

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ENTREATOS: A CANÇÃO CRÍTICA NO TROPICALISMO E MANGUEBEAT

CARLOS GOMES DE OLIVEIRA FILHO

RECIFE/PE – 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CARLOS GOMES DE OLIVEIRA FILHO

ENTREATOS: A CANÇÃO CRÍTICA NO TROPICALISMO E MANGUEBEAT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior

RECIFE/PE – 2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

O48e	Oliveira Filho, Carlos Gomes de Entreatos: a canção crítica no tropicalismo e manguebeat / Carlos Gomes de Oliveira Filho. – Recife, 2016. 169 f. Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016. Inclui referências e anexos. 1. Canção crítica. 2. Tropicalismo. 3. Manguebeat. 4. Estética. I. Janotti Junior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título. 302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-198)
------	---

CARLOS GOMES DE OLIVEIRA FILHO

ENTREATOS: A CANÇÃO CRÍTICA NO TROPICALISMO E MANGUEBEAT

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Aprovado em: 29/04/2016

Banca examinadora:

Professor Dr. Jeder Janotti Jr. (PPGCOM/UFPE) – Orientador

Professora Dra. Angela Prysthon (PPGCOM/UFPE) – Examinador

Professor Dr. Ricardo Postal (PPGL/UFPE) – Examinador

para minha mãe-mãe que se chama maria,
minha tia-mãe que se chama neide
e mia senhora francesa, desde as letras.

AGRADECIMENTOS

Prouni, Curso de Letras da Faculdade São Miguel, colegas e professores, PPGCOM-UFPE, funcionários da secretaria, CNPq, LAMA e colegas de grupo,

Estudantes de Jornalismo da UFPE, na disciplina Comunicação e Música, colegas de classe da pós, Laís, Ludimilla, Antonio, professores da pós, Angela, Thiago, Cristina, Nina, PPGL e o professor da pós Ricardo Postal,

Professor e orientador deste trabalho, Jeder Janotti Jr,

Édipo, Juva, Jéssica e Victor de Almeida quando a pesquisa ainda era projeto,

Jomard e Paulo Marcondes por suas leituras.

ENTRE (ATOS)

Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)
(J.M.B.)

ISMOS

*Eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração,
mas essa língua portuguesa me deixa ~~louco~~ rouco.*
(C.V.)

BEATS

*Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um
núcleo de pesquisa e produção de ideias pop.
[...]
Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.*
(Z.Q.)

CANÇÕES CRÍTICAS

Eu, brasileiro, confesso. Sou eu um transistor?

Ê, bumba-yê-yê-boi. Bumba meu rádio.

da-da da-da-da-da

mangue mangue mangue mangue

RESUMO

A proposta da dissertação é analisar comparativamente as canções dos movimentos tropicalismo e manguebeat. Para tanto, utilizaremos o conceito de *canção crítica*, no qual a música brasileira, sobretudo a partir da bossa nova, teve papel central nos debates culturais e políticos do país, tendo a canção o impulso de revelar discursos críticos diante da sociedade. A *canção crítica* presente no tropicalismo e manguebeat pôs em questão o *establishment*, a noção de tradição e vanguarda, a indústria cultural, a poética da canção e seu efeito discursivo, a relação entre estética e política, dentre outros subtemas. Assim, o *corpus* será formado a partir de canções dos álbuns *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968), de vários autores, *Caetano Veloso* (1967;1969), de Caetano Veloso, *Gilberto Gil* (1968;1969), de Gilberto Gil, *Grande Liquidação* (1968), de Tom Zé, *Os Mutantes* (1968; 1969), dos Mutantes, *Gal Costa* (1968), de Gal Costa, *Da lama ao caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), *Samba esquema noise* (1994) e *Guentando a Óia* (1996), de mundo livre s/a. A variedade no recorte de gêneros, como o samba, bolero, marcha, baião, bossa nova e rock comentados criticamente pelo tropicalismo; e no manguebeat a apropriação do maracatu, coco, ciranda, embolada, hip-hop, soul music, samba e punk rock, pretende demonstrar como os gêneros através da *canção crítica* podem ser acionados de modo diverso em seus aspectos midiáticos, estéticos e culturais.

Palavras-chave: Canção Crítica. Tropicalismo. Manguebeat. Estética.

ABSTRACT

This article develops a comparative analysis about songs of tropicalismo and manguebeat movements. Therefore, we use the concept of *critical song*, in which brazilian music, especially from the bossa nova, played a central role in the cultural and political debates of the country, with the song the impulse to reveal critical discourses on society. The *critical song* present in tropicalism and manguebeat calls into question the establishment, the notion of tradition and vanguard, the cultural industry, the poetic song and its discursive effect, the relationship between aesthetics and politics, among other subtopics. The *corpus* will be formed from songs album: *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968), several authors, *Caetano Veloso* (1967;1969), by Caetano Veloso, *Gilberto Gil* (1968;1969), by Gilberto Gil, *Grande Liquidação* (1968), by Tom Zé, *Os Mutantes* (1968; 1969), by Mutantes, *Gal Costa* (1968), by Gal Costa, *Da lama ao caos* (1994) and *Afrociberdelia* (1996), by Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ), *Samba esquema noise* (1994) and *Guentando a Ôia* (1996), by mundo livre s/a. Thereby the purpose of this study is a critical analysis about variety of genres in tropicalism, with *samba*, *bolero*, *marcha*, *baião*, *bossa nova* and rock; and the appropriation of *maracatu*, *coco*, *embolada*, hip-hop, soul music, *samba* and punk rock in manguebeat. We analyze how this genres through *critical song* can be triggered in different ways in their media, aesthetic and cultural aspects.

Keywords: Critical Song. Tropicalism. Manguebeat. Aesthetics.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. DAS VANGUARDAS.....	18
2.1 ENTRE ISMOS E BEATS: A ANTROPOFAGIA QUE NOS UNE	18
2.2 (NEM) SÓ A ANTROPOFAGIA NOS UNE.....	20
2.3 OSWALD CANIBAL: “SÓ ME INTERESSA O QUE NÃO É MEU.....	23
2.4 “TROPICALIA” & “MANGUEBIT”: “TUPI, OR NOT TUPI THAT IS THE QUESTION.”	27
3. DAS CANÇÕES CRÍTICAS	32
3.1 O LUGAR DA CANÇÃO/CRÍTICA	32
3.2 CANÇÕES CRÍTICAS TROPICALISTAS (<i>ESTÉTICA</i>	36
3.3 & <i>POLÍTICA</i>) OU “PANIS ET CIRCENSES”	38
3.4 A CANÇÃO QUE SE EXPANDE.....	40
3.5 O COMPOSITOR CRÍTICO	42
3.6 <i>PERFORMAR</i> CANÇÕES.....	44
4. DOS GÊNEROS DESLOCADOS	49
4.1 DESCONSTRUINDO GÊNEROS	49
4.2 SOM UNIVERSAL, SOM LOCAL	55
4.3 SONORIDADES, DISTENSÕES	60
4.4 PALAVRAS CANTADAS, PALAVRAS	67
5. ENTREATOS.....	74
5.1 CAMINHANDO CONTRA O VENTO. <i>ANDANDO POR ENTRE OS BECOS</i>	75
5.2 MODERNIZAR O PASSADO. <i>Ê, BUMBA-YÊ-YÊ-BOI</i>	78
5.3 GIRA, CIRANDA. <i>VOU DANÇAR UMA CIRANDA PRA BEBER</i>	84
5.4 EU TENHO FEITO SAMBA PESADO. <i>ATENÇÃO PARA O REFRÃO.</i>	87
5.5 DEBAIXO DA LAMA. <i>NUM DIA DE SOL</i>	95
5.6 RIOS, PONTES & <i>UMA LUA OVAL DA ESSO</i>	102
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS	117
<i>ANEXO A</i>	121
<i>Manifesto Pau-Brasil</i>	121
<i>Manifesto Antropófago</i>	124
<i>Manifesto Tropicalista: Porque somos e não somos tropicalistas</i>	127
<i>II Manifesto Tropicalista: Inventário do nosso feudalismo cultural</i>	128
<i>Caranguejos com Cérebro</i>	130
<i>Quanto vale uma vida</i>	131

<i>Texto da contracapa por Caetano Veloso (1967)</i>	135
<i>ANEXO B</i>	136
<i>1. Das vanguardas</i>	136
<i>2. Das canções críticas</i>	137
<i>3. Dos gêneros deslocados</i>	139
<i>4. Entreatos</i>	147

1. INTRODUÇÃO

A distância temporal e geográfica que separa a criação dos principais álbuns dos artistas envolvidos no tropicalismo e manguebeat, por si só já seria suficiente para criar uma primeira dificuldade para a análise comparativa. No entanto, é justamente por aceitar tais condições históricas que a reflexão torna-se importante como problematização não só dos movimentos culturais em si, mas mesmo das condições de produção em torno desses artistas. Esses dois atos da música brasileira criaram fraturas decisivas para o desenvolvimento da música produzida no país, sobretudo pelo desejo de ruptura que as canções ensejaram perante o contexto cultural em que se inseriam.

Não se trata, nessa pesquisa, de apenas apontar semelhanças e excluir diferenças; pelo contrário, ao analisarmos as canções de modo fragmentário, sem evidenciarmos cronologias, análises descritivas ou apenas contextuais, reforçaremos que a articulação entre modos de criação díspares podem nutrir chaves de reflexão para quem deseja fazer do estudo comparativo um método importante para a compreensão da música popular ao longo da história, sobretudo daquele vinculado às canções como objetos de análise.

Compreendendo as canções como objetos vivos, passíveis de observações acerca dos seus aspectos de ordem externa e interna, na relação entre o contexto de produção, a canção dentro de um álbum, dentro de um movimento, e seu aspecto interno, ou seja, arranjo, melodia, ritmo, harmonia, procurar-se-á pôr em comparação os elementos críticos expandidos das próprias canções, e não a propriamente analisar canção com canção. Com esse método, acreditamos evitar binarismos e dualidades que o corpo a corpo entre as canções do tropicalismo e manguebeat poderiam despertar.

Portanto, não interessa à pesquisa colocar a fortuna crítica sobre os movimentos lado a lado, dar ordem cronológica aos fatos históricos e evidenciar paralelismos superficiais. A busca será pela fricção crítica que a audição das canções proporcionará, mas sem perder de vista o que fazem delas canções *críticas*, e, sobretudo, o que essas canções significaram para a construção estética que firma os movimentos tropicalismo e manguebeat, sem, no entanto, perder o foco do contexto cultural dos movimentos, no intuito de evitar falsas premissas ou mesmo aceitar filiações ou relações de débito e créditos entre os movimentos. Numa analogia com a literatura, compreendemos que:

Essa nova história literária não é uma tentativa de preservar e transmitir um cânone ou uma tradição de pensamento; ela mantém uma relação

problemática e questionadora com a história e a crítica literária (HUTCHEON, 1991, p. 125).

Portanto, entre atos históricos distintos procuraremos “problematizar” tais relações e não limitar criticamente os movimentos através de uma linha do tempo que filiem os movimentos sobre um mesmo espaço de criação e crítica.

Os estudos culturais sobre a canção brasileira têm se firmado plurais, assim como é a própria natureza da música produzida no país. De tal modo, as mais diversas áreas do conhecimento são tomadas como escopo crítico para que seja possível delinear um caminho coerente às análises que diferentes pesquisadores empreendem no campo da música. Relativamente novo, o conceito de *canção crítica*, cunhado pela pesquisadora Santuza Cambraia Naves¹, é um instrumento valioso para a compreensão do que se tornou a canção brasileira, sobretudo a partir do final dos anos 1950, período que compreende o início da bossa nova, com o surgimento de compositores e intérpretes como João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

A partir da bossa nova, os anos 1960 eclodem com a popularização dos festivais de música transmitidos na tevê, bem como a passagem crucial para a cultura brasileira do movimento tropicalista, que a partir de posicionamentos profundamente críticos, pôde refletir sobre a música produzida até então, a indústria cultural, os meios midiáticos e, sobretudo, o momento político em que passava o país, atravessado pela ditadura militar.

A *canção crítica* presente nos álbuns produzidos a partir da bossa nova é produto da reflexão advinda dos compositores e músicos que passariam a comentar e debater questões sociais, culturais e políticas nos próprios objetos artísticos que produziam, “[...] a música popular tornou-se, sobretudo a partir da Bossa Nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo.” (NAVES, 2010, p. 20-21). Portanto, as canções refletiam de modo mais decisivo questões contextuais, agindo num duplo sentido construído a partir de aspectos formais (letra, melodia, harmonia, instrumentação, arranjo etc.) e de conteúdo (enunciado, discurso etc.). “Internamente, [...] o compositor

¹ Doutora em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro – IUPERJ, 1997; mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional – PPGAS/UFRJ, 1988; Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília – UnB, 1978. Realizou pesquisas sobre música popular e sobre o pensamento cultural no Brasil desde a década de 1980, tendo se dedicado aos seguintes temas: música popular e modernismo; música popular na década de 1960 (Bossa Nova, MPB e tropicalismo); projeto cultural de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e dos construtivistas; sonoridades contemporâneas.

passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país.” (Idem).

Essa dupla caracterização fazia com que o entendimento das canções não pudesse se dar por completo sem a compreensão do contexto cultural, social e político em que elas eram produzidas; ou seja, dos autores que as produziam: os seus discursos, posicionamentos estéticos e políticos, além da relação entre produção e consumo e de outros aspectos extrínsecos à obra, relacionados na integração entre “arte e vida” (idem). Produzir canções sob o crivo da censura, perseguição policial, prisões e exílios ou autoexílios, mexia profundamente tanto no processo de composição quanto na produção em si dos álbuns e apresentações musicais desse período.

O Chico Buarque de “A banda” não é o mesmo de “Cálice” ou “Roda viva”, como as canções bossa-novistas do primeiro disco de Caetano Veloso e Gal Costa, *Domingo* (1967), soam pálidas e descontextualizadas de seu tempo se comparadas com os álbuns tropicalistas posteriores a 1967, os quais recheados de provocações e críticas das mais diversas. Não só na parte discursiva das letras, mas, sobretudo, em seus aspectos formais. Entenda-se, *provocação* e *crítica* a todo o aparato estilístico que existia em torno dos músicos e compositores do movimento tropicalista.

Não era apenas a canção, o objeto em si – formal, sua estrutura –, que formava esse aparato, mas a performance dos músicos no palco, cenário, figurino, capas dos discos, escolha do léxico presente nas letras, irreverência aos cânones, entre outros procedimentos que caracterizavam a estética do movimento tropicalista, pois não bastava ouvir as canções, era preciso *vê-las*. Desse modo, com a canção e os compositores atuando nos debates intelectuais, a música brasileira ganhava importância vital para o entendimento da cultura produzida no país.

Da primeira pulsão crítica que se desenvolveu com mais vigor no período do movimento tropicalista, a música brasileira encontrou, posteriormente numa outra geração de artistas localizados à margem da indústria musical, uma proposição crítica, estética e política passível de comparação. Se num primeiro momento a tradição pôde ser revirada do avesso a par duma construção estética propositiva para a música brasileira, os artistas, intelectuais e demais participantes do movimento manguebeat – no início dos anos 1990, na cidade do Recife –, colocaram em questão muitas das exigências críticas que eram também a vez e a voz do tropicalismo, ainda que resguardadas as diferenças históricas e as estratégias e poéticas empreendidas em cada um dos momentos. Como que num entreato, o intervalo entre o aparecimento do

tropicalismo e do manguebeat é um interessante elo para refletirmos sobre a canção brasileira crítica como poética e estética, essa que se expanda para além dos aspectos puramente formais.

No encontro possível das movimentações que se transformaram em movimentos, como veremos nos dois casos, no capítulo “das vanguardas”, refletiremos como o pensamento de Oswald de Andrade no manifesto antropófago pode ser compreendido como elo crítico entre os dois movimentos. Assim, ao dar foco às canções, procuraremos distender a partir de suas camadas poéticas e sonoras como recursos da linguagem característicos da antropofagia – a colagem e a paródia – também estiveram presentes no tropicalismo e manguebeat. No entanto, não trataremos a antropofagia como uma filiação estática dos movimentos, visto que os artistas e seus diferentes contextos culturais apresentaram formas também distintas de “devorar”. Portanto, ao ter em conta essa visão conceitual, procuraremos demonstrar como as trajetórias de construção dos movimentos são incorporadas por referências anteriores, ainda que não de forma deliberada.

