/ e /release/. A partir de uma

¹ Usaremos barras inclinadas para destacar a nomenclatura pela qual abordaremos os distintos gêneros. Assim, ao grafarmos /carta/, por exemplo, estamos nos referindo ao gênero carta.

abordagem propriamente analítica de um texto de Zero Quatro, intelectual pernambucano ligado ao movimento Manguebit, exploraremos o uso concreto do(s) gênero(s). Faremos isso considerando-lhe(s) o contexto histórico ao nos situarmos diante do estilo, da paisagem ideológica da arte periférica e de contestação, para, em seguida, posicionar nossa análise diante do conteúdo temático e do texto em si, como gênero, para consideração dos problemas próprios da construção composicional. **Caranguejos com cérebro**, publicado inicialmente como */release/* mas, posteriormente, descaracterizado e popularizado como */manifesto/*, traz, por isso, uma oportunidade de analisarmos essa relação simbiótica e transitória entres os gêneros discursivos da sociedade.

Inicialmente idealizado como um */release/*, *Caranguejos com cérebro* foi elaborado e escrito sob certo “rigor” padronizado. De sua construção composicional inusitada, um curto trecho corresponde ao que, de costume, se observa no gênero: o texto nomeia atores culturais e sintetiza o vínculo estético que os aproxima da defesa de uma renovação musical da cena recifense. O trecho, como se verá adiante, anuncia, inclusive, a gravação de um disco, propagandeando o selo que produzirá a obra, que estaria ainda em fase de concepção. O conteúdo temático pode ser percebido como mais amplo, estando construído na ideia de um balanço cultural, mas também político e social da vida em Pernambuco. A articulação desse conteúdo com a intencionalidade discursiva própria do *release* fica, todavia, por conta do leitor, não havendo amarrações argumentativas explicitadas. Resta-nos indagar sobre o estilo.

Aos estilos, foi dada uma atenção especial no texto de 1953. Por ter a língua um caráter expressivo, ela, conseqüentemente, será sempre realizada por meio de um enunciado concreto e, portanto, formulada em um determinado estilo: “Onde há estilo, há gênero” (BAKHTIN, 2003, pg. 268). Bakhtin acentua e critica, mais uma vez, a carência de um estudo estilístico mais detalhado e definitivo, que reconheça a natureza discursiva do enunciado como fundamental para o seu entendimento. O escritor russo, respondendo à necessidade de definir o estilo no novo modelo teórico, aponta que todo enunciado concreto se apoia em um estilo, capaz de carregar uma individualidade que dá corpo ao enunciado e, não só integrá-lo, mas também defini-lo. Ele reconhece que o estilo, apesar disso, é limitado pelas fronteiras composicionais e históricas de determinados formatos (gêneros). Seria ele o elemento interno e constitutivo pelo qual determinado enunciado encontra sua forma.

Para nosso estudo sobre o */release/* e o */manifesto/*, o estilo será um elemento de caráter determinante. **Caranguejos com cérebro** assume uma organização conflituosa se observado o problema do estilo nos termos em que o define Bakhtin. Pouco há de estilo de */release/*: o detalhamento de informações que individualizem os artistas, por exemplo, é pouco ou nenhum; vocábulos que expressem a justificativa do interesse por parte dos sujeitos a quem é endereçado o texto é um efeito secundário, construído *in absentia*, através da ideia geral de que eles são agentes de uma expressão nova e característica (locais como os caranguejos e, excepcionais, por terem cérebro, por pensarem a lama e a parabólica etc.).

Ele contém uma construção composicional determinada e característica do que se entende na sociedade como um manifesto, quando, ao analisarmos seu conteúdo temático e seu estilo, notamos uma distorção; uma “quebra” de gênero. Ao retirar os elementos característicos do que deveria se tratar de um *release* artístico (gêneros publicísticos), o texto perde seu caráter informativo, causando interferência em sua composição sinóptica e biográfica para obter um corpo predominantemente ideológico e veiculador de um olhar intimista, mas, por outro lado, aberto para uma comunidade de interlocutores mais ampla

que a dos produtores culturais, empregadores, agentes do mercado cultural e etc. Com sua construção composicional comprometida, o texto também adquire uma renovação no seu estilo para, num exemplo claro de heterogeneidade discursiva, adquirir um contexto discursivo totalmente renovado.

Estes elementos, que aqui apenas foram apontados, serão objeto de reflexão aprofundada mais adiante. Trataremos, por ora, de definir, abstratamente, os dois gêneros que estamos em via de confrontar na materialidade do texto em análise.

O RELEASE, O MANIFESTO E A CARTA COMO GÊNEROS DISCURSIVOS

Outra forma discursiva concreta, derivada diretamente do gênero /carta/, é o *press release* e seus derivados tipos — entre eles o *release artístico* —, o qual nos dispomos a analisar. Acreditamos ter surgido sob uma demanda proveniente da formalização de eventos públicos e artístico-culturais e da necessidade de divulgação de informações junto à imprensa (comunicado de imprensa), tornando-se assim um instrumento corrente na área. Um *release artístico*, por sua vez, apresenta pretensões promocionais, informativas e convocatórias, assumindo a finalidade de divulgar e apresentar um artista, obra, apresentação, espetáculo etc. Tem como característica principal seu texto referencial e contextualizado, que visa informar acerca de determinado objeto ou, mais especificamente, no caso do *release artístico*, um artista ou espetáculo. Para Elisa Kopplin Ferraretto e Luiz Artur Ferraretto, o *release* é um “termo adaptado do vocábulo *release* (do inglês, significando “soltar, liberar”), que designa o material de divulgação produzido pela assessoria, escrito de forma jornalística, porém sem a pretensão de que seja aproveitado como texto pronto pela imprensa.” (2001, p.103). Jorge Duarte, por sua vez, define o gênero como “material de divulgação produzido pela assessoria de imprensa e destinado aos veículos de comunicação. (DUARTE, 2014, p.83)

De caráter essencialmente jornalístico, o corpo textual do *release artístico* — bem como sua estrutura composicional — apresenta linguagem clara e referencial. Seu uso contínuo o fez atingir uma estabilidade própria no campo promocional, jornalístico e no setor de lazer cultural, estabilidade esta que o caracteriza assim como um enunciado concreto, de gênero discursivo secundário. Entretanto, isso não será central em nossa discussão.

Optamos assim por apresentar em nossa proposta de estudo o manifesto como gênero discursivo de caráter secundário e derivado diretamente do gênero /carta/, em um momento e, posteriormente, consideraremos **Caranguejos com Cérebro** um exemplar discursivo derivado, acidental ou deliberadamente, do *release artístico*.

Os gêneros primários, para Bakhtin, são mais estáveis que os secundários. Para ele, a estabilidade que certos gêneros da comunicação adquirem se apoia na prática cotidiana e diária da sociedade. Quando, em um dado campo da atividade humana, os sujeitos a ela integrados fazem uso de determinada língua, este uso contínuo estabelece a importância de certos tipos estáveis de enunciado na rotina cotidiana social. Seria o caso das réplicas do diálogo cotidiano ou da carta, exemplos dados por Bakhtin. Neste quadro teórico, o que seria um manifesto?

O **Dicionário Aurélio** define como Manifesto uma “Declaração pública ou solene das razões que justificam certos atos ou em que se fundamentam certos direitos.”(1999); o **Lexico Dictionary**, publicado pela Oxford University Press nos EUA, o descreve como “Declaração pública de política e objetivos de um partido, grupo ou indivíduo” (2019,

tradução nossa); e, numa definição mais arcaica, uma "declaração feita pelos príncipes por escrito, das intenções que têm de iniciar qualquer guerra ou outros empreendimentos" (LITTRÉ, 1873, tradução nossa). Para o francês Paul Aron, o vocábulo apresenta possibilidades derivacionais, mas incertas, em sua etimologia:

O manifesto é uma etimologia incerta. Se vem do manifesto italiano, no sentido de uma "denúncia pública", também se refere ao *manifestare* latim, que se refere à "revelação" no sentido católico da palavra. Isso significa que é principalmente sobre autoridade. Quem assina um manifesto toma o poder de caracterizar um estado de coisas e discutir sobre ele. (2018, p. 2)²