As canções (críticas) estarão presentes de forma fragmentária neste e demais capítulos, numa tentativa de tornar a análise delas uma tarefa crítica que perpassasse todas as fases da dissertação, ou seja, desfazendo-se da divisão entre capítulos teóricos e analíticos; no entanto, temos em vista que serão nos primeiros capítulos que o apuro com a teoria e conceitos abordados terá maior presença, para que assim a reflexão sobre um maior número de canções e suas temáticas, sobretudo no capítulo final, de modo comparativo, possa ser mais precisa.

No capítulo “das canções críticas”, aprofundaremos o conceito de *canção crítica*, de Santuza Cambraia Naves. Para isso, partiremos das noções de estética e política presentes nas canções tropicalistas que desaguam justamente no período decisivo para a música brasileira, em que “texto” (a canção) e contexto têm papéis semelhantes no jogo de forças da cultura brasileira, sobretudo para os artistas que produziam sob a ditadura militar brasileira.

A partir dessas reflexões, mais restritas ao caso do tropicalismo, como exemplo originário e de maior tensão, partiremos para os aspectos performáticos presentes nessas canções e em como elas se relacionam crítica e esteticamente com as canções do manguebeat. Alguns casos emblemáticos de canções de ambos os movimentos irão ser trazidos à tona para a discussão sobre essas *performances da canção crítica*, que é como estamos nos reportando.

No capítulo “dos gêneros deslocados”, abordaremos como as canções do tropicalismo e do mangubeat recorrem a deslocamentos dos modos mais recorrentes em que alguns gêneros musicais estão presentes na música brasileira. De tal modo, gêneros desprestigiados por certas noções de gosto, como o brega, a música romântica, a jovem guarda, o rock, ou expressões culturais populares também marginalizadas, como o maracatu, coco, embolada ou mesmo das culturas urbanas, como as do hip-hop, foram criticamente reconstruídas pelos músicos, que com isso, desarticularam posições estanques dentro da própria MPB, com suas ressalvas – sobretudo nos anos 1960 – ao que era estrangeiro, ou no caso de Pernambuco, da preservação *museificada* de ritmos, gêneros e criações populares, enquadradas dentro de um lugar específico, como peça turística, ou de exposição em lugares também estanques ou festas periódicas, como as do Carnaval ou São João, por exemplo.

O que os artistas fizeram foi justamente embaralhar as noções de gênero musical que ocupavam espaço em algumas dessas formas de criação musical, ou como os gêneros eram analisados e enquadrados criticamente pela imprensa. Como veremos, o deslocamento dos gêneros encontrou espaço de reflexão e criação crítica tanto no tropicalismo quanto no mangubeat. Portanto, será com exemplos dessas transformações que conduziremos as análises comparativas desse capítulo.

Por fim, o capítulo “entreatos”, apesar de toda a dissertação trazer a canção misturada pelos conceitos e teorias que envolvem a reflexão sobre *canção crítica*, estética, gênero e demais abordagens, nesse capítulo, algumas das proposições ensaiadas durante toda a pesquisa, especialmente nesta parte, serão confrontadas mais diretamente, com vistas para reflexões sobre a construção estética dos movimentos a partir das próprias canções, o lugar de reinvenção dos gêneros musicais, a percepção das transformações das cidades, espaços e sua violência que desagua nas letras, assim como a presença de um eu-lírico que *caminha, anda* por entre essas cidades, lugares, contextos culturais, políticos e sociais.

Os subtítulos desse capítulo são todos construídos através das próprias canções de ambos os movimentos, e revelam uma indicação da análise crítica dos temas que serão tratados em cada um deles, como em: “Caminhando contra o vento. *Andando por entre os becos*”, das canções “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, e “Manguetown”, de CSNZ, ou “Rios, pontes & *Uma lua oval da ESSO*”, das canções “Rio, pontes & overdrives”, de Chico Science e Zero Quatro, e “Paisagem Útil”, de Caetano; nestas canções, vemos apresentadas as reflexões sobre os compositores como sujeitos críticos

a se moverem no Brasil dos anos 1960, em um contexto de ditadura militar, e na Recife culturalmente tradicionalista, transformando-se em cosmopolita nos anos 1990, pelo menos na ambição de um pequeno grupo de músicos, conectados com outras vozes, vivendo essa contradição, reinventando sua “manguetown”; e, por fim, retirando da cidade suas palavras, seu caos, sua textualidade, e trazendo para dentro da canção outras contradições que sobrevivem entre rios ou na presença da “lua oval da ESSO”, como paisagem real e simbólica das canções e da cultura brasileira deslocadas de um lirismo do cancioneiro popular para uma lírica mais fragmentária, provocadora e irônica, do tropicalismo.

Apesar das titulações deste capítulo colocarem em conexão duas canções, naturalmente outras músicas terão espaço para a análise em cada subtítulo, já que não se tratará de vincular a análise em: canção do tropicalismo *versus* canção do manguebeat, mas distender suas miradas críticas, poéticas e estéticas como pulsão para o estudo comparado em música.

É importante ressaltar, como base introdutória, que o conceito de *canção crítica* nos pareceu importante como instrumental teórico para pormos em diálogo as canções de ambos os movimentos, o que não impedirá de articularmos outros conceitos que vislumbramos apropriados para lidarmos com o *corpus* escolhido, vista a multiplicidade de vozes e poéticas que se insurgem das canções, mesmo que abarcadas dentro de um escopo, ainda que maleável, mas definido naquele pertencente ao recorte temporal do tropicalismo e manguebeat. Com a percepção de que o número de canções é bastante abrangente, é fato que muitas delas ou não serão mencionadas nesta pesquisa, ou serão citadas de forma superficial, tendo em vista a limitação de tempo e extensão do próprio trabalho.

No entanto, acreditamos que as canções presentes nos capítulos representem as referências mais singulares para a análise crítica, histórica, cultural e comparativa que o diálogo entre as canções, poéticas e movimentações analisadas possam suscitar. Com isso, procuraremos desenvolver reflexões acerca das relações entre estética e política, da performance na música e do lugar do gênero musical nas canções retratadas. Essas questões são postas a partir do arcabouço teórico tratado na pesquisa, numa tentativa de retirar das canções os aspectos críticos mais relevantes para o que é proposto na dissertação.

Assim sendo, a partir desse método, a história e a música do tropicalismo e manguebeat, apesar do “*entreato(s)*” que os separam, ao mesmo tempo como distinção

entre tempos/atos distantes e como ligação inventiva entre o intervalo/entreato que vincula esses dois *atos* da música brasileira, procuraremos refletir sobre como narrativas fragmentárias podem alçar certos pontos de convergência.

A nossa intenção será o de desfazer alguns *nós críticos* enquanto amarramos outros *nós*; logo, entre atos, ismos, *beats* e canções críticas, procuraremos alargar a fortuna crítica sobre os estudos comparados de música, sobretudo aqueles vinculados a períodos históricos distintos.

2. DAS VANGUARDAS

2.1 Entre ismos e beats: a antropofagia que nos une

Em sua origem, esboços de ideias, primeiras canções, o que viria a se tornar movimento cultural – já que abrange e ultrapassa as fronteiras exclusivas da música –, pelas ações dos principais participantes do tropicalismo e manguebeat; uma vez rascunhadas de forma despretensiosa as ideias, quando largam das mãos dos criadores, assumem, em muitas das vezes, formas inesperadas. O não dito – silencioso, escondido –, pela interpretação do outro, acaba revelando aspectos que os artistas anteriormente não enxergavam, imersos os quais estavam em seus processos de criação.

A canção “Tropicália”² é composta por Caetano Veloso sem título, mas mesmo sem batismo, uma vez no mundo, encontra diálogo com uma exposição de mesmo nome do artista visual Hélio Oiticica³. Antropofagia e Oswald de Andrade são “batismos” que o compositor só viria também a conhecer posteriormente. Mas é com o artigo “A cruzada tropicalista”⁴, do jornalista Nelson Motta, que pela primeira vez o ismo passa a ser associado a “Tropicália”.

“Manguebit”⁵ é a canção que abre o primeiro disco da banda mundo livre s/a, composição de Fred Zero Quatro. Na canção, os versos “Manguebit – Manguebit” são acelerados como refrão-manifesto, antecédidos pela pergunta: “Se a terra é um rádio, qual é a música?”. Num segundo plano, o *backing vocal* como num coro ecoa “Mangue” e o expande para fora da canção. Do lado de fora há a diversidade conceitual do termo “Mangue”⁶, representada pelo *release* escrito por Zero Quatro, distribuído à imprensa, transformado posteriormente em manifesto, com suas três partes que se complementam; de título “Caranguejos com cérebro”, as três partes são: “Mangue - O conceito”, “Mangue - A cidade” e “Mangue - A cena”, com seus *mangueboys* e

² In: **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

³ Depoimento de Oiticica escrito em 4 de março de 1968: “*Tropicália* é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem objetivamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (COELHO; COHN, 2008, p. 99, grifo do autor).

⁴ Publicado no jornal Última Hora em 05 de fevereiro de 1968.

⁵ In: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

⁶ Os principais participantes do manguebeat divergem do lugar/ocasião onde Chico Science cunhou o termo, mas concordam que “Mangue” surge primeiramente como “batida”, *groove* ou sonoridade que Chico Science “encontrou” após um(a) ensaio/*jam session* entre as bandas Loustal (da qual ele fazia parte) e o grupo Lamento Negro, de influência samba *reggae*, com presença da percussão em sua sonoridade.

manguegirls, variações de uma mesma ideia. No entanto, *bit* transformasse em *beat*, como no caso do ismo do tropicalismo, pela escrita da imprensa⁷.

A pretensa superficialidade da comparação dos casos ismo e *beat*, aproximados pela leitura da imprensa, revelam características bem mais profundas. São estes casos que transformaram midiaticamente as movimentações em movimentos. Como também se transformaram textos de contracapa, *releases*, entrevistas etc. em outras formas de manifesto, e por eles foram cobrados, por seus discursos (implícitos ou explícitos), os artistas envolvidos.

Atuando estrategicamente, os músicos envolvidos com o tropicalismo⁸ criaram uma espécie de *modus operandi*, cuja regra era abrir espaço para a renovação dos postulados críticos e criativos da canção brasileira, em particular, e da produção cultural, em geral. Encamparam de forma eficaz o ismo decorrente do nome “diluidor” [...] utilizando-o simultaneamente como escudo e aríete. (COELHO, 2010, p. 11, grifos do autor).

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 é 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.⁹

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (radio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”¹⁰.

Os melhores exemplos de música contemporânea inspirada nas estratégias da Tropicália são provenientes do Recife, no Nordeste do Brasil. Nos anos 90, Recife deu origem ao mangue beat, um movimento musical que combinava

⁷ “A designação manguebeat veio de uma leitura em princípio equivocada por parte da imprensa que entendeu *beat*, do inglês ‘batida’, mas que se popularizou por se remeter a um rótulo usado pela indústria fonográfica e por seus criadores terem perdido para a mídia o controle do próprio conceito a partir de sua divulgação.” (VARGAS, 2007, p. 61, grifo do autor).

⁸ Vale ressaltar que o autor desenvolve uma distinção crítica entre tropicália e tropicalismo musical, a primeira identificada pelo conceito de “tropicália” do artista visual Hélio Oiticica, e a segunda pelas ações desenvolvidas pelos músicos Caetano, Gil, Tom Zé, Rogério Duprat, Torquato Neto, Mutantes, entre outros; por conseguinte, uma “cultura marginal” ou “marginália” se desenvolveria posteriormente (Cf. COELHO, 2010).

⁹ Primeiro manifesto “Caranguejos com Cérebro”, escrito por Fred Zero Quatro. Trecho retirado no tópico “Mangue – a cena”, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹⁰ “II manifesto tropicalista: Inventário do nosso feudalismo cultural”. Publicado originalmente em exposição individual de Raul Córdula na Oficina 154, Olinda, em 1968. São signatários Jomard Muniz de Britto e Aristides Guimarães (PE), Alexis Gurguel (RN), Anchieta Fernandes (RN), Caetano Veloso (BA), Carlos Antônio Aranha (PB), Celso Marconi (PE), Dailor Varela (RN), Falves da Silva (RN), Gilberto Gil (BA), Marcus Vinícius de Andrade (PB), Moacyr Cirne (RJ) e Raul Córdula Filho (PB). In: Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX**. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

as formais locais do baião, da embolada e do maracatu com elementos de heavy metal, rap, funk e reggae. (DUNN, 2009, p. 240).

Tropicália, tropicalismo, manguê, manguêbit, manguêbeat ou demais variações do termo são partes do jogo midiático que se impõem nas tensões entre crítica e criação. Movimentar-se por esses locais de fala, na medida da comparação, sugerem atritos de vários tipos, já que em diferentes oportunidades, os próprios participantes divergem, vide suas próprias concepções de grupo, movimento, cena musical etc., quanto ao que os aproxima e os afasta – em ambos os casos – como movimentos culturais que conjugam de conceitos passíveis de comparação. Assim sendo, quando nos referirmos aos movimentos culturais usaremos as terminações *ismo* e *beat*; do outro modo, “Tropicália” e “Manguêbit” como canções emblemas das movimentações transformadas em movimentos. Apesar que, posteriormente durante essa dissertação, apresentemos outras canções que guardam essas características de canção-manifesto, sem serem nomeadas com a titulação que viria a designar os movimentos por nós analisados.

De tal modo, pôr lado a lado as duas canções-manifesto citadas para refletir sobre as concepções culturais que são intrínsecas a elas, assim, passíveis de comparação e diálogo, mas que extrinsecamente são contaminadas por obras de origens diversas. É desse diálogo que a antropofagia será para nós um elemento importante, sobretudo pelos recursos da linguagem, presentes na colagem e paródia, que estão o tempo todo em contato com a estética de ambas as canções e movimentos. Com isso em vista, optamos por fragmentar a análise das canções “Tropicália” e “Manguêbit” por todo o capítulo. Uma referência ao modo telegráfico, fragmentário, como também se constroem essas canções e os manifestos de Oswald de Andrade.

2.2 (nem) só a antropofagia nos une¹¹

O tropicalismo e o manguêbeat apresentam confluências que nos permitem traçar alguns paralelos, como: “A atitude de romper com as amarras impostas por uma visão estreita das raízes nacionais na arte, de se deixar contaminar por elementos culturais e tecnológicos contemporâneos [...]” (VARGAS, 2007, p. 79), já que tomam para si as mais diversas formas artísticas e as reinventam, sobretudo ao refletirem o

¹¹ Excerto de: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”, que abre o Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, publicado originalmente na Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, em maio de 1928.

formato canção, o mercado, a tradição e o contexto histórico e cultural em que se inserem: “De um lado havia o desejo de ruptura com a tradição, e de outro, a reinvenção crítica e cultural dessa mesma tradição.” (CARVALHO; FABRÍCIO; FISCHER; CONTIER, 2003, p. 136). Apesar da distância temporal e dos diferentes contextos históricos, políticos e culturais que separam esses dois movimentos, essa tomada de atitude pode ser percebida por ambos.

Segundo Andrade, o tropicalismo atua

[...] num espaço intersemiótico da criação, em que coexistem simultaneamente diferentes linguagens (poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, gesto e roupa). (Idem, 2002, p. 41).

Para Herom Vargas, a inter-relação de linguagens também está presente no mangubeat, “[...] com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura [...]” (Idem, 2007, p. 17). Estas canções permitem ao crítico ultrapassar os aspectos formais da canção (letra e música) para compreender como elas interagem com outras linguagens.

Assim sendo, nesta análise, será preciso levar em conta os contextos constitutivos em torno desses dois momentos, como *atos* da música brasileira, ambos fundamentais para a compreensão da música brasileira moderna, por não estarem presos a uma forma musical, mas abrangerem aspectos sociais, políticos e, conseqüentemente, culturais; assim, mantiveram um diálogo com o campo cultural que os rodeavam e que dele se nutriam para a criação de seus trabalhos.

Ao mesmo tempo, o clima cultural e político dos anos 1960 exigia a retomada crítica da tradição. Neste processo, passado, presente e futuro eram alinhavados pelos vários projetos estéticos-ideológicos que marcaram o nascimento da MPB. (NAPOLITANO, 2007, p. 140).