Para fins práticos, proporemos a definição de /carta/ como gênero primário, considerando-a derivada diretamente do gênero primário /réplica do diálogo/. A carta, portanto, compartilha com esta traços importantes de sua estabilidade típica para, posteriormente, adquirir uma autonomia singular na comunicação real nas sociedades e alcançar, desta forma, uma maior estabilidade em decorrência de sua difusão. Seu uso orgânico costuma mostrar resistência frente às mudanças dinâmicas da sociedade e, mesmo sem escapar de eventuais metamorfoses, ela absorve com clareza novas demandas e se adapta facilmente a novos instrumentos de transporte ou uso. A carta rivalizou, em seu berço, com a réplica do diálogo cotidiano, diferenciando-se deste pelo suporte escrito. A evolução tecnológica criou um cenário em que o uso discursivo da carta passou a sofrer, por sua vez, a concorrência do telegrama, do correio eletrônico, do SMS (Short Message Service) e, mais recentemente, dos aplicativos de mensagem instantânea, todos eles êmulos da primitiva réplica do diálogo cotidiano.

No manifesto, por sua vez, encontram-se elementos próprios e comuns do gênero /carta/ (sua composição, sua linguagem, formatação, seu direcionamento, etc). Este gênero é composto de um discurso direcionado e geralmente incorpora um emissor (remetente) e um receptor (destinatário) como pessoas do diálogo. Tem, geralmente, por finalidade, expressar, através de um texto, as necessidades, exigências ou apelos, creditadas ou endereçadas a um indivíduo ou um corpo coletivo de pessoas, tendo ele, muitas vezes, motivações sociais ou políticas. De acordo com Camille Bloomfield e Audrey Ziane, o manifesto é composto de:

Texto de ação proteico e iconoclasta, faz parte da história de sua disciplina enquanto agita seus códigos, num gesto performativo de indisciplina. Verdadeiro "agente provocador", remédio contra a normatividade que teve sua hora de glória na época das vanguardas, o manifesto é, antes de tudo, o texto por excelência do compromisso do

² *Le manifeste relève d'une étymologie incertaine. S'il vient du manifesto italien, au sens d'une « dénonciation publique », il se relie aussi au latin manifestare, qui renvoie à la « révélation » au sens catholique du mot. C'est dire qu'il s'agit d'abord d'autorité. Celui qui signe un manifeste prend le pouvoir de caractériser un état de choses et d'argumenter à son propos.*

artista, da utopia e de revolta, constantemente questionando o entrelaçamento do artístico e do político. (2018)³

MANIFESTO E SEUS ELEMENTOS DISCURSIVOS

Toda sociedade é constituída essencialmente de sua cultura e sua história e, por intermédio delas, constrói sua identidade. É por meio desta identidade que a língua é praticada, expressa e difundida. E é por meio desta prática que se empregam os enunciados e, conseqüentemente, seus gêneros. Bakhtin, em seu estudo, alerta, complementarmente, para a importância de uma pluralidade discursiva, alcançada através do seu uso.

Em 1992, o recifense Fred Rodrigues Montenegro publica o texto **Caranguejos com cérebro** no periódico recifense *Jornal do Commercio*. A seguir, transcrevemos o texto na íntegra:

CARANGUEJOS COM CÉREBRO

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, apesar de serem sempre associados a sujeira e podridão.

Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados às 60 plantas do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para 2/3 de produção anual de pescado do mundo inteiro. Pelo menos 80 espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.

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 larga planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada é cortada pelos estuários de seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou desordenadamente a custa do aterramento indiscriminado e da destruição de seus manguezais, que estão em via de extinção.

³ *Texte-action protéiforme et iconoclaste, il s'inscrit à la fois dans l'histoire de sa discipline tout en bousculant ses codes, en un geste performatif d'indiscipline. Véritable « agent provocateur », remède contre la normativité qui a connu son heure de gloire à l'époque des avant-gardes, le manifeste est d'abord le texte par excellence de l'engagement de l'artiste, de l'utopie et de la révolte, questionnant sans cesse les entrelacs de l'artistique et du politique.*

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 60. Nos últimos 30 anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito / estigma 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 obstruir 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 / 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 / articulado em vários pontos da cidade um organismo / núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. Ou um caranguejo remixando “ANTHENA” do kraftwerk, no computador.

Os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em: Teoria do Caos, World Music, Legislação sobre meios de comunicação, Conflitos Étnicos, Hip Hop, Acaso, Bezerra da Silva, Realidade Virtual, Sexo, Design, Violência e todos os avanços da Química aplicada no terreno da alteração / expansão da consciência.

Mangueboys e Manguegirls frequentam locais como o “Bar do Caranguejo” e o “Maré Bar”.

Mangueboys e Manguegirls estão gravando a coletânea “Caranguejos com Cérebro” que reúne as bandas Mundo Livre S/A, Loustral, Chico Science & Nação Zumbi e Lamento Negro. O disco será lançado pelo selo Chamagnatus granulatus sapiens.”

(QUATRO, Fred Zero. 1992)

Tomando como referência o texto acima, passemos a considerar, sob o aspecto da estabilidade de seus traços constitutivos, a distinção entre os dois tipos fundamentais de gênero aos quais este se relaciona: o /carta/ e o /manifesto/. Como expresso anteriormente, o /manifesto/, inicialmente, apresenta características inerentes ao gênero /carta/ (função referencial e direta), contudo, sua caracterização o torna divergente. As mudanças nos gêneros discursivos, bem como a concretização de um enunciado, muitas vezes são determinadas pelo estilo empregado em sua composição. Para Bakhtin, o estilo, individual, cumpre papel fundamental pois “integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento” (2003, p. 266). Por outro lado, não podemos ignorar o fator histórico das mudanças desses gêneros e seus estilos. Sabemos que “as mudanças históricas dos estilos da linguagem estão indissolúvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do

discurso” (2003, p. 267) e, dessa forma, a sociedade observa essas passagens de gêneros que se mostram não apenas inevitáveis, mas também imprevisíveis. É através da constante transformação da língua e dos estilos que se determina seu emprego e que os gêneros se tornam vivos e atuantes, passíveis de mudanças e de renovações:

No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2003, p. 263).

Outro exemplo de variação estilística no gênero é o **Manifesto antropofágico**, de Oswald de Andrade, publicado em 1928 na *Revista de antropofagia*. Se, por um lado, o texto do escritor paulista reafirmava as propostas de seu texto anterior de 1924 (o manifesto intitulado **Poesia Pau Brasil**) e solidificava as bases do Modernismo brasileiro, por outro lado, apresentava uma composição textual poético-prosaica e um estilo que fugia do padrão estrutural comum aos textos de manifesto. Esse mesmo padrão estrutural e comum aos manifestos compunha outros textos antecessores que inauguraram outros movimentos artístico-intelectuais e inspiraram os dois textos de Oswald, bem como as ideias “antropofágicas”. É o caso do **Manifesto surrealista** (1924) do francês André Breton e o **Manifesto Dada** de 1918, onde Tristan Tzara (ou Samy Rosenstock) - a exemplo de seus “correligionários” Hugo Ball e Hans Arp - lança seu discurso sob as luzes embrionárias do Dadaísmo e incentivado pela proposta de uma estética contestadora e provocadora na arte. Nele, o francês esboçou definições inusitadas acerca das definições de um manifesto: “Para lançar um manifesto é preciso querer: A.B.C., fulminar contra 1, 2, 3, se enervar e aguçar suas asas para conquistar e difundir pequenas e grandes a, b, c, assinar, gritar, jurar, organizar a prosa sob uma forma de evidência absoluta, irrefutável (...)” (Tristan Tzara, 1918).

Cumprir ainda citar outros exemplos históricos de renovação – em termos composicionais e estilísticos – em manifestos publicados, no que se refere à sua estrutura composicional. Um deles é o poema *Liberté*, do também expoente do Dadaísmo, Paul Éluard e composto em 1942 em verso, quando este já se encontrava recentemente inscrito no partido comunista francês. O poema do francês apresentava um discurso político e chegou às mãos das tropas da resistência francesa através de milhares de cópias lançadas pelos aviões ingleses sobre a França durante a ocupação nazista da Segunda Guerra Mundial. Episódio semelhante envolve a canção *Bella ciao*, inicialmente um canto de trabalho das *Mondine* rurais italianas, que conquistou uma maior difusão após ganhar sua versão partigiana nos anos 1960, durante as manifestações operárias e estudantis de 1968.