O arco de tempo entre o disco-manifesto *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968) e os primeiros esboços dos manifestos dos articuladores do mangubeat – e a conseqüente ebulição cultural que viria a ocorrer na movimentação da cena cultural recifense – se põe como entreto de uma mesma atitude de repensar os modelos de criação e produção em vigor e, com isso, de perceber o modo como ambos engendraram musicalmente os gêneros musicais que tomaram como escopo criativo, o que também é fonte indispensável para análise das canções. Muitas vezes é nos gêneros musicais que a colagem e a paródia se fazem mais presentes.

Os campos de atuação de ambos os movimentos ultrapassaram possíveis limites musicais e aglutinaram ao redor de si diferentes propostas estéticas e sonoras, imersos num vasto caldeirão de influências, bem como diferentes tipos de arte passaram a dialogar com eles, como as artes visuais, literatura e cinema. Por isso, concordamos com Luiz Tatit, na afirmação de que

[...] a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa. (Idem, 2004, p.12).

Nas letras do grupo Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, o diálogo se dá com a poesia oral e a prosódia dos cantadores, emboladores, com a poesia marginal, o rap e sua crueza, coloquialidade e violência, sobretudo nas imagens poéticas que cria.

É possível, portanto, estabelecermos conexões através das letras de compositores do tropicalismo e do manguebeat, desde a visão da cidade em “Marginália II”¹², letra de Torquato Neto: “Aqui, o Terceiro Mundo/ Pede a bênção e vai dormir/ [...] Aqui é o fim do mundo/ Aqui é o fim do mundo”, com “Antene-se”¹³, de Chico Science: “Entulhados à beira do Capibaribe/ Na quarta pior cidade do mundo”; à passagem pela mesma urbe em “Alegria, Alegria”¹⁴, de Caetano Veloso: “Caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou”, com “Manguetown”¹⁵, de Chico Science: “Andando por entre os becos/ Andando em coletivos/ Ninguém foge ao cheiro sujo/ Da lama da manguetown”, em que na primeira passagem, elementos como “sol” e “vento” ironicamente iluminam e atrapalham o caminho, enquanto a trajetória da segunda canção é impregnada pelo “cheiro sujo da lama”, ambas as trajetórias revelam falsas liberdades, de quem trafega sob a ditadura militar (Brasil dos anos 1960) e o caos urbano (Recife dos anos 1990). Assim como as repetições textuais de “Sem lenço, sem documento” e “Andando por entre os becos/ Andando em coletivos” reforçam o estado de falsa liberdade proporcionada pelos dois períodos históricos dos movimentos analisados.

¹² De Gilberto Gil e Torquato Neto, in: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

¹³ In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da Lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹⁴ In: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

¹⁵ In: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

Além dessa comparação sobre o aspecto discursivo das letras, também podemos operar analiticamente com as canções de modo não restrito ao corpo musical, mas abrangendo diferentes vertentes de análise; assim como

[...] a estética tropicalista opera com um conceito unificador, fazendo então com que música, letra, arranjos, imagem artística, capas de disco, cenários e outros elementos mantenham entre si uma correspondência estreita (NAVES, 2010, p. 97).

No *manguebeat*, essa abrangência para a análise é nítida na concepção das capas dos álbuns, na identidade cultural do *mangueboy*, seu vocabulário, figurino, como bem define Vargas, “Os termos diversidade e cena trazem uma implicação ainda maior. Na prática, traduzem um potencial de abertura à hibridação estética e cultural que percorre o Mangue”. (Idem, 2007, p.89)

Como vimos, é possível estabelecer diferentes relações estéticas entre os movimentos. Porém, é preciso deixar claro que há também muitas diferenças entre as obras dos artistas, em face dos contextos particulares dos mesmos, que influem de modo decisivo em suas poéticas e nas suas posições artísticas. No entanto, tais diferenças não impedem que possamos estabelecer uma posição crítica que aponte convergências de ordem estética, com vistas à análise comparativa, ou seja, existir diferenças nos movimentos não inviabiliza a comparação crítica, só denota que as produções dos movimentos têm singularidades próprias, mesmo que atentemos para características estéticas que em determinados pontos os aproximem, sem com isso estabelecer uma filiação direta entre eles, ou mesmo uma relação hierarquizada entre os movimentos.

A seguir, através dos manifestos de Oswald de Andrade, mostraremos como a questão do canibal se faz presente em ambos os movimentos, no recurso de linguagem da colagem e paródia, característica da antropofagia, também presente na análise das canções-manifesto, como estamos nos referindo às faixas “Tropicália” e “Manguebit”.

2.3 Oswald canibal: “Só me interessa o que não é meu.”¹⁶

Lei do homem. Lei do antropófago.” Aforismo inquietante que desde sua aparição pôde servir como ferramenta crítica a favor da assimilação, mais uma vez

¹⁶ O título deste tópico abre aspas com excerto do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, e fecha as aspas da citação já no corpo do texto. O desvio do padrão foi feito para manter discursivamente título e corpo numa mesma frase-ideia, como originalmente ela foi escrita.

crítica, das formas culturais aparentemente longínquas. Com o enfrentamento do pensamento de proteção nacionalista que afluía na cultura brasileira de início do século XX, Oswald de Andrade ainda no Manifesto da Poesia Pau-Brasil pôde equilibrar “a floresta e a escola¹⁷” e alinhar a poesia de exportação advinda desse equilíbrio, não mais importando acriticamente a “consciência enlatada¹⁸”, mas pela proposição da “[...] língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.¹⁹”, ironicamente dando face à “[...] contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.²⁰”. Segundo Benedito Nunes, no Manifesto Pau-Brasil, Oswald:

[...] tende para uma estética do equilíbrio. Ele pretende realizar, na expressão, o mesmo acordo harmonioso que se produziria na realidade, graças a um processo de assimilação espontânea, entre a cultura nativa e a cultura intelectual, entre “a floresta e a escola.” (Idem, 1979, p. 33).

Com a antropofagia, ainda segundo o autor (NUNES, 1979), Oswald não chegou a abandonar essa tentativa de conciliação entre ambas as culturas. Com o segundo manifesto, o poeta intensifica e aprofunda – com ainda mais sabor – as ideias de incorporação e assimilação através do rito antropofágico, como metáfora, da devoração das tendências literárias estrangeiras, sobretudo os da vanguarda europeia, como o Dadaísmo, Surrealismo e Futurismo, enquanto toda a deglutição gerasse como resultado a autonomia intelectual do país. Para Boaventura (1985), acerca do processo de montagem, a antropofagia pode ser compreendida como “[...] uma verdadeira *bricolage* construída com elementos da tradição cultural brasileira e europeia, em especial da Vanguarda histórica.” (Idem, 1985, vii, grifo da autora).

Nesses termos, tanto os artistas do tropicalismo quanto os do manguebeat devoraram referências nacionais e estrangeiras na concepção de suas obras. Ao realizarem isto, o fizeram de modo crítico, selecionando e reconstruindo ao seu modo as referências que assimilavam.

Os tropicalistas se sentiam particularmente atraídos pela noção de antropofagia de Oswald, como uma estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros a fim de criar uma arte, ao mesmo tempo, local e cosmopolita. (DUNN, 2009, p. 96).

¹⁷ Excerto do Manifesto Pau-Brasil, publicado originalmente no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

[...] ambos os movimentos, cada um em sua época, se colocaram a favor da atualização da música popular brasileira, por meio de algum tipo de conexão entre alguns gêneros mais tipicamente nacionais e informações internacionalizadas da música *pop*. (VARGAS, 2007, p.80, grifo do autor).

Dessa forma, “devorar” criticamente é um ponto central, linha mestra, que norteou as ações de ambos os movimentos. No entanto, mesmo separados por várias décadas, havia sempre, nos dois casos, uma linha de frente defensiva a combater as ideias e os resultados (canções, discos, *performance*) dos atores desses movimentos. Segundo Jomard Muniz de Britto,

[...] em todas essas manifestações culturais que já passaram pelo Brasil uma tendência hegemônica é o nacional-popular. [...] E esse nacional-popular na sua manifestação erudita seria o Armorial, e na sua manifestação pop seria o mangubeat. Antes disso, o Ariano fez o Armorial para defender a cultura brasileira desta “praga tropicalista”. (apud VARGAS, 2007, p.84).

Ainda no período do surgimento do tropicalismo até o início do mangubeat, o Armorial, representado, principalmente, pelo escritor Ariano Suassuna²¹, esteve fincado cultural e politicamente sobre Pernambuco. Assim, o choque e as tensões geradas pelo projeto tropicalista, mais que naturalmente, apesar de seus variados contextos, também se fariam presentes no caso Pernambucano do mangubeat. Como configura este trecho de entrevista do músico Fred Zero Quatro:

Há no Recife uma hegemonia de certa estética regionalista, folclórica, tradicionalista, que é totalmente sufocante. [...] A política cultural dominante em Recife sempre foi essa, de folclorizar, de estagnar ou então de cercar pelo erudito, como faz o Movimento Armorial. Ele se julga o proprietário da cultura popular regional. Ninguém mais pode beber nessa fonte. (apud VARGAS, 2007, p.60).

Aproximados pela concepção antropofágica que Ariano Suassuna repudia, Jomard Muniz e Zero Quatro se afastam quando o tema envolve as aproximações críticas entre o tropicalismo e o mangubeat. Um dos autores dos manifestos “Porque somos e não somos tropicalistas” e “Inventário do nosso Feudalismo Cultural”, publicados em 1968 com adesão de artistas ao tropicalismo, do Nordeste do país, inclusos Caetano e Gil, Britto, em entrevista a Herom Vargas (2007), considera que o mangubeat está abrigado pela ideia do nacional-popular que também está presente no Armorial, com a presença conceitual do “[...] ecossistema, mangue, lama, raiz, terra,

²¹ O escritor foi secretário de Cultura do Estado de Pernambuco durante o governo de Miguel Arraes, de 1994 a 1998.

Nordeste, Pernambuco, a diversidade, a biodiversidade. [...] Porque eles são muito políticos do ponto de vista ecológico.” (VARGAS, 2007, p.84), já o tropicalismo tinha como proposta “[...] arrebentar, sobretudo no plano da expressão cultural, com essas ilusões do nacional-popular [...].” (Idem).

Zero Quatro rechaça, pelo menos a princípio, comparações entre os movimentos, pois seria o mesmo que comparar *hippie* com *punk*, apesar de uma mesma linhagem contracultural, teriam propostas finais diferentes. No entanto, no segundo manifesto, “Quante vale uma vida”, assinado em colaboração com Renato L., aproxima, no que é mais distante, dado o arco de tempo, os movimentos a partir dos contextos das cidades do Recife e Salvador:

Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Manguê Beat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-tropicalismo. (apud LIRA, 1994, p. 196)

Entre ismos e *beats* devorados, por seus movimentos especulares, de ambos os lados, nas posições que assumem, concordamos com Vargas quando afirma que a comparação pode ser “[...] medida pelo caráter experimental e antropofágico de ambos.” (VARGAS, 2007, p.84), representado majoritariamente pelas canções e álbuns que compuseram, como veremos nas interpretações das canções. No entanto, os tropicalistas e os artistas do manguêbeat, vide suas próprias características poéticas e estéticas, irão devorar, ainda que criticamente, de maneiras também distintas.

2.4 “Tropicália” & “Manguebit”: “Tupi, or not tupi that is the question”²².

(manifesto) *Eu organizo / Eu oriento / Eu inauguro*
 (coro) *da-da da-da-da-da*
 (manifesto) *Sou eu um transistor? / Recife é um circuito? /*
O país é um chip? / Se a terra é um rádio, / qual é a música?
 (coro) *mangue mangue mangue mangue*
 (canibal) *Somos concretistas.*²³

Na tradição, a paródia, segundo Boaventura, “de exercício pobre, derivativo, crítica banal, transforma-se em mecanismo influente na dinâmica da criação.” (Idem, 1985, p. 23). Na antropofagia, mais precisamente, na *Revista de Antropofagia*, “[...] a paródia na revista processa-se pelo mecanismo de incorporação de textos diversificados.” (Idem). Os autores usam de “[...] citações, colagens, antianúncios, anticomunicados, trechos truncados)” (Idem).

O comportamento paródico da Vanguarda é resumido em duas vertentes: primeira, naquela detectada por Bakhtin no discurso carnavalesco, caracterizado pela profanação do objeto e pela sua renovação; segunda, no comportamento cinicamente dessacralizante que profana o objeto apenas para negá-lo. (Idem)

Profanar o objeto para em seguida operar sua renovação são procedimentos característicos dos dois movimentos. Sua profanação se dá não apenas do ponto de vista textual, mas sobretudo pela sonoridade que carregam em suas canções. Há um componente estético-discursivo que serve como base conceitual, mas é no campo da composição, do jogo sonoro, da manipulação criativa de sons, gêneros, arranjos, sonoridades, instrumentos etc. que a paródia se revela, ou seja, não como dessacralização do objeto para negá-lo, mas como reinvenção de suas bases aparentemente fixas.

Sobre o recurso da colagem, ainda no caso da antropofagia, Boaventura considera difícil perceber os limites entre esse procedimento e a citação, muitas vezes eles se confundem, principalmente quando “[...] a citação é destituída do seu sentido tradicional [...]” (ibidem, p.57). Tendo como ideia a teoria de Bakhtin, “[...] as citações,

²² Excerto do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade.

²³ Epígrafe *telegráfica* no corpo do texto, os dois primeiros versos são de “Tropicália”, os dois seguintes de “Manguebit”, e o último do manifesto antropófago de Oswald de Andrade.

mesmo quando mantidas as aspas, configuram-se como intertexto [...] (idem)”. No caso das canções, esse intertexto é produzido principalmente no campo da sonoridade. Os gêneros musicais ganham flexibilidade e se articulam para produzir um efeito novo, esse efeito é o que caracteriza a estética tropicalista e a mangubeat. Não que haja um “som” que se possa descrever e enquadrar os movimentos, mas a falta de rotulação, a livre escolha de ingredientes, a mistura, o experimento é o que dá unidade a essa estética, “[...] auto-deleitando-se pelas antíteses do arcaico e do moderno, do cafonha e do eletrônico.” (BRITTO, 1992, p. 62).

As canções “Tropicália” e “Manguemit” assumem a característica de manifestos, primeiramente, por carregarem os nomes pelos quais ficaram conhecidos os movimentos culturais, segundo, por ambas abrirem os álbuns que fazem parte dos batismos do tropicalismo e do mangubeat. Juntam-se a *Caetano Veloso* (1967) e *Samba Esquema Noise* (1994), respectivamente, de Caetano e mundo livre s/a, os seguintes álbuns de 1968, *Grande Liquidação*, de Tom Zé e o disco-manifesto *Tropicália - Ou Panis et Circencis*, de vários autores, além dos discos solos homônimos de 1968 e 1969, de *Gilberto Gil e Os Mutantes*, e *Gal Costa* (1968), de Gal Costa, e *Caetano Veloso*, de Caetano, de 1969. *Da lama ao caos* (1994), de Chico Science & Nação Zumbi, representa com o álbum do mundo livre s/a a estreia em disco do movimento na década de 1990. Juntam-se a esses discos, *Afrociberdelia* (1996), de CSNZ, e *Guentando a ôia* (1996), do mundo livre s/a.

Afora as canções-manifesto escolhidas para comparação, haveria a possibilidade de muitas outras cumprirem esse papel. A escolha justamente por essas duas se dá pelo seu caráter simbólico, como as que nomeiam o movimento. Mesmo com suas variações que figuram entre os ismos e *beats*, como demonstrado anteriormente.

Tropicália é música inaugural; constitui a matriz estética do movimento. Pressupõe um projeto interpretação cultural e um modo de construção que são de ruptura. Em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil. (FAVARETTO, 2007, p. 63, grifo do autor).

A primeira canção do álbum de estreia do MLSA trata de procedimentos e propostas do mangubeat [...] De imediato, o ouvinte de *Samba Esquema Noise* entra em contato com alguns valores da cena. Mas aqui o foco é a produção e a circulação midiáticas da música massiva. Signos da técnica e artefatos elétricos são mobilizados em metáforas [...]. (LIMA, 2007, p. 124, grifo da autora).

Há em ambas as canções o desejo de refletir sobre os espaços urbanos, os projetos de nação, nas imagens imponentes da invenção-revolução que é Brasília, ovacionada parodicamente por Caetano, e na cidade do Recife, sua reinvenção através da metáfora do mangue, em contraponto ao declínio social derivado do fracasso político e cultural da cidade nos anos 1990. Duas imagens-metáforas dos espaços. Uma projetada no país, num contexto de ditadura militar, outra no caso particular (mas que se repete em muitas capitais) da capital pernambucana.

No encarte do disco da mundo livre s/a, a banda faz questão de se posicionar, e nesse trecho deixa claro que a banda/estética/canções esteve “[...] dez anos sendo concebida e testada clandestinamente em condições precárias num lugar fétido chamado Recife, esgoto esquecido da civilização pós-industrial”²⁴. Apatia desfeita pela eletricidade, potência elevada pelas novas tecnologias, informações, transmissão, *bits*, rádio, país:

Sou eu um transistor?
Recife é um circuito?
O país é um chip?
Se a terra é um rádio,
qual é a música?²⁵

A resposta explode como berro que esperou dez anos para ser dado: “Manguebit” e se afirma pelo eco “Mangue” a ser ouvido por toda a cena musical da cidade, do país. A eletricidade, tecnologia, se firma também pela sonoridade predominantemente *rocker*, com levadas rítmicas da guitarra em *ska*, originária da Jamaica, com a junção entre o *rock* (na designação da estética *punk*) com o samba, já transformado, de Jorge Ben: *sambalanço*, samba reggae etc., como o título do álbum da mundo livre s/a já evidencia como paródia de *Samba Esquema Novo*, lançado por Jorge Ben em 1963. Artista com o qual o tropicalismo tem bastante ligação. Alguns críticos consideram que Jorge fez na prática, e muito antes, o que os tropicalistas procuraram fazer num duplo enunciado entre conceito e prática.

Caetano faz de sua canção uma resposta irônica ao ufanismo em torno do projeto Brasília/Brasil. Repleto de colagens, sobretudo nas repetições ao final dos refrãos que mudam em cada estrofe: “Viva a bossa-sa-sa/ Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça”, encontramos aqui a “escola” e a “floresta” de Oswald, equilibrados entre o país moderno, da bossa nova, e o arcaico, da palhoça. A bossa nova surge no mesmo período que Brasília,

²⁴ In: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

²⁵ (Idem).

ambas promessas de futuro que não se concretizam. Muitas das canções do manguebeat denunciavam as condições de vida dos bairros periféricos da cidade, repleto de favelas, “palhoças”. Essa dualidade, moderno/elétrico, contrasta, em ambos os casos, com o arcaico, a “palhoça”. “dada-dada-dada” ecoa ao final da canção de Caetano como referência ao Dadaísmo, assim fazemos o caminho de volta do tropicalismo-Antropofagia-Dadá. O arranjo é grandiloquente, orquestrado por inúmeras idas e vindas, repleto de suspensões. Soa parodicamente como um Hino Nacional às avessas, como as canções do manguebeat precisaram criticamente soar como hinos oficiais da cidade do Recife.

No entanto, não deixa de ser irônico que a indústria cultural brasileira tenha tornado o tropicalismo um de seus principais cânones culturais, ou como em Pernambuco o manguebeat tenha sido institucionalizado pelo Estado, replicando suas cores, mas relegando suas críticas.

O tropicalismo foi uma árvore de mil frutos. Digo isso sem orgulho, sem remorso. Os frutos pecos e podres se espalharam pelo chão e ninguém melhor instalado para sentir-lhes o fedor do que os fuçadores de raízes [...]²⁶

O ~~tropicalismo~~ manguebeat foi uma árvore de mil frutos. Digo isso sem orgulho, sem remorso. Os frutos pecos e podres se espalharam pelo chão e ninguém melhor instalado para sentir-lhes o fedor do que os fuçadores de raízes [...]²⁷

Estar na indústria cultural, ou *estar* no Estado, como anticorpos dentro do corpo político e estético que se constituem, foram os modos de *ser* do tropicalismo e manguebeat, ainda que os “frutos pecos e podres” possam revelar intermináveis sabores, ou seja, modos de *ser/estar*.

De todo modo, as canções como objetos de reflexão estão todas à disposição para análises culturais das mais diversas. O que temos procurado nessa pesquisa é problematizar como épocas tão distintas podem se conectar através de uma análise comparativa do modo como artistas, movimentações e, por fim, como as canções constituem um elo importante para a música brasileira, no caso específico das canções advindas dos momentos-movimentos localizados nos anos 1960 e 1990.

Canções como crítica, estética, política, performance e gênero são alguns dos nossos pontos de comparação. Como veremos, numa tentativa de estabelecer algumas

²⁶ Texto de Caetano Veloso de junho de 1972. (apud FRANCHETTI; PÉCORA, 1981, p. 47)

²⁷ Intervenção nossa. (Idem).

questões de análise, as canções permanecerão entre os capítulos, de forma fragmentária, telegráfica, à la Oswald.

3. DAS CANÇÕES CRÍTICAS

3.1 O lugar da canção/crítica²⁸

No campo da reflexão cultural sobre a música popular brasileira, chega a ser contraditório o amplo espaço que os estudos sobre a música alcançaram nas mais diferentes áreas acadêmica do país, se contrastarmos essa visibilidade com o esvaziamento do debate cultural nas mídias impressas de grande circulação, sobretudo a dos jornais impressos. Cursos de pós-graduação em Letras, Comunicação, Ciências Sociais, Antropologia, História, entre outros, têm tido na música brasileira um vasto campo de possibilidades para o desenvolvimento crítico. Seria mais que natural que temas desenvolvidos nessas pesquisas nutrissem as pautas das mídias impressas. Não é o que costuma acontecer.

A pesquisadora e antropóloga Santuza Cambraia Naves (1952-2012) foi uma das pesquisadoras que dedicou boa parte de sua produção ao estudo da música popular no país. A autora publicou diversos ensaios acadêmicos sobre o tema. São destaques dessa produção a tese de doutorado *Violão Azul: Modernismo e Música Popular* (1998), e os livros *Da Bossa Nova à Tropicália* (2001), *A MPB em Discussão – Entrevistas* (2006) e *Canção Popular no Brasil: a canção crítica* (2010), em que a autora desenvolve o conceito de *canção crítica*, segundo o qual, a partir do período da Bossa Nova, os artistas desenvolveram suas obras articulando aspectos contextuais aos formais das canções, tornando-se além de compositores, também intelectuais, pois diante de tal articulação, se viam imersos nos debates culturais e políticos, mas não somente como discurso crítico, essa “atuação” se dava, sobretudo, no próprio corpo composicional,

[...] O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura. (NAVES, 2010, p. 20).

Com isso, a percepção da autora era a de que os músicos atuavam como críticos culturais e políticos a partir dos próprios objetos artísticos que produziam. Para os últimos procedimentos estilísticos que caracterizam a *canção crítica*, os músicos do

²⁸ Este tópico é uma ampliação do texto “Canção crítica contemporânea”, publicado na 1ª edição da revista Outros Críticos em janeiro de 2014.

movimento tropicalista se valeram do pastiche, colagem e paródia nos discos que compuseram e na forma como fundiram os gêneros musicais; de muitas maneiras, suas atitudes implicaram em comentários críticos sobre a cultura e política da época. Tanto é que o tropicalismo foi rejeitado por setores da esquerda e direita da sociedade. O implícito do tropicalismo não conseguia, num primeiro momento, ser captado como crítica, apenas como alienação (na concepção de que influenciar-se por elementos da cultura estrangeira é “alienar-se” intelectualmente), sobretudo se colocarmos essas canções em confronto com a “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, rotulada nesse período como “canção de protesto” ou “música de protesto”. Segundo Afonso Romano de Santanna,

Graças ao clima criado pelos governos liberais a partir de 1950, com a subida de Getúlio, especialmente no governo de João Goulart (1961-1964), desenvolveu-se um tipo de atividade intermediária entre a arte e a política. Esse tipo de produção continuará mesmo depois de 1964, sob outras formas, até que em 1968 se deixe substituir pelo tropicalismo. (Idem, 1986, p. 223).

O tropicalismo surge, entre 1967 e 1968, como um projeto estético-político, ao mesmo tempo, de cisão (contra as defesas da cultura nacionalista) e de fusão (com o aparato tecnológico, indústria cultural, influência da música e cultura estrangeira), no qual colocava tudo em questão, inclusive as suas próprias ações. Antes panfletária, binária, com suas defesas e ataques duais: nacional ou estrangeiro, moderno ou cafona, experimental ou popular; a canção brasileira encontra na estética tropicalista o lugar da criação e da crítica convergindo entre si, enquanto a “música de protesto” reflete somente àquele período, ingenuamente a serviço de gritos unilaterais (mesmo que contra a ditadura), mas sem perceber as sutilezas que envolvem o contexto cultural e política da época. De tal modo, a “música de protesto” ensaiava sacralizar a música brasileira, o tropicalismo e sua “canção crítica” tiraram a canção de sua zona de conforto estética e política:

[...] entre a racionalidade do mercado e o comprometimento político e entre a experimentação formal e o apelo às massas. [...] Os músicos tropicalistas foram únicos, contudo, ao explicitar as tendências conflitantes da participação voltada aos interesses cívicos, do sucesso profissional e do experimentalismo estético em um mercado emergente para a música pop. (DUNN, 2009, p.58).

Embebidos por essa relação entre estética e política, compreendemos, ao compararmos e diferenciarmos “música de protesto” de “canção crítica”, “[...] que a

própria noção de arte política (ou arte crítica) tenha que ser ressignificada para além da ‘arte engajada’, para além do panfleto, para além de modelos ‘pedagógicos’²⁹.” É contra esses modelos totalizantes, inclusos a noção de educar ou instruir o povo com arte (panfletária), existente no período em algumas ações do Centro Popular de Cultura, que “[...] tinha como missão aumentar a consciência política por meio de atividades educativas e culturais voltadas para as massas” (DUNN, 2009, p. 20), que os músicos tropicalistas se insurgiram no período em que a música brasileira vivia o impasse entre as conquistas estéticas da bossa nova (também crítica, sobretudo no plano formal) e a valorização do nacional-popular contra a influência estrangeira.

Ainda anterior ao tropicalismo, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves identificou na bossa nova a eclosão para o que denominaria como *canção crítica*, tendo na tríade Jobim-Moraes-Gilberto, cada qual à sua maneira, um tipo de reflexão sobre a música popular produzida naquele momento. Tom Jobim para as harmonias, pondo a canção brasileira num patamar até então nunca alcançado, em quando se dá o encontro equidistante entre a erudição e o popular; Vinicius de Moraes dando à letra o tom coloquial, na melodia que se faz sem excessos, de quem canta no tom da conversa, distante da grandiloquência dos cantores de rádio de outrora, mas com uma poética simples e precisa; João Gilberto, por sua vez, fazendo uma releitura particular do samba, firmou uma estética a que se convencionou chamar de bossa nova, não como movimento musical/cultural, mas como estilo musical. Tocar bossa nova era, sobretudo, tocar à maneira de João Gilberto.

João Gilberto incorporou repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores por meio da fusão com o *jazz*. Por outro lado, ele rompeu com os gêneros associados ao excesso em várias de suas manifestações na música popular, como o "exibicionismo operístico" (expressão cunhada por Augusto de Campos, 1968) e os arranjos que recorriam a orquestrações grandiosas.³⁰

Essas conquistas se deram, sobretudo no plano formal, nos aspectos intrínsecos ao objeto-canção.

Na obra de Naves, a gênese da canção brasileira vai da modinha ao samba, a *canção crítica* da bossa nova ao tropicalismo, com suas quebras, reconstruções e reaberturas

²⁹ PRYSTHON, Angela. **A exceção e a regra, a exceção na regra**. Apontamentos sobre estética e política. Revista Outros Críticos, ed. 06, dezembro de 2014.

³⁰ NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**: contenção e excesso na música popular. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15 n.43 São Paulo, 2000.

para o excesso. Mas a *canção crítica* continua pelas demais décadas. Mesmo a se pensar em fim da canção, ou da canção como a concebemos culturalmente; diante desse movimento, o compositor passou a ser também um pensador de sua época, a refletir sobre a música, os contextos culturais que a envolvem, bem como reflexões culturais e políticas de cada período, principalmente nos anos de chumbo, articulando, como a autora afirmava, “arte e vida.” (NAVES, 2010, p. 20).

De fato, é notório que palavras como censura, debate, provocação, crítica, tradição, modernidade, fizessem parte do vocabulário dos músicos dos anos de 1960-70, como pontos de contestação. Se àquela altura o debate cultural tinha impulso decisivo nos discos, e em alguns jornais, revistas e demais publicações da época, tendo a tevê e rádio papéis de destaque, vide os festivais da canção e alguns programas musicais; hoje, é concedido ao leitor comum (não acadêmico) o agendamento pautado pelo excesso de informações de *releases*, escassez de caracteres e pela falta de ousadia nas pautas. Com isso, há, cada vez mais, uma separação entre nichos de leitores.

Diante desse panorama, vale a pergunta: A quem interessa que os estudos acadêmicos fiquem restritos somente às academias? Que o que sobre para os leitores de jornais e revistas de grande circulação sejam retalhos de reflexões? Mesmo a internet, em muitos casos, apenas reproduz os modelos da mídia massiva. Em todo caso, as exceções não minimizam os problemas da regra.

Dado o contraditório da extensa produção acadêmica que não chega às ruas, dos jornalistas refêns de uma política editorial predatória, refletir sobre uma *canção crítica* evocada da obra de artistas contemporâneos pode funcionar como uma nova forma de reflexão cultural. Compositores como críticos no processo de composição, na disseminação de sua obra, em cada letra ou fusão rítmica, não seria o pior dos mundos se isso ocorresse com maior frequência. De todo modo, acompanhar os músicos contemporâneos que se utilizam de procedimentos criativos que dialogam com o conceito de *canção crítica* não é tarefa das mais fáceis, pois escorregadia, passível de erros ou precipitações, como é, aliás, quase toda a reflexão sobre o contemporâneo, por isso mesmo fascinante.

Com essas ressalvas em conta, analisaremos a seguir como a estética das *canções críticas* do tropicalismo se estabelecem como crítica, elas mesmas atuando como obras de arte nessa dupla enunciação entre criação e crítica.

3.2 Canções críticas tropicalistas (*estética*)³¹

O número de canções que podem ser atribuídas como tropicalistas é bastante variado e de quantidade imprecisa. Não há consenso entre pesquisadores ou mesmo dos próprios artistas onde começa e termina o tropicalismo. Como evento programático do movimento, o disco-manifesto *Tropicália ou panis et circencis* (1968) é o que aglutina, como síntese, o que os artistas criticamente debatiam e produziam sobre a música brasileira enquanto movimento tropicalista. O álbum conta com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Nara Leão, o maestro e arranjador Rogério Duprat, e os poetas e letristas Torquato Neto e Capinam. Segundo Favaretto (2007), a estética tropicalista

[...] se singulariza por integrar sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a *mise en scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização, apresentação. (idem, pp. 32-33, grifo do autor).

A integração entre aspectos formais (da canção), visuais e performáticos caracterizaram as primeiras aparições dos tropicalistas nos programas de auditório, festivais, entrevistas e posteriormente em suas apresentações. A presença de Caetano Veloso com um grupo argentino de iê-iê-iê – como eram conhecidas as bandas de música pop com influência anglo-americana – portando guitarra elétrica, por si só já era uma afronta ao *establishment* cultural da época, na edição de 1967 do festival de música da Record. Assim como a apresentação de Gilberto Gil, no mesmo festival, com o grupo de rock Os Mutantes. Ao mesmo tempo, em que a presença da sonoridade elétrica se impunha como estética para as canções dos músicos tropicalistas, também se afirmava como atitude crítica e política perante o universo intelectual, sobretudo da esquerda, na defesa da “verdadeira música brasileira”, contra a importação cultural. Esse duplo, estético e político, esteve presente a todo o momento na trajetória dos músicos do tropicalismo.