Encontraremos a mesma relação solidária se considerarmos o elemento discursivo aplicado no uso oral e verbal, ou seja, o texto. Originalmente um material linguístico, o texto verbal apresenta um histórico evolutivo, que lhe permite derivar entre gêneros. Sua aplicação no campo musical por meio da escrita e da expressão oral mostra, nos dias de hoje, uma estabilidade inquestionável, apesar de a palavra não integrar a música como material essencial. A música usufrui dos limites e possibilidades do elemento verbal através da escrita e da oralidade, que se tornam elementos que a integram, emprestando-lhes suas características, mas que não a tornam dependente delas.

O espaço obtido pela palavra em uso na música proporciona a possibilidade da expressão discursiva e poética. Ao mesmo tempo em que o emissor performa a música

através da voz e da palavra, ele pode usufruir paralelamente da expressão linguístico-ideológica, situada no espaço métrico tanto poética quanto musicalmente. Este enunciado poético-musical se encontra nesse momento histórico como um gênero já estável e em pleno uso; a música cantada que usufrui do uso do elemento verbal é um gênero primário: a canção.

Ao refletirmos, a partir do plano histórico, sobre diferentes campos da atividade humana, podemos atestar, assim, mais um grau de desenvolvimento na transição interdiscursiva entre os gêneros. Por meio da exploração de uma versatilidade composicional, temática e também no estilo, os gêneros discursivos alcançam a já mencionada estabilidade e adquirem diferentes propriedades que a eles se tornam particulares. Ao realizar a ideia da posse de um certo controle sobre a composição, estilo e tema de um texto, o autor tem à sua disposição propriedades que a ele conferem possibilidades estilístico-estruturais diversas. Podemos, assim, pensar ser possível explorar diferentes formas criativas de realizar um texto, conferindo a ele aspectos mais artísticos como, por exemplo, verificamos nos romances epistolares ou no já citado poema *Liberté*.

A materialização do discurso, seja ele oral ou escrito, recebeu um tratamento analítico cuidadoso por parte de Bakhtin, a qual, para ele, se trata de um processo complexo que envolve, ao mesmo tempo, a fala e a compreensão: “toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva” (2003, pg. 271); essa aplicação (ou materialização) exige um dinamismo constante por parte dos indivíduos: falante ou ouvinte. Todos os envolvidos na cadeia discursiva possuem um papel relevante no processo discursivo ao ocupar simultaneamente duas posições nessa relação: todo ouvinte, durante este processo, se torna um falante em potencial e, portanto,

[...] ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, as vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. (BAKHTIN, 2003, p. 271).

No texto de Zero Quatro, podemos considerar dois fenômenos transitórios interdiscursivos: inicialmente, um gênero primário, a /carta/, se descaracteriza e adquire nova roupagem, assumindo, em seguida, os traços do tipo estável conhecido como release artístico (de caráter formal e publicitário) para, por fim, ser absorvido e adotado como um /manifesto/. Tal recepção confere um dinamismo a essa interação entre a publicação do texto e sua impressão por parte da sociedade recifense, onde podemos identificar traços dialógicos explorados por Bakhtin em seus estudos sobre esse tema.

A RESPONSABILIDADE EM CARANGUEJOS COM CÉREBRO

Na sua tentativa de sistematizar as interações inerentes ao dialogismo, Mikhail Bakhtin retoma os problemas que envolvem a interatividade e os aspectos dinâmicos do

dialogismo em vários de seus textos. É o caso de **Marxismo e filosofia da linguagem** (1981), em que ele recorre, em vários momentos, aos conceitos de *compreensão* e *reconhecimento* — fundamentos de suas reflexões dialógicas. A compreensão, seja ela passiva ou ativa, é acionada por meio da apreensão do código linguístico por parte do ouvinte, enquanto o sinal (linguagem) ativa o seu reconhecimento. Para Rita Maria Diniz Zozoli, em **Bakhtiniana** tais conceitos são “dois processos diferentes: o signo, sempre ideológico, é compreendido e o sinal é reconhecido.” (2012, p. 258).