De tal modo, o tropicalismo assumiu os lugares da tradição para num mesmo golpe possui-lo e despedaçá-lo. Incorporou à sua estética os comuns partilhados pelos músicos de sua geração, mas desfez a par de pequenas rupturas as dicotomias de bom gosto e mau gosto, belo e grotesco, refinado e cafona, nacional e internacional, protesto

³¹ Para manter em diálogo as noções de estética & política como unidade, entre os tópicos 2.2. e 2.3. escolhemos quebrar formalmente a norma, deixando o sinal de parênteses em aberto, que se fechará justamente no título do tópico seguinte.

e alienação, para criar um lugar exclusivo, partilhado pelos músicos que se sentiam atraídos por essas posições críticas, em que canções não cabem apenas na forma acabada de seu corpo, ou como meros instrumentos panfletários, mas como a música se expande para além de seus limites ou fronteiras estéticas definidas, até então, pela música popular brasileira. Com isso, “o movimento faz questão de desconstruir a oposição mais fetichizada de todas as existentes no período: a que se faz entre o ‘nacional’ e ‘autêntico’, de um lado, e o ‘alienígena’ e ‘descaracterizador’, de outro.”³².

Como estética, “o tropicalismo efetuou a síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto ora sobre a melodia” (FAVARETTO, 2007, p. 32), inclusive com adesão crítica do poeta concretista Augusto de Campos, que considerava que os músicos

[...] deglutem, antropofagicamente, a informação do mais radical inovador da Bossa Nova. E voltam a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa-nova inclusive, em confronto com os novos dados do contexto universal. (Idem, 2015, p.56).

Com isso, deglutir ao modo oswaldiano era característica cerne para a construção da linguagem que viria a se estabelecer nas canções tropicalistas. Mas é preciso deixar claro que não havia homogeneidade formal de uma determinada canção como tropicalista. Assim, “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram dessa época.” (FAVARETTO, 2007, p. 35).

Por esse tipo de construção estética na música popular, segundo Augusto de Campos, os tropicalistas resultaram numa “[...] música ao mesmo tempo de ‘produção e consumo’, ou de ‘produssumo’ como diria Décio Pignatari.” (Idem, 2015, p.56), e dessa maneira foram além e incomodaram, de maneira mais profunda e crítica, “[...] mais do que muitos protestistas ostensivos, logo assimilados pelo Sistema.” (Idem), como comparamos, anteriormente, na separação crítica entre a arte panfletária (música de protesto) e a arte crítica (canção crítica).

³² NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**: contenção e excesso na música popular. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15. n.43. São Paulo, 2000.

3.3 & política) ou “Panis et circenses”

A estética crítica e política do tropicalismo encontra nas intervenções artísticas do grupo Os Mutantes, intérpretes da faixa “Panis et circenses”, de Caetano e Gil, presente no disco-manifesto dos tropicalistas, uma dobra crítica. Ao mesmo tempo em que os Mutantes partilham do mesmo espaço crítico criado pelas obras e compositores do movimento tropicalista, sobretudo pela participação dos músicos no disco-manifesto já citado e em colaboração em canções como “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, ou “Eles”, de Caetano Veloso, ambas lançadas nos discos solos desses compositores, também inventam um lugar exclusivo no ambiente efervescente do final dos anos 1960, para a cultura brasileira.

Canções como a própria “Panis et Circenses”, também lançada no disco solo dos Mutantes, e “Baby”, de Caetano Veloso, quando interpretadas pelo grupo ganham a condição de co-autoria, tamanha é a dose de invenção a que os músicos empreendem em interpretar essas músicas, por já, bastante caracterizadas como “canções tropicalistas”. Esse lugar exclusivo, presente nos álbuns solos que o grupo lançou no mesmo período do tropicalismo, revela que mesmo dentro desse movimento, os Mutantes foram capazes de realizar com suas interpretações uma espécie de crítica da crítica, ao mesmo tempo de partilha e de exclusividade. Essa condição é uma das características que tornam o movimento tropicalista heterogêneo nas obras e propostas estéticas desenvolvidas durante o processo de construção do movimento. Olhar mais de perto para os Mutantes é perceber esse jogo de contrários, ora conscientes, como estética, conceito a ser defendido, ora inconsciente, revelado do processo criativo a que ambos os músicos estavam envolvidos, com referências do tropicalismo, rock inglês, música erudita, vanguarda artística e outras artes.

Na canção “Panis et circenses”, no álbum de estreia dos Mutantes de 1968, a abertura musical do programa “Repórter Esso” é inserida na gravação, diferentemente da mesma gravação, no disco-manifesto do grupo tropicalista. Com a inserção, os Mutantes ironicamente estabelecem um comentário crítico ao lugar que a canção já ocupava, como representação da imobilidade política de parte da sociedade em plena ditadura militar, das “[...] pessoas na sala de jantar”, que “são ocupadas em nascer e morrer”, como enfatiza a letra da canção. A chamada de abertura ao invés de noticiar o comum, o diário, de uma família na “sala de jantar”, tem sua expectativa quebrada pela sonoridade dos Mutantes. Eles próprios como ocupantes dessa simbólica “sala de

jantar”. A colagem que coloca o ouvinte nessa “casa brasileira” volta justamente ao final da canção, com barulhos de talheres, vozes, um som musical (e bastante usual) de valsa ao fundo, pequenas risadas e comentários triviais. Com os Mutantes, há o encontro dessas duas colagens, ao passo que no disco-manifesto, somente a última colagem havia sido produzida. A ideia de dobra crítica ou crítica da crítica pode ser compreendida nesse tipo de abordagem, já que acrescenta à música uma nova camada que dialoga com a gravação anterior.

O arranjo da canção mantém o lugar estético dos Mutantes, no que conhecemos do encontro entre Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, mas cresce na contribuição do maestro Rogério Duprat, com os arranjos orquestrais em que concebe a faixa. Com base estética do rock, sobretudo o inglês, Beatles como principal referência,

O *rock*, porém, é apenas um de toda uma variedade de elementos díspares. Os tropicalistas lançam mão dos mais diversos textos e — o que é mais importante — os trabalham através de um exercício de metalinguagem, por meio da *paródia* ou do *pastiche*. Mas, mesmo valendo-se de procedimentos parodísticos e, portanto, críticos, não se trata de uma crítica corrosiva; a tradição costuma ser tratada com carinho: com "amor e humor", como diria Oswald de Andrade.³³

A faixa, o modo como é concebido o seu arranjo, revela uma aproximação com o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, lançado um ano antes dos Mutantes. A quebra de expectativa gerada pelo confronto entre gêneros musicais aparentemente díspares, orquestrações guiadas pela síntese guitarra, baixo e bateria, o tratamento vocal, suas várias vozes em convergência, combinam o interesse do grupo em dizer suas canções em diálogo com essas propostas inovadoras da música pop do final dos anos 1960.

Fazer da estética a massa a ser moldada de diferentes maneiras para a digestão e deglutição, ao espírito da antropofagia de Oswald de Andrade, transformou a política pelas cores e gestos circenses num emaranhado sensível e heterogêneo de lugares por onde a música dos tropicalistas caminhou. Os Mutantes, com suas canções e *suas canções* apropriadas de outrem, souberam muito bem captar o espírito da época e resolver estética e politicamente o que a “arte engajada” apenas engatinhou em suas pretensões, para uma arte realmente crítica. Os Mutantes, assim como os demais

³³ NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**: contenção e excesso na música popular. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15. n.43. São Paulo, 2000.

tropicalistas, afirmaram-se críticos e anárquicos numa mesma medida. Pão como estética e circo como política.

A seguir, procuraremos demonstrar, através da relação mais próxima entre as canções tropicalistas e do manguebeat, como ambas se expandem para fora do lugar formal da “canção”, aquela preconcebida entre a junção de letra e música, mas que se firma como *performatizada* por variadas desconstruções.

3.4 A canção que se expande

Canções carregam em seu corpo uma relação dialógica entre letra e música. Mas uma aparente divisão entre a palavra e o som se desfaz ao passo que refletimos como essa relação está intrinsecamente ligada. Ser *canção* pressupõe essa relação. Há um jogo, um ir e vir, entre o que se forma na força discursiva das palavras, seus significados construídos ao longo do tempo, ou como aqueles que são desfeitos e reconstruídos com o intuito de tirar a palavra de seu *habitat* natural, cotidiano, ou pela natureza dos sons que se incorporam às palavras.

São modos de incorporação, a melodia, harmonia, timbres etc. No entanto, há um caráter extrínseco que expande a canção para além de seus aspectos estritamente formais. A composição se desfaz de suas amarras, de seus códigos – os consagrados pelas formas rígidas de uma partitura ou melodia – e se agarra sem pudor ao modo como a intérprete a enxerga no mundo.

A *canção natural* se desfaz na dicção acelerada, balanço de braços, cores, olhos vivos de Carmem Miranda na tela do cinema. A *canção natural* é domada pela precisão de João Gilberto, sentado, invisível, “homem curvado sobre o violão, como se fosse foice³⁴”. É transformada pelo violão e voz irregulares, por isso mesmo impactantes, de Nelson Cavaquinho e Cartola; ouvi-los é também vê-los ao redor doutras vozes que fizeram por revelar um lugar “Rio de Janeiro” a partir de um modo singular de criar melodias e harmonias. Estes sambas. Modos de cantar inventam cidades, decerto.

Mais tarde, jovens muito rapidamente ocupam o eixo da nova indústria musical da canção brasileira e provocam, até então, de forma pálida, a cisão entre o nacional e o internacional. Fronteiras são postas como defesa da cultura brasileira. De um lado, o violão domesticado – lição mal compreendida pela segunda geração da bossa nova – e

³⁴ Verso do poeta Wallace Stevens, em “The Man with the Blue Guitar” (1937). Tradução de Paulo Henriques Britto.

do outro, os não menos domesticados da Jovem Guarda. Em ambos os casos, as canções permanecem em expansão, o opaco formal dos violões contrasta com o brilho comportado das guitarras. MPB e Jovem Guarda como guardiões de uma mesma forma de domesticar a cultura. “Contra todos os importadores de consciência enlatada³⁵”. Lição antropofágica que passa distante de ambas as visões.

Mas de outro modo, a expansão da canção brasileira, no final dos anos 1960, entra em confronto com essas visões dualistas da cultura brasileira. Nesse contexto, o tropicalismo emerge criticamente amparado conceitualmente por Oswald de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Augusto de Campos, entre outros artistas e suas formas de produção cultural, ambas postas em tensão. Também cabe Carmen Miranda, Luiz Gonzaga e a estilização do Nordeste, o brega, cafona, os cantores e cantoras de rádio. Mas tendo João Gilberto como filtro estético e crítico. Cabem as contribuições da música erudita de São Paulo, como no diálogo entre o maestro Rogério Duprat e a banda Os Mutantes. Achado estético que desconstruía boa parte do repertório comportado do cancionário brasileiro, com isso,

[...] a estética tropicalista recorre muito a elementos visuais e performáticos e as diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche, sobretudo através dos arranjos. (NAVES, 2010, p. 96).

Assim, é possível continuar seguindo a cronologia da canção que se espalha para além de seus aspectos formais. Do tropicalismo ao manguebeat nos pomos num entreato. De tal modo, pomos em contato as canções – seus aspectos críticos, performáticos e de linguagem – desses movimentos, por compreendermos que, em ambos os casos, há um paralelo fortemente ligado ao modo como esteticamente os artistas propuseram a pensar a canção brasileira para além das fronteiras do local/nacional, ou como *performar* canções é o lugar de reinvenção e releitura crítica e criativa da canção popular brasileira que se expande para além de suas formas canonizadas.

Com isso, será importante refletirmos como a partir dos conceitos de *canção crítica* – e na sua variação para *compositor crítico* – e *performance* as canções de ambos os movimentos dialogam esteticamente na construção de um discursivo reflexivo sobre a música brasileira.

³⁵ Excerto do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, publicado originalmente na Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, em maio de 1928.

3.5 O compositor crítico

A canção “Samba Esquema Noise”³⁶, do homônimo álbum da mundo livre s/a, de 1994, é um balbucio sobre a felicidade carregada de lances de dados³⁷ e dedilhados de violão. O canto é falado, a letra é discurso e ironia, imperativa e contraditória. Ao redor da voz e violão, sons desajustados, ruidosos, barulhos e barulhos, criam uma textura por onde um piano passeia com uma melodia usual.

A faixa é o outro lado do espelho agressivo, imponente e transgressor da canção “Manguebit” (“dá pra entender?”³⁸), que ao contrário dessa, é a faixa que abre o álbum, ainda mais simbólica, por carregar no título a nomeação que viria ter o movimento cultural manguebeat.

Enquanto “Manguebit” abre-se como canção-manifesto, a outra é um pesar do mundo e em (quase) nada significa ou se caracteriza pelo “mangue” ou “estética mangue”, entendida, de modo geral, pela pluralidade crítica de sonoridades, poéticas e discursos que dialogavam o local e o internacional. A par disso, a mundo livre s/a escolhe despedir-se em seu álbum de estreia com essa “suíte” destrambelhada. Com a máxima, explorar ou deixar-se ser explorado, cantam:

Esta é a única e
verdadeira moral do Mundo
Livre (dá pra entender?)³⁹

Se a canção “Livre iniciativa”, do mesmo álbum, já bradava o grito-manifesto ‘samba esquema noise’, na voz do compositor Fred Zero Quatro, com sua sonoridade híbrida de cavaquinho, guitarras e percussão, de uma música brasileira ao mesmo tempo samba e punk; o ruído melódico e narrativo que cala o primeiro disco da banda distorce o lugar comum (e crítico) do que deveria se afirmar como “mangue”.

Por isso, nem sempre será possível dar conta das nuances criativas e poéticas que envolvem a composição e *performatividade* das canções dos principais discos do período do manguebeat, compreendidos entre 1994 e 1996, quando foram lançados os

³⁶ De Zero Quatro, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

³⁷ “A felicidade (como a morte)/ é como um concurso milionário da TV./ Existe um infinito globo/ Com bilhões de bolinhas/ Girando em algum lugar./ A cada instante uma deusa/ retira um número, que pode/ ser o meu.” (excerto da letra de “Samba Esquema Noise”)

³⁸ “Samba esquema noise”, In: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

³⁹ (Idem).

discos da mundo livre s/a e de CSNZ, sem contar os artistas “ao redor do mangue”, como a Mestre Ambrósio, ao mesmo tempo dentro e fora do “mangue”, como conceito estético.

Mesmo dentro dos álbuns e suas palavras-conceito como ‘recife’, ‘cidade’, ‘satélite’, ‘aratu’, ‘caranguejo’, ‘lama’, ‘mangue’, ‘rio’, ‘ponte’, ‘tecnologia’, ‘bit’, ‘samba’, ‘embolada’, ‘maracatu’, algumas canções assumem um outro aspecto crítico dentro da própria noção de crítica que permeia as canções do manguebeat. De dentro das palavras-chaves que simbolizavam e permeavam o imaginário poético do manguebeat, havia sempre canções que escapavam a certas condições, máscaras, cercas. Construir cercas e deixar espaços abertos é um pouco a chave para se entender como entrar e sair de movimentos culturais deva ser sempre esse lugar de ação e contração.

Justamente por essa condição, esse jogo de aprisionamento e fuga, é que explorar as possibilidades estéticas que aproximam e distanciam os artistas do manguebeat, como foram os do tropicalismo, mostra-se extremamente instigante para quem deseja sair dos lugares binários de análise e reflexão sobre música. Visto que imaginar estéticas ‘mangue’ e ‘tropicalistas’ como lugares estanques, não fará jus justamente ao que essas movimentações, posteriormente categorizadas pela crítica como movimentos culturais, trouxeram de ruptura e invenção.

Sobre o principal compositor da mundo livre s/a, a pesquisadora Santuza Cambraia Naves considera que: “A plena consciência que Fred mostra com relação às suas escolhas o coloca na condição de *compositor crítico*.” (NAVES, 2010, p. 148, grifo nosso). Assim como o conceito de *canção crítica*, também se torna passível expandi-lo para a noção de *compositor crítico*.

Portanto, não seria possível ouvir *Samba Esquema Noise* sem ter em conta o contexto de produção em que o álbum foi feito e lançado, bem como perceber que as *canções críticas* oriundas deste disco trazem componentes de contestação, provocação e tensão desde o objeto-canção, o álbum como lugar que abriga esses objetos e o contexto cultural e político da cidade do Recife e do cenário brasileiro para a música popular e pop em meados dos anos 1990. Todas essas questões foram postas em reflexão pelos músicos e artistas envolvidos nos lançamentos dos principais trabalhos do manguebeat.

Assim como está presente no período tropicalista com o uso da guitarra, de gêneros menosprezados ou considerados cafonas pela crítica e público (ou mesmo por músicos da época), as alfaías postas ao lado dos instrumentos elétricos (guitarra e baixo) do grupo CSNZ, ou ainda o cavaquinho ruidoso empunhado violentamente por Fred Zero

Quatro, simbolizavam um lugar não apenas de possibilidade sonora, mas também como posicionamento político e estético dentro do contexto de estagnação da cultura produzida em Pernambuco, sobretudo pelo desprezo aos artistas do interior do estado, folclorizados e à margem do mercado de música, pelo menos aquele mercado em que os músicos do manguebeat começariam a circular,

[...] é importante observar que os instrumentos musicais utilizados atuam também como alegorias: não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado. (NAVES, 2010, p. 97).

Com isso, observamos que a *canção crítica* parte de um aspecto interno, ou seja, do processo de composição, na escolha de instrumentos, sonoridades, equipamentos, timbres, texturas, modos de gravação, mixagem, gêneros musicais etc. e de aspectos externos às canções, dado que portar guitarras no final dos anos 1960, no contexto brasileiro, e retomar a gêneros e instrumentos da cultura popular em diálogo com formas não habituais a esses gêneros, como o rock, hip-hop, música eletrônica, para a cultura pernambucana, colocam os artistas de ambas as movimentações numa postura de reflexão e embate frente às posições conservadoras, mesmo que separados por tantos anos.

A canção produzida pela mundo livre s/a e CSNZ, por exemplo, se expande para além do próprio objeto e são críticas em todas as suas etapas de produção, assim como:

[...] a canção tropicalista não é mais o artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra, que fora a canção bossa-nova, pois ela só se completa com elementos externos – arranjo, interpretação, até mesmo capa de disco” (NAVES, 2010, p. 98).

É com essa reflexão que apresentaremos, no último tópico deste capítulo, como os artistas do tropicalismo e manguebeat *performaram* canções através de seus manuseios críticos sobre a linguagem das obras que compuseram.

3.6 Performar canções

Empreender uma escrita reflexiva sobre as canções dos álbuns primordiais do tropicalismo e manguebeat, como vimos, requer explorar diferentes nuances, arquear lugares e modos de escuta e percepção que possam dar conta de todo o aparato estético

que circunda essas canções. Distender letras, melodias, ritmos, gêneros, performances, poéticas, visualidades, discursos são sempre pontos de partida possíveis, vide a variedade de recortes críticos que são passíveis de análise. Um desdobramento dessa condição crítica, em nosso caso, é duplamente complexo, visto que a nossa análise se dará pelo caminho da comparação.

Como vimos mostrando, há diferentes formas de agenciarmos caminhos para a reflexão das canções dos dois movimentos; por momento, escolhemos destrinchar sobre como a *performance da linguagem* (das canções), ou as canções *performatizadas*, vislumbram um lugar de descoberta e invenção, proeminente crítica, para a canção brasileira.

A noção de *performance* vinculada primordialmente ao teatro e artes visuais, tem na música o lugar cênico do palco como proposição imediata, estreitamente ligada às primeiras noções sobre esse conceito. Segundo a autora Ruth Finnegan,

[...] uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto [...] de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (Idem, 2008, pp. 23-24).

Esta concepção coloca em evidência a necessidade cênica da canção posta ao vivo, numa apresentação musical, em contato com um público, na interação entre as canções interpretadas; no qual cada interpretação, ou performance, é em si mesma uma “verdadeira existência” vinculada a um determinado “tempo e espaço” tornando letra, melodia, harmonia, ritmo etc. partes que em movimento têm seus sentidos postos em vivência, transformados como objetos deslocados de uma partitura ou mesmo de uma gravação em disco. Assim, o contato com o público por meio da performance sempre dará um novo sentido à canção.

As canções “Coração Materno”, de Vicente Celestino, gravada por Caetano Veloso no disco-manifesto *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968), e “Maracatu Atômico”, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina, gravada por Chico Science & Nação Zumbi no álbum *Afrociberdelia* (1996), foram reconstruídas de seus lugares de origem com uma mirada essencialmente crítica, ao que, sonora e esteticamente, comportam-se como elos fundamentais para compreendermos como ambos os *artistas-movimentos* reavivam as canções, por meio da *performatividade* da linguagem, e dão a estas interpretações um viés crítico.

Tendo em vista a noção de performance como espaço cênico, compreendemos como os aspectos visuais e corporais foram de suma importância para o tropicalismo e o manguebeat; de um lado os *parangolés* de Helio Oiticica, as roupas coloridas, extravagantes perante a MPB de terno e gravata; do outro lado, toda a construção simbólica do *mangueboy*, representada primeiramente por Chico Science, no uso de chapéu de palha oriunda do coco de roda, assim como outras vestimentas típicas do maracatu, como calças e bermudas em chita, coloridas, e o símbolo do caranguejo presente em gestos, roupas e diferentes projetos gráficos.

Afora essa percepção da presença de um corpo e de um palco que *performatizam* esses artistas juntamente com suas canções e movimentos para além do próprio objeto-canção, músicas como “Coração Materno” e “Maracatu Atômico” apresentam uma outra linha especialmente interessante para refletirmos sobre a ideia de *performance da linguagem* destas canções.

Originalmente identificadas pelas performances de Vicente Celestino, Gilberto Gil e Jorge Mautner; com arranjos notadamente críticos, os artistas do tropicalismo e manguebeat *performam* as canções através do modo como reinterpretam as músicas, tornando-as *suas* como autoria que se firma através da reinvenção dessas canções por força da reestruturação da linguagem das mesmas.

A esse modo, o poeta Afonso Romano de Santanna afirma que

O intérprete ordinário reduz todas as músicas ao mínimo múltiplo de sempre, à esperada e prevista interpretação. A interpretação de Caetano é crítica. Ele chega a co-autor devido à maneira como reinventa as canções. [...] Ele não está apenas cantando suas músicas, mas ressoando a música de sua geração e do passado, deglutindo e recompondo. (SANTANNA, 1986, pp. 110-111).

Assim, a dramática “Coração Materno”, na voz grandiloquente e estilizada de Celestino, posta no álbum tropicalista, com arranjo de Rogério Duprat; na voz de Caetano, logo em sua abertura, que mantém a estética dramática, na utilização de arranjos de cordas em diálogo narrativo com a tensão que a letra que Caetano canta/conta, os tiros de canhão ouvidos na gravação são colocados lado a lado com a sonoridade também tensa da história trágica de um filho que arranca o coração da mãe para dar como prova de amor à amada, mas que no “Coração Materno” de *Tropicália* o arranjo se comporta num duplo, pois ao mesmo tempo em que se faz como singular, está o tempo todo remetendo ao arranjo original, como numa paródia sobre o arranjo da música anterior.

No entanto, essa paródia não é dessacralizante, mas traz a música criticamente considerada cafona, ultrapassada, para um lugar de movimento. O drama da narrativa, o tom grandioso, é o drama paródico da violência política, social e cultural, ou seja,

Caetano, se não cria, pelo menos intensifica e caracteriza nitidamente na música popular brasileira a figura do cantor-autor-crítico. Já não se trata de dar vazão a sentimentos e emoções dentro das normas musicais e literárias mais ou menos estabelecidas. Trata-se de formular uma nova linguagem dentro da aparência da linguagem usual. (SANTANNA, 1986, p. 109).

Portanto, ao deslocar a *linguagem usual* do cancionário popular, representado pela estética musical de Vicente Celestino, para o projeto estético tropicalista, Duprat e Caetano *performam* a linguagem da canção para alcançarem o efeito crítico desejado. Assim, voltamos ao lugar da antropofagia como espécie de origem formadora do tropicalismo.

De tal modo, por exemplo, “cada música que retoma é uma recriação e um descentramento. Assim, a ‘Asa Branca’ de Caetano difere da de Luiz Gonzaga. [...] Cada música de cada cantor exige desse cantor sempre um outro canto.” (SANTANNA, 1986, p. 110), assim como tal *descentramento* também está presente na recriação da canção “Maracatu Atômico”, por Chico Science & Nação Zumbi.

O compositor Jorge Mautner considera que “a gravação de Chico Science com a Nação Zumbi representa a reinterpretação magnífica de toda uma geração do século 21. Na interpretação de Chico Science, há uma ênfase em direção da ideologia ecológica [...]”⁴⁰. A própria expressão “maracatu atômico” encontra eco em versos como “maracatu psicodélico/ capoeira da pesada/ bumba meu rádio/ berimbau elétrico”, da canção “Etnia”, do mesmo álbum, *Afrociberdelia*, ao pôr em evidência esses lados aparentemente contraditórios, como ser “maracatu” e ao mesmo tempo “psicodélico”, ser “capoeira” e “da pesada”, e assim por diante. Com isso, desfaz certas posições estanques e recoloca os ritmos e diferentes expressões artísticas num mesmo espaço de contrição com outras linguagens.

Os versos que se seguem: “bumba meu rádio/ berimbau elétrico”, são especialmente interessantes por manterem diálogo crítico com a canção tropicalista “Geléia geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, no qual se lê: “Ê,/ bumba-yê-yê-yê/ É a mesma dança, meu boi”. Com ela, assim como na canção “Etnia”, a expressão cultural

⁴⁰ Disponível em: <<http://infograficos.estadao.com.br/especiais/20-anos-manguelbeat/maracatu-atomico-e-a-reinvencao-de-uma-geracao.html>>. Acesso em 05.10.2015

do bumba meu boi está também ligada ao contemporâneo grito “yê-yê-yê”, advindo do “yeah, yeah, yeah”, da música pop anglo-americana, sobretudo os Beatles, mas no caso brasileiro, ao colocar no mesmo verso-canção o folclore e a jovem guarda. Representações do nacional e do internacional, ou seja, sendo diferentes, são “a mesma dança, meu boi”.

Ao empreendermos esse olhar sobre os versos dessas canções, sob o ponto de vista da performance da canção, temos em conta que:

A ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; [...] Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, [...] ela se realiza nas especificidades de sua materialização em performance.” (FINNEGAN, 2008, pp. 24)

Portanto, a sonoridade do grupo Chico Science & Nação Zumbi presente no deslocamento empreendido na sua recriação da música original, gravada por Gilberto Gil em 1973 no disco *Cidade do Salvador*, e por Jorge Mautner em seu disco homônimo de 1974, se faz por uma presença do maracatu relido pelos músicos, sobretudo na abertura da faixa, com a voz de Chico acompanhada apenas pela percussão característica do maracatu: “no início os sons frenéticos típicos do maracatu rural, sobretudo do gonguê, ganzás e chocalhos” (VARGAS, 2007, p. 164), ao que se pronuncia a palavra “atômico”, a potência sonora ao mesmo tempo local e internacional, se faz constante pela presença dos outros instrumentos que caracterizariam a musicalidade da Nação Zumbi, no usufruto de estéticas e sonoridades diversas na construção de um lugar de fala próprio, um que esteja sempre disposto a se deslocar ou *descentrar*, como comentamos anteriormente. Com essas potências presentes no arranjo da canção, a *autoria* de Chico Science & Nação Zumbi está compreendida pela força que a performance do grupo dá a essa canção.

Por *performatizar* a canção, os músicos criticamente movem a canção para o mesmo ambiente estético em que as outras músicas foram construídas no álbum, dando novo sentido ao “maracatu atômico” inventado por Mautner, Jacobina e Gil nos anos 1970.

Vinte anos depois, *maracatus*, *bumba meus bois*, *capoeiras* e *berimbaus* tornam-se de outros modos *atômicos*, abrindo novas passagens a partir de diálogos eminentemente críticos entre artistas de gerações distintas.

4. DOS GÊNEROS DESLOCADOS

4.1 Desconstruindo gêneros

Uma das principais características que fizeram do tropicalismo e manguebeat movimentos com uma grande marca de singularidade foi a capacidade dos artistas em se conectarem sem prurido a uma enorme variedade de sonoridades. O aspecto experiencial presente na forma como arranjos, instrumentação, ritmos, timbres, entre outros elementos dão forma à sonoridade da canção, é bastante presente nas canções de ambos os movimentos. O que culminaria num modo particular de tratar os gêneros musicais.

No tropicalismo, por exemplo, a influência dos Beatles e do *rock* inglês, sobretudo do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, acrescenta a essa informação, a presença da Banda de Pífanos de Caruaru, que o músico Gilberto Gil conheceu durante turnê em Pernambuco, antes mesmo da eclosão do tropicalismo. Esse duplo presente nas bandas do “Sgt. Pepper” e dos Pífanos de Caruaru, como junção crítica entre o pop inglês e o *folk* do Nordeste do Brasil, foi de suma importância, assim como outros gêneros mais localizados nessa região do país, como o baião, frevo, coco, ciranda, forró, entre outros, para o vasto campo de influências que viria a caracterizar o tropicalismo.

A presença desse aspecto aglutinativo das sonoridades também é gérmen do manguebeat, sobretudo pela proposição de Chico Science; ainda nas primeiras experimentações com a Loustal, o músico já afirmara: “O ritmo chama-se mangue. É uma mistura de samba-reggae, rap, ragamuffin e embolada⁴¹”. A noção de “mangue”, não como um ritmo específico, mas como uma movimentação, ou cena, mais abrangente, já foi explicitada em capítulos anteriores. O que nos interessa, especificamente, é compreender como o músico apreende ritmos tão diversos, e de localidades também distantes.

Um dado importante para a vertente em torno das sonoridades está na noção de grupo ou banda, presente, principalmente, na experimentação dos Mutantes e da Nação Zumbi, pela “incorporação” em som das ideias e composições que circulavam entre os artistas dos dois movimentos. Essas bandas deram corpo sonoro a muitas das ideias

⁴¹ “Sons negros no Espaço Oásis”, publicada pelo Jornal do Commercio de 15 de junho de 1991. (TELES, 2000, p. 264).

firmadas pelos compositores, ao que idealizadas, nas mãos das bandas assumiam novos lugares. No mangubeat, a sonoridade do grupo Nação Zumbi, de tão reveladora do lugar que os músicos construíram musicalmente, acabou por vincular para certa parcela do público e da crítica, ainda a primeira noção do termo “mangue”, aquela vinculada estritamente a uma ideia de “ritmo”. Como se “mangue” fosse um gênero musical fechado, na vinculação entre percussão e instrumentos elétricos.

Sobre a relação da música com essa variedade, a respeito do tropicalismo, o pesquisador Christopher Dunn considera que:

As manifestações musicais da Tropicália não propunham um novo estilo ou gênero. A música tropicalista envolvia, em vez disso, uma colagem de diversos estilos. Novos e antigos, nacionais e internacionais. Em um nível, a música tropicalista pode ser entendida como uma releitura da tradição da música popular brasileira à luz da música pop internacional e da experimentação de vanguarda. (DUNN, 2009, p. 19).

Assim como nas canções e álbuns do mangubeat, presente nos trabalhos de Chico Science & Nação Zumbi e da mundo livre s/a, convivem de forma libertadora ritmos, estilos e gêneros dos mais diversos, de origem local ou internacional. De tal modo, a concepção em torno da “releitura da tradição” pode ser percebida em ambos os casos. O que mudará são os lugares de acesso da tradição, dos gêneros, da relação entre o local e o internacional, em suma, cada artista criará suas próprias condições de acesso, construirá sua própria teia de referências. Assim, deixamos evidente que tropicalismo e mangubeat não firmam uma unidade de gênero, não constituem, eles próprios, gêneros musicais, mas articulam criticamente, cada qual à sua maneira, gêneros musicais distintos.

Portanto, os lugares de acesso da tradição são de suma importância, visto que tropicalistas e *mangubeats* tiveram que romper com visões redutoras acerca, principalmente, dos ritmos mais tradicionais, presentes na música brasileira. Sobretudo pela deliberada integração desses ritmos com informações que vinham de outros lugares. “A integração da música pop contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira.” (FAVARETTO, 2007, p. 47).

No caso mais específico do mangubeat, o modo como Chico Science & Nação Zumbi incorporaram os ritmos mais tradicionais da música pernambucana, foi o que causou maiores rupturas com modelos culturais pré-estabelecidos, ligado às oligarquias

culturais, ao “arcaico”, ao que cercava em si mesmo estéticas como as presentes no maracatu (de baque solto e baque virado⁴²), coco, ciranda, entre outros. É importante ressaltar que a noção de gênero musical parte de relações que são construídas em larga escala, entre diversos atores: músicos, público, mídia; em que cada gênero pode compreender significados diferentes, já que não se tratam de lugares estáticos.