Contudo, é o conceito de *compreensão responsiva* (ativa ou passiva) que mais nos interessa neste estudo e é principalmente nela que reside a fonte de toda a repercussão social e cultural às quais foi submetido **Caranguejos**. Este conceito bakhtiniano, nomeado como *compreensão responsiva* ou *responsividade*, tem grande importância em seu *Gêneros do Discurso* (2003). Para ele, o diálogo cotidiano compreende uma interação mútua e contínua entre os indivíduos usuários da língua, na qual o falante e o ouvinte ocupam e trocam, simultaneamente, seus papéis e posições na conversação. Nesta situação, “o falante termina o seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar a sua compreensão ativamente responsiva” (BAKHTIN, 2003, p.275). O ouvinte, então, ao obter a informação através da linguagem, assume, imediatamente, uma posição responsiva, que, por sua vez, pode torná-lo o próximo falante, cabendo a ele reagir ativamente ou passivamente ao discurso apreendido. Esses momentos no discurso limitam esse processo, conferindo aos participantes o papel de co-formadores desse discurso:

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, as vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo e de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão e prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN, 2003, p. 271)

É a interatividade que caracteriza e limita essa troca simultânea entre os falantes e os ouvintes. A ela Bakhtin denominou *alternância dos sujeitos do discurso*, definição determinante para esse processo e o seu momento mais fátual. Toda compreensão é naturalmente responsiva, de ambos os lados; o falante e o ouvinte se confundem a todo instante nessa dinâmica discursiva. Ora são falantes, ora ouvintes de seu próprio discurso e também dos outros. Não há, pois, um fim para o discurso, mas uma retomada contínua de enunciados, em um ciclo sem início nem fim, já que “todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante” (BAKHTIN, 2003, p.272).

Se, para o pensador russo, o falante e o ouvinte são partes integrantes do processo de materialização do discurso, revezando-se a todo instante, podemos concluir que essa “ativação responsiva” dá a cada indivíduo plenos poderes no que se refere à apreensão dos discursos, tornando-o assim “um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante” (BAKHTIN, 2003, p. 272). Os discursos são materiais, contudo, tem suas propriedades (estilo, composição e conteúdo) afetadas e alteradas

constantemente. O falante e o ouvinte são agentes importantes que desempenham papéis fundamentais neste processo: o de dar ao discurso, em inúmeros meios de atuação, rotatividade. A heterogeneidade discursiva não nos parece algo aplicado, mas adquirido naturalmente; trata-se de um caráter mutante, adquirido pelo discurso por meio de sua complexa derivação.

A língua, sempre se manifestando através de enunciados concretos, encontra seus propósitos discursivos através de seus principais instrumentos, ou seja, seus usuários, e esta atividade promove uma interação contínua e interativa. A responsividade é um traço inerente ao discurso que “nasce do diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 1998, p.88-89). O discurso, porém, pode ser enunciado individual ou coletivamente, mesmo que por meio de uma transmissão individual, ou seja, por um único emissor. O enunciador, obrigatoriamente, é o único veículo pelo qual o discurso será proferido, mas este poderá ter origem em um corpo coletivo. Os diferentes campos de atividade humanas, na sociedade, dão às manifestações discursivas esta possibilidade.

Caranguejos com cérebro foi publicado e assinado por um autor específico (Zero Quatro), porém, com o intuito de apresentar um discurso que representava indiretamente uma voz coletiva e, diante da repercussão causada após sua publicação, atingia o objetivo proposto e, até certo ponto, o superava naquele momento. Tendo como focos o enunciador (Zero Quatro) e o receptor (leitores), podemos identificar nesta reação ao texto um reflexo da inter-relação dialógica entre estes interlocutores, podendo este, logo, ser encarado sob dois aspectos: o individual (Zero Quatro/leitor) e o coletivo (Mangueboys/sociedade recifense).

Há aqui duas camadas de reações ao manifesto de Zero Quatro. A princípio, um sujeito leitor atua como receptor, apreendendo e reconhecendo o enunciado, ou seja, temos um falante (Zero Quatro) e um ouvinte (leitor). Este (o leitor) assume por sua vez uma posição responsiva passiva, compreendendo e reconhecendo a mensagem e seu conteúdo, materializado em enunciado dotado de tema, uma composição e um estilo, transmitido por meio do código linguístico simples e convencional. Posteriormente, obtemos uma segunda camada de responsividade: o sujeito, sempre ideológico, se identifica e assume uma posição responsiva ativa, reagindo a ela por meio de uma repercussão social que, por sua vez, é somada a outros indivíduos, atingindo assim uma escala que dá a esta soma um caráter coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na visão bakhtiniana, os gêneros do discurso são classificados em primários e secundários, podendo eles se difundirem, morrerem ou se renovarem a todo momento na história – sempre em função das mudanças imprevisíveis e incalculáveis impostas pela sociedade. A exemplo de qualquer gênero de enunciado derivado, o gênero /manifesto/ evoluiu gradativamente, por meio de seu uso e difusão, atingindo assim uma versatilidade no que se refere ao seu estilo e sua composição, adquirindo diferentes formas e temas.