Segundo Janotti Jr. (2006, p. 58), “[...] reconhecemos parte dos produtos que circulam no campo da comunicação a partir de sua rotulação”, assim, quando ouvimos um disco ou uma música isolada, por exemplo, tendemos a naturalmente, a partir de nosso conhecimento de mundo e dos indícios que a obra revela, identificar certos aspectos que os qualifiquem em determinada rotulação, seja a partir de parâmetros discursivos ou propriamente musicais.

No entanto, como observa Fiske apud Janotti Jr. (2006, p. 59): “É difícil isolar as características precisas de um determinado gênero e obter uma lista finita de todos os diferentes gêneros”. Assim, ao analisarmos as canções dos movimentos tratados, na forma como engendram os gêneros, os reconstroem,

Torna-se necessário esclarecer então que, antes de ser um operador duro, que ignora as especificidades de cada materialização do eixo paradigmático em uma determinada manifestação midiática, a abordagem dos gêneros é dinâmica o suficiente para dar conta dos rótulos e de suas manifestações particulares. (Idem).

Assim, compreenderemos que “o gênero midiático é definido então por elementos textuais, sociológicos e ideológicos” (Ibidem, p. 63), com isso, “um gênero musical dentro da cultura midiática é uma tendência para o investimento de determinadas valorações” (Idem).

Ao pormos em perspectiva as canções dos inúmeros álbuns produzidos pelos artistas – dentro do recorte crítico estabelecido nessa pesquisa – a própria titulação de algumas faixas já revela uma intenção por parte dos compositores em vincular aquela música a determinado ritmo, estilo ou gênero.

Em faixas de CSNZ, como “Coco Dub (Afrociberdelia)”, do disco *Da lama ao caos* (1994), ou nas instrumentais “Quilombo Groove” e “Baião Ambiental Dub”, de *Afrociberdelia* (1996), a nomeação coloca lado a lado rotulações aparentemente

⁴² “Há basicamente dois gêneros de maracatu. O mais tradicional e conhecido é o nação, ou de baque virado. [...] O baque virado significa toque dobrado, porque é um maracatu tocado com mais de um bombo, ou alfaia, dentro outros instrumentos de percussão. O outro gênero é o rural, ou de baque solto, tocado com apenas uma alfaia e outros instrumentos de percussão”. (VARGAS, 2007, p. 116).

díspares, mas que pelo caminho da experimentação encontram sentido a par das proposições estéticas que firmam a sonoridade do manguebeat. Sobretudo pelo caminho da desconstrução dos gêneros musicais, como vemos tratando aqui. Ou seja, a articulação dos gêneros comunga com uma ampliação dos mesmos, num embate contra as rotulações que aprisionam determinados gêneros musicais em características sonoras restritas.

Lado a lado, o coco, como dança de roda, cantiga e caracterizada musicalmente nas regiões Norte e Nordeste, com uso essencialmente de instrumentos de percussão, mais o dub, artificialmente manipulado com recursos eletrônicos, de origem jamaicana e notadamente com forte influência do reggae, combinados, originam o mote da experiência que tanto evidenciam esse lugar de *desconstrução* a que refletimos como originário tanto das canções tropicalistas quanto das do manguebeat. O subtítulo “afrociberdelia”, descrito pelo escritor Braúlio Tavares, no encarte do disco seguinte de Chico Science & Nação Zumbi, de mesmo nome, já indicava em uma das alíneas do texto: “a) Mistura criativa de elementos tribais e high-tech [...]”, que o “tribal e high-tech” poderiam conviver criativamente sob o mesmo espaço sonoro.

De construção hipnotizante, sob a condução da percussão e recortado por *samplers*, colagens e vozes-motes à parte da letra, a música tem na reverberação dos sons da guitarra e seus efeitos que ecoam numa crescente de elementos, o seu aspecto de espiral, circular, como repetição que varia minimamente a cada giro. O eco da guitarra é o que circula o coco, enquanto o ritmo da percussão cumpre o papel hipnótico, que conecta todos os elementos. “caos”, “imprevisibilidade”, “não-linear”, ou “música quântica?”, pergunta-se na letra da música, por fim.

Não é à toa que essa experiência, “mistura criativa” ou “afrociberdelia” encerra *Da lama ao caos* erguendo uma ponte para o álbum seguinte. As faixas instrumentais “Quilombo Groove” e “Baião Ambiental Dub” aprofundam esse tipo de experiência de modos complementares.

“Quilombo Groove” tem na percussão sua condução mestra, como referência à música de matriz africana. A presença da guitarra, seus *riffs*, peso e distorção apoiam o ritmo que “explode” em diversos momentos da música com uma presença mais marcante das alfaias. Assim, o “groove” é essa junção entre o guia rítmico percussivo e os cortes ligeiros dos *riffs* de guitarra. Ao final, o silêncio da guitarra é tomado pela presença solitária e constante da batida da alfaia. Tal articulação torna suscetível criticamente o trânsito entre gêneros musicais globalizados em convergência com ritmos

e instrumentação local. Esse *trânsito* desloca as noções rígidas de música pop e regional, concebendo a partir de sua desconstrução de arquétipos a transitoriedade poética que caracteriza o grupo.

Na canção “Bat Macumba”, na gravação de Gilberto Gil, em *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968), e no registro dos Mutantes no seu disco homônimo de 1968, alcança-se esse elemento “hipnotizante”, de sonoridade espiral, ao unir um dado “tribal e high-tech”. O pesquisador Favaretto considera que essa

é a única música que, nos três discos tropicalistas, realiza a proposta concreto-antropofágica, de modo intencional. Realiza uma superposição dos códigos verbal, sonoro e visual, com referências culturais sincréticas: Batman (os quadrinhos, e por extensão a indústria cultural); macumba (elemento cultural brasileiro); iêiêiê (música jovem, proveniente do rock). (FAVARETTO, 2007, pp. 111-112).

Sobre o aspecto visual a que se refere o autor, que tem ligação estreita com a poesia concreta, sobretudo no seu aspecto verbivocovisual, a asa construída por Augusto Campos para a letra de “Bat macumba” transforma-a visualmente o que as intenções dos tropicalistas se derem no plano musical. Abaixo, a transcrição de Campos para a canção:

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá⁴³

⁴³ (CAMPOS, 2015, p. 288).

Como nos outros casos, nas outras canções analisadas aqui, o que nos interessa é refletirmos como os gêneros musicais referenciados nas próprias titulações, ou mesmo as rotulações que fazem referência a culturas de matriz africana, como os casos do “quilombo” e da “macumba”. Aqui percebemos como “coco”, “dub”, “baião”, “groove” ou mesmo o “bat”, da canção tropicalista, são rotulações que não se restringem a fixar a sonoridade num lugar único, mas servem sim, como pontos de partida para a construção de sonoridades, em suma, ao jogar com estas rotulações, os artistas experimentam em suas canções e músicas instrumentais a *desconstrução* como poética, resultando numa poética híbrida, no qual execução, performance, instrumentação, canto etc. estará sempre em deslocamento com alguma visão redutora que se possa ter sobre determinado gênero musical.

Tendo em vista a presença da guitarra como “elemento narrativo”, ou seja, aquele que conduz a “narrativa” da canção, os casos de “Bat Macumba”, na gravação dos Mutantes, e das faixas de Chico Science & Nação Zumbi, nesse tópico mostradas, são mais passíveis de comparação, visto que *riffs*, solos a par de efeitos e distorções são os fios condutores da música. A letra de “Bat Macumba”, de Caetano e Gil, está mais a serviço da rítmica, ou seja, a letra se presta mais à forma estritamente em diálogo com a sonoridade da música. Há uma aparência caótica, de multiplicidade de vozes, sons, timbres, que encontra diálogo em “Coco Dub”, por exemplo.

Já o aspecto “hipnotizante”, “espiral”, que refletimos no caso do “coco” em consonância com o “dub”, na faixa de *Da lama ao caos*, tem eco na “[...] marcação rítmica de tambor que, pela sua repetição, funciona como uma fórmula encantatória, semelhante ao que ocorre na macumba” (FAVARETTO, 2007, p. 112), como aponta o pesquisador, ao analisar a gravação de Gilberto Gil (com participação do Mutantes) no disco-manifesto *Tropicália*.

De tal modo, podemos refletir que esse jogo de *desconstrução dos gêneros* era uma atitude crítica e criativa tanto dos músicos do tropicalismo quanto do mangubeat. Gêneros reconstroem outros gêneros, ritmos desdobram-se em outros, estilos são lugares de constante migração. Procuraremos demonstrar no decorrer deste capítulo como as proposições entre som universal e local são reconstruídas nas canções críticas aqui analisadas, e em como em consequência disto as sonoridades das músicas percorrem direções diversas, ao passo que, pelo forte diálogo entre letra e melodia, estas canções conjurem estéticas tão distintas.

4.2 Som universal, som local

As expressões “som universal”, “música pop”, “cultura de massa”, “indústria cultural”, “cultura local”, “som local”, entre outras, relacionadas entre si como conceitos a serem construídos e, ao mesmo tempo, desconstruídos pelos movimentos aqui retratados, compuseram de modo decisivo as narrativas críticas e criativas que formaram o tropicalismo e mangubeat. Ao redor dessas concepções, canções, discos, fortunas críticas, debates, entrevistas e outras formas de produção foram desenvolvidas a par das proposições estéticas advindas das canções (críticas) dos artistas dos dois movimentos.

Ainda no gérmen do que viria a se chamar “tropicalismo”, o poeta Augusto de Campos, autor dos primeiros artigos e ensaios sobre os músicos tropicalistas, observava que: “Esse movimento, que ainda não tem nome definido, vai incorporando novos dados informativos: som universal, música pop, tropicalismo, música popular moderna.” (CAMPOS, 2015, p.188).

A ideia de uma música ao mesmo tempo “brasileira” e “universal”, que se conectasse com a “música pop”, sobretudo anglo-americana, onde figuravam artistas como os Beatles, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan, entre outros, tornava-se uma primeira chave de leitura para a estética tropicalista. De tal modo, como vemos demonstrando neste trabalho, ao estabelecermos uma relação entre os movimentos, entendemos sob esse aspecto que:

A tentativa de universalizar esses elementos nacionais, com o intuito de mostrar e criar uma nova cena para o mundo, conectando o Brasil com o cenário pop mundial, estabelece um diálogo com as manifestações artísticas que trouxeram à tona um Brasil cosmopolita como o Movimento Antropofágico e a Tropicália. (LEÃO, 2002, pp. 18-19).

Enquanto no tropicalismo a efervescência da “música pop” como um dado novo criava uma tensão entre os artistas do período, no mangubeat essa tensão se dava na conexão entre o “local” da geografia específica de Pernambuco, com o “universal” presente nas referências dos principais participantes do mangubeat. Assim,

Recuperando o elo perdido (e uma certa independência vital e muitas vezes franca oposição) em relação ao tropicalismo, Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, em *Da lama ao caos*, mistura ritmos brasileiros como o maracatu, a ciranda ou o coco com o samba, com música eletrônica, hip hop e rock. As letras do Nação Zumbi frequentemente tentam essa equação entre

o local (as especificidades de viver numa cidade particularmente subdesenvolvida de um país subdesenvolvido, as gírias e os mitos recifenses) e o universal (as relações com a tecnologia, as imagens metropolitanas). (PRYSTHON, 2004, p. 43)

Além do mais, o mangubeat *reterritorializou* as sonoridades com que lidava, visto que ritmos oriundos do litoral, da zona rural, ou mesmo de músicas mais características da periferia das cidades, como no diálogo com o rap (no contexto mais amplo do hip-hop) se imbricavam entre si, proporcionando a *desterritorialização* com uma possibilidade poética mais abrangente, que configuraria, por fim, a partir da associação com adereços, vestimentas, trajes, acessórios, uma estética de geografia extensa, ou de geografias que se entrecruzam. Por um contexto histórico e cultural diferente, o tropicalismo esteve centrado nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, com a presença de artistas da Bahia e outros atores das capitais mencionadas. Por estarem atuando nos espaços midiáticos de maior concentração, ainda no resquício da bossa nova e no surgimento de várias frentes de criação, como as da jovem guarda, da segunda geração da bossa nova, da música de protesto etc., os músicos tenderam para uma discussão da música popular brasileira como um dado “nacional”, ou seja, o que era característico como “local”, presente na poética dos músicos do tropicalismo, já havia sido diluído e *ressignificado* diante do novo território de embates a que eles estavam agora inseridos, ou seja, no centro da indústria cultural brasileira, que se desenvolvia, principalmente, pela relação que as tevês estabeleciam com a música brasileira, na criação de festivais e programas musicais específicos.

Portanto, os dados “universais” e “locais” se valem muito mais como poéticas possíveis para a criação, do que como simplesmente uma relação binária, de oposição entre essas forças. A música está posta sobre essa aparente contradição, justamente para pôr em fricção essas forças, ou seja, diluir possíveis barreiras para fazer do “local” o “universal”, e vice-versa.

No diálogo entre o “universal” e o “local”, é possível estabelecer que “O mangu se pretendeu universal, transgressivo, inovador; mas em nenhum momento deixou de querer fazer parte da cultura de massa.” (LEÃO, 2002, p. 98). Ou como “A Tropicália inaugurou um país colorido, fragmentado e universal [...] A cor local é recuperada, sem dúvida, embora não atenda a expedientes exóticos, folclorizantes.” (NAVES, 2010, p. 104).

Ao desconstruir essas relações binárias, a “fase heroica” do tropicalismo, ainda, segundo Santuza Cambraia Naves, introduziu uma novidade ao contexto cultural do período, por substituir o “[...] compromisso nacional por uma articulação do local com o global, bem como a da categoria “povo” – tão cara às concepções políticas de várias tendências muito arraigadas – por “massas”.” (NAVES, 2015, p. 59). Essa articulação entre o “local e o global” esteve no cerne do mangubeat, de certa maneira, como unidade formadora. No tópico “Mangue – a cena”, do manifesto “Caranguejos com cérebro”, Zero Quatro escreve:

Os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatria, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.⁴⁴

Esta forma de lidar com as referências coloca em diálogo diferentes formas de criação sem, no entanto, pôr nenhuma delas em hierarquia. Há nessa atitude uma visão “dessacralizante” da criação, ou mesmo da arte. A música “pop” como experiência estética e midiática também assume essa “dessacralização” em seu cerne, assim como no tropicalismo, em que diferentes vozes, lugares, podem ocupar espaços parecidos, ainda que essa “convergência” implica em tensões das mais diversas. Assim, no estudo *Tropicália, alegoria, alegria*, lançado em 1979, Favaretto já considerava que:

O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira. Combinando o folclore urbano com uma concepção dessacralizadora de arte, o *pop* se adequou à atividade desestetizada do tropicalismo. (FAVARETTO, 2007, pp. 47-48, grifo do autor).

Com uma variedade de camadas críticas que destoavam do lugar comum e binário de tratar a música brasileira no final dos anos 1960, as canções tropicalistas fundiram-confundiram temas e sonoridades específicas de determinadas regiões do país num movimento que tornava *essas culturas*, a partir da experimentação, como matéria que podia dialogar com a música feita em qualquer outro lugar do mundo. Assim sendo, “Enquanto outros músicos da MPB usavam ideias e temas musicais do Nordeste pobre para denunciar o subdesenvolvimento do Brasil, Caetano e Gil propunham um “som

⁴⁴ Primeiro manifesto “Caranguejos com Cérebro”, tópico “Mangue – a cena”. In: Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

universal” que pretendia participar da modernidade internacional.” (DUNN, 2009, p. 91).

Essa tomada crítica, como temos observado, também esteve presente no manguebeat, quase 30 anos depois, num outro ato da história da música brasileira, mas que comungavam em torno das discussões sobre “cultura de massa”, “global”, “local”, “modernidade” etc. Como reflete Paula Lira, em recente pesquisa sobre o movimento pernambucano:

A mistura e sobretudo a fusão frequentemente conotam homogeneidade. Não era isso que buscavam os mangueboys. Faziam música pop, na qual é característica a dinâmica. Esta pode ser traduzida como o diálogo de diversas expressões, sejam elas originárias da cultura de massa, cultura no sentido étnico, cultura erudita (que são parte de um sistema, e como parte, inter-relacionam-se entre si, algumas vezes sendo menos e mais que o todo). (Idem, 2014, p. 56).