Fred Zero Quatro, por meio de seu texto e de seu estilo, cumpriu seu principal objetivo: o de mobilizar a mídia, imprensa e sociedade a fim de questionarem os problemas relacionados à sua agenda. Suas ideias, que se estenderam mais tarde à obra musical de artistas como Chico Science (e sua Nação Zumbi) e o próprio Zero Quatro, à

frente da banda Mundo Livre S/A – principais expoentes do renascimento da cena musical recifense nos anos 90 – marcaram época e influenciaram toda uma geração de artistas. Esse potencial discursivo se apresenta de forma latente nas formas artísticas, especialmente quando relacionado à música, um contexto familiar nas sociedades e também no Brasil, onde percebemos um histórico contestador em letras de músicas populares.

A leitura empreendida nos leva à constatação de que elementos do conteúdo e da construção composicional operam, acima do enunciado, no próprio contexto discursivo, e que são eles que nos permitem identificar no **Caranguejos** seu caráter de /manifesto/. O recurso a esse gênero tornou-se, com o tempo, uma característica marcante e um traço importante do Manguebit.

Referências

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. **Dicionário Aurélio eletrônico século XXI**. [S.I.]: Nova Fronteira, 1999. Versão 3.0 - 1 CD-ROM.

ARON, Paul. Avant-propos. **Itinéraires**, Paris, 2018, 2018-1, set. 2018. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/itineraires/4263>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2019.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

BAKHTIN, Mikhail. (VOLOCHINOV, V. N.). **Marxismo e Filosofia da Linguagem**.

Problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. Trad. Bernadini et al. São Paulo: UNESP, 1998.

BLOOMFIELD, Camille. ZIANE, Audrey. Introduction au numéro Le Manifeste: devenirs d'un genre indiscipliné. **Itinéraires. Littérature, textes, cultures, Villetaneuse**, v. 2018, n. 2018-1. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/itineraires/4097>>, Acesso em 03 de novembro de 2019.

DUARTE, Jorge. **Assessoria de imprensa e relacionamento com a Mídia**. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

DUARTE, Jorge. Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas: **Glossário Experimental produzido no curso de Pós-Graduação em Gestão da Comunicação nas Organizações**. CENTRO UNIVERSITARIO DE BRASILIA-UNICEUB, Brasília, 2014.

MANIFESTO. **LEXICO DICTIONARY**. Disponível em:

<<https://www.lexico.com/en/definition/manifesto>>. Acesso: 5 nov. 2019.

Littré, Émile, [1864-1873], **Dictionnaire de la langue française (Le Littré)** (1863-1872); 2^e édition revue et augmentée (1873-1877), entrée « Manifeste ».

KOPPLIN, Elisa, FERRARETTO, Luiz Artur. **Assessoria de Imprensa, teoria e prática**. 4. ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

QUATRO, Fred Zero. Caranguejos com cérebro. **Manguebizz**, 2013. Disponível em: < <https://manguebizz.wordpress.com/2013/11/21/o-surgimento-do-manguebeat/>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

ZOZZOLI, Rita Maria Diniz. A noção de compreensão responsiva ativa no ensino e na aprendizagem. **Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 253-269, 2012.

Para citar este artigo

FEITOSA, G. A. C.; MARTINS, E. S. Caranguejos com cérebro: o manifesto como gênero discursivo. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato**, v. 10, n. 4, 2021, p. 18-31.

Os autores

GEORGE ANTONIO CORREIA FEITOSA é graduando do curso de Licenciatura em Letras e bolsista de iniciação científica do CNPq.

EDSON SOARES MARTINS possui graduação (1996), mestrado (2001) e doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado (Referência D) de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA) e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras, na mesma IES, sendo o atual coordenador do curso. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, poesia, conto oral popular, além de estudar, à luz da contribuição teórica bakhtiniana, a narrativa curta moderna e contemporânea e as formas da estética oral popular.