Ao analisarmos os aspectos críticos de canções que tratem sob esses aspectos, que justamente ponham em conflito esses *sons universais-locais*, dentro do contexto da “música pop”, “indústria cultural” e “cultura de massa”, responsáveis por absorver essa produção “nova”, onde os artistas se inseriam no momento em que lançaram seus primeiros discos, podemos encontrar essas reflexões em canções como “Parque Industrial”, de Tom Zé, “2001”, de Tom Zé e Rita Lee, “Cérebro eletrônico” e “Futurível”, de Gilberto Gil, “Computadores fazem arte”, de Zero Quatro, “Enquanto o mundo explode” e “Um satélite na cabeça (bitnik generation)”, com letras de Chico Science e música de Chico Science & Nação Zumbi.

A partir destas canções é possível traçar uma linha de reflexão que passa pela ironia em torno do desenvolvimento industrial brasileiro a par de um contexto político e cultural de repressão, presente em “Parque Industrial”; o deslumbre do futuro e suas possibilidades de criação, em “2001”, não com menos ironia, mas do ponto de vista sonoro, o dado mais experimental da canção avança essas reflexões para o próprio objeto canção, com dualidades mais específicas, como no diálogo entre a sonoridade da versão dos Mutantes – moderna, pop, cosmopolita –, e a do canto e sonoridades caipiras, presente em estrofes da música com o pastiche de música caipira; a relação do homem e da tecnologia nesse futuro-presente que colocam novas questões a serem discutidas, tanto do âmbito cultural quanto político.

Essa máquina-homem, suas construções e contradições, estão presentes em “Cérebro eletrônico”, “Futurível” e “Computadores fazem arte”, com sonoridades

totalmente díspares. As duas primeiras interpretadas por Gilberto Gil, que comenta sobre essas composições, a partir de uma visão crítica e irônica sobre a relação com a tecnologia:

Em relação às perspectivas de um 'mundo novo' e suas implicações, diferentemente de Lunik 9, que reagia contrariamente a elas, Cérebro Eletrônico já as admitia, mas com uma certa ironia; ali, o homem diz para o computador: 'Tudo bem você, mas eu sou mais eu' (o que, aliás, é o pressuposto básico da cibernética e continua sendo o pressuposto do que está a serviço do homem, as novas inteligências artificiais colocadas sob o controle da inteligência original, a humana, a dos neurônios).

Futurível vai além, ao ponto de propor um futuro possível ('futurível': mais uma vez, o procedimento concretista). O eu da música é o cientista detentor da tecnologia (ou o extraterreno mais avançado) falando para o homem comum (a cobaia...) do teste de iniciação aos novos tempos a que ele será submetido, nesses termos: 'Olha, você está sendo trazido pra um novo estágio de humanidade, mas não se preocupe, isso é muito natural'.⁴⁵

Já a terceira, em versões de Chico Science & Nação Zumbi e mundo livre s/a, com arranjos bem distintos. CSNZ desenvolve a música a partir das experimentações que vinham trabalhando na relação entre os ritmos com base percussiva e as sonoridades massivas. A curta letra é repetida diversas vezes, numa sonoridade em espiral, como numa ciranda, enquanto a versão da mundo livre s/a é mais urgente, com quebras na estrutura da letra, fragmentando-a e encerrando a canção com “sons aleatórios”, dando “voz” ao que a poética da letra sugere-questiona:

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro
Computadores avançam
Artistas pegam carona
Cientistas criam o novo
Artistas levam a fama⁴⁶

O arrefecimento das tecnologias e os questionamentos que elas trouxeram, em “Um satélite na cabeça (bitnik generation)” e “Enquanto o mundo explode”, alcançam um outro estado. A relação com espaço é de questionamento muito mais violento. Essa “violência” está presente nas duas canções, com a guitarra tendo uma presença constante a partir do diálogo com a voz-satélite de Chico Science.

⁴⁵ Disponível em < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=4 > Acesso em 05 de março de 2016.

⁴⁶ In: Mundo Livre S/A. **Guentando a Ôia**. São Paulo: Banguela Records, 1996.

eu sou como aquele boneco
 que apareceu no dia da fogueira
 e controla seu próprio satélite
 andando por cima da terra
 conquistando o seu próprio espaço⁴⁷

Espaço este que “explode” no ambiente urbano, também violento. “não conseguimos acompanhar o motor da história/ mas somos batizados pelo batuque e apreciamos a agricultura celeste”, destaca a canção entre o “batuque” outrora folclorizado, localizado, limitado, e a partir dessas novas entonações, “universal”, “globalizado”.

As canções são *críticas* sob o ponto de vista das discussões entre o “universal” e o “local” por destituírem, através de poéticas passíveis de comparação, relações simplistas que diminuíam ou limitem o campo de atuação de artistas, como os dos localizados especialmente nos movimentos aqui tratados. Não se trata, portanto de analisar comparativamente “canção tropicalista” com “canção mangubeat”, mas sim expandir o aspecto crítico que emana dessas canções; este sim, mais rico como objeto comparativo.

Ao tratar sobre a noção em torno dos “gêneros musicais deslocados”, tão presentes como abordagem crítica das canções do tropicalismo e mangubeat, o próximo tópico tratará justamente de distender as sonoridades, ao refletir como elas não se fixam num mesmo território. Uma vez quebradas as barreiras dos sons “universais” e “locais”, é chegado o momento de desestabilizar gêneros mais tradicionais da música brasileira, como o samba, por exemplo. Tendo em vista os aspectos geracionais que permeiam os artistas dos movimentos, já que “samba”, “rock”, “pop” assumem vozes diferentes em vista de suas determinadas épocas.

4.3 Sonoridades, distensões

Há no cancionário tropicalista um frevo rasgado, um samba que não quer “andar na fossa/ cultivando tradição embalsamada”, o saudosismo d’a bossa, a fossa “e o mundo dissonante”. No manguê, o samba é makossa, é do lado, sai da favela, é noise. O maracatu é de tiro certo, é psicodélico. O berimbau é elétrico, a capoeira é da pesada, o hip-hop é na (minha) embolada; “frevo, samba, cores” assumem diversas direções.

⁴⁷ “Um satélite na cabeça (bitnik generation)”, in: Chico Science & Nação Zumbi. **AfrociBERdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

As sonoridades do tropicalismo e do manguebeat se estendem para muitos lugares. Os exemplos citados no parágrafo anterior são justamente recortes dos compositores em canções nos quais ritmos e gêneros musicais são citados textualmente, seja nos títulos de canções ou nas letras de música, sobretudo aquelas em que tais ritmos ou gêneros têm papel central nas músicas, seja na própria sonoridade ou na letra da canção. No entanto, frevo, samba, ciranda, maracatu apresentam significados também diferentes. O samba de Tom Zé é diferente do samba de CSNZ, assim como a ciranda dos Mutantes é diferente do ritmo característico da própria ciranda – também presente em algumas canções de CSNZ.

Essa apropriação dos gêneros musicais no corpo das canções (letra e música) de modo experimental, no qual a metalinguagem que é assumir um gênero enquanto se canta sobre/e através deste próprio gênero, no caso dos músicos do tropicalismo e manguebeat, é um dos elementos que tornam essas canções *críticas*, porque ao tratar nominalmente os gêneros de modo totalmente diverso, os compositores alargam, distendem as categorias, aparentemente fixas, ou pelo menos culturalmente rígidas, mesmo que as destinações, ou os caminhos que essas *distensões* seguem sejam diferentes, dada as características de cada um dos artistas.

Essa música de invenção – pop, popular – dá a cada gênero musical uma nova *reinscrita* a partir de sua simples citação. O que aparentemente poderia soar simplório – o mero fato de intitular uma canção de “Frevô Rasgado”, como na faixa de abertura do primeiro disco tropicalista de Gilberto Gil, em 1968 – tem um significado especial justamente por pôr em instabilidade os lugares marcados de alguns dos gêneros musicais, sobretudo os gêneros de maior tradição na música brasileira, como é o caso do frevo, do samba, ou mesmo nas citações à bossa nova – “Saudosismo”, de Caetano, na gravação de Gal Costa em 1968 – e até mesmo ao samba ou ao maracatu, como é o caso mais emblemático para o grupo CSNZ, ademais pela ligação histórica que se fez a partir da gravação de “Maracatu Atômico”.

Sob este ângulo, as canções tropicalistas adquirem grande importância, pois provocam um curto-circuito na estrutura da canção até então praticada, originando um movimento de renovação que não mais cessou. O trabalho dos tropicalistas aguçou e explicitou a função crítica da produção artística: apontou, conforme afirmou Caetano Veloso, para “necessidade de que cada gesto, cada modo de se apresentar, cada arranjo, cada instrumento escolhido, opinassem sobre o panorama geral da música popular no país”. O conhecimento do Brasil proposto pelo tropicalismo volta-se simultaneamente para a tradição e o presente e vincula-se a esta forma crítica de compor e cantar. (FAVARETTO, 2007. p. 37).

Quando falamos em *ato tropicalista*, compreendemos nele esta atitude “crítica de compor e cantar”, a que se refere Favaretto. Ao entreato de quase 30 anos que se passa entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1990, quando em Recife os primeiros shows e discos começam a circular com maior intensidade entre os vários agentes da cena mangue, esse aguçamento explícito da “função crítica da produção artística” é também um *ato mangue*, ao que recorrer a esses dois atos como reflexão da música brasileira, sobretudo a produzida pelos menos nos últimos 70 anos no Brasil, faz todo o sentido dentro dos recortes críticos que estamos estabelecendo nessa análise. Ao passo que partilhar estéticas e sons se põem como uma atitude de descoberta, distante da descrição normativa de ritmos, notas, alturas, padrões.

A este cardápio de instabilidades, de apropriações, *devoramentos*,

[...] do célebre “estilo oswaldiano”, o prato principal é o “outro”. O “outro” do imaginário social do país, do inconsciente coletivo; da consciência plural, da cultura global. Um “outro” que por muito tempo foi conhecido, no campo da mídia, através do samba como música popular legitimadora de uma identidade nacional. E que a música pop dos anos 90 acrescenta, a esta identidade, diversos elementos intertextuais (novos ritmos, composições e influências) estabelecidos pelo processo de mundialização da cultura que alcança indiscriminadamente todas as esferas das sociedades contemporâneas. (LEÃO, 2002, p. 46).

Com essa mirada múltipla, é possível analisarmos como essas canções se firmam como críticas ao nomear gêneros musicais ao mesmo tempo em que deslocam seus sentidos sonoros mais estáveis. As canções “Saudosismo”, de Caetano Veloso, na interpretação de Gal Costa em seu disco homônimo de 1968, “Frevo rasgado”, de Gilberto Gil e Bruno Ferreira no álbum de Gil de 1968 e “Quero sambar meu bem”, de Tom Zé, cantada pelo mesmo em disco autoral de 1968, trazem algumas posições importantes sobre esse aspecto dos *gêneros nomeados* a que estamos nos referindo. O grupo de canções do manguebeat que poderíamos traçar paralelo sob o ponto de vista crítico dos gêneros musicais são “Samba makossa”, do disco *Da lama ao caos* (1994), e “Samba do lado”, do disco *Afrociberdelia* (1996), ambos de CSNZ.

A “saudade” emblemática como tema de canções da Bossa Nova, em Caetano, no tropicalismo, transforma este “saudosismo” numa nova realidade, mas a faz a partir de quem funda a bossa como gênero (João Gilberto), mas, ao mesmo tempo, ensina a ser desafinado, a permanecer desafinados. As referências às principais canções da Bossa Nova se multiplicam na letra da canção. No entanto, o filtro *joão gilberto* é o que permanece como guia, como estética.

A gravação de Gal Costa sob o arranjo do maestro Rogério Duprat persegue esse guia por toda a gravação. O canto está no mesmo campo de João Gilberto, na composição entre canto-fala, tão característico do início da Bossa Nova. O arranjo mantém a sonoridade limpa, com comentários orquestrais como pequenas ondas a refletirem no canto de Gal. No entanto, o ápice da canção se dá justamente no seu desvirtuamento sonoro, quando da repetição dos versos “Chega de saudade/ Chega de saudade/ Chega de saudade/ Chega de saudade”, que na referência à canção de Tom Jobim e Vinicius de Moraes e, sobretudo, ao primeiro álbum, de mesmo nome, de João Gilberto, em 1959, é um marco da bossa como gênero musical, ou mesmo como movimento, mas em Caetano/Gal/Duprat/tropicalismo, o verso “chega de saudade” assume outro universo, é imperativo, com a presença do solo de guitarra ao fundo e da bateria de forma mais violenta, com andamento totalmente diverso de todo o restante da canção. Esse comentário crítico dura apenas alguns segundos, justamente os finais “chega de saudade”. Esse “acerto de contas com a Bossa Nova⁴⁸”, como o próprio compositor afirma, assume a posição de canção crítica tropicalista, ademais dentro do álbum de Gal, o seu primeiro solo, do mesmo período.

Uma visão crítica sobre a bossa nova, como a que Caetano faz, em Tom Zé se manifesta sobre o samba. Num primeiro momento, sua atitude é de quem não quer “andar na fossa/ cultivando tradição embalsamada”, mas quer sambar um *outro samba*. É preciso ter em conta o contexto cultural em torno de nacionalismos e defesas da tradição.

[...] segundo as representações mais comuns da “cultura brasileira”, o samba é o gênero musical que melhor traduz a “brasilidade”. Estudá-lo de forma crítica, desmontando seus clichês, jogando com sua diversidade inaudita, remete o ouvinte a um *pathos* de diferença, isto é, a um recorte patológico e desviante, uma tentativa de deslocar o ato de criação das armadilhas impostas pelo hábito. (OLIVEIRA, 2014, p. 65, grifo do autor).

Mesmo que ainda imberbe, visto que Tom Zé viria a “estudar de forma crítica” o samba de maneira mais profunda, anos depois, no disco *Estudando o samba* (1976); mesmo assim, como partícipe do tropicalismo e ao mesmo tempo “estrangeiro”, “alienígena”, as experimentações de Tom Zé, sobretudo o tom mais irônico, tanto das letras, uso dos gêneros, temas urbanos, coadunam com essa postura metalinguística em torno dos gêneros musicais, numa tentativa de fazê-lo alcançar novos espaços. “Quero

⁴⁸ (VELOSO, 2003, p. 63)

Sambar Meu Bem” tem justamente essa condução rítmica, calcada num arranjo pop, entre guitarra e sopros. Atentem para a dicção dos versos “saudade perfumada” e “tradição embalsamada”, de forma irônica, Tom Zé canta ao mesmo tempo que debocha no canto, dando maior ênfase a essas críticas. Assim como nos *estudos do samba* posteriores de Tom Zé, em que “o tema é o samba, apanágio da cultura popular, circunscrito a um contexto que envolve crítica, experimentação e canção popular.” (OLIVEIRA, 2014, p. 64).

As *saudades* do tropicalismo debocham de seu “perfume” (lirismo, floreio) e sua continuidade como repetição (segunda geração da bossa nova). Elas gritam “chega”, mas que não comportam acabar com a bossa ou com o samba, na verdade, desconstruí-los, é disso que trata a canção crítica tropicalista.

Essa retomada crítica dos gêneros é presente no manguebeat, mas dada a distância temporal que separam esses dois momentos, os artistas de Pernambuco lidaram menos com gêneros hegemônicos nacionais, mas com sonoridades localizadas na região nordeste, com uma abordagem crítica dessas sonoridades.

No entanto, apesar de os músicos não terem tratado sobre o frevo em suas canções, ao terem voltado suas poéticas para o maracatu, coco, ciranda, entre outros, o frevo, dentre todos esses gêneros, é o que continua a manter-se estável, como tradição, visto que são escassos os artistas a lidarem com ele de forma inovadora. Ainda nos anos 1960, é emblemático que o disco tropicalista de Gil seja aberto por um frevo, ainda que *rasgado*, o adjetivo não pressupõe uma mirada radical ao gênero. A canção serve mais como marcação de posição de liberdade do tropicalismo, na lida em sua poética com gêneros musicais quaisquer. A relação universal-local a que tratamos anteriormente, aqui, nessa faixa, se justifica como referência. Ao tropicalismo cabia o frevo, como caberia (coube) uma infinidade de gêneros. É notório no tropicalismo, como temos demonstrado, que:

Ao tropicalismo caberia, portanto, promover a mistura ou, em outras palavras, salientar que a canção brasileira precisa do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto, enfim, de todas as tendências que já cruzaram, continuam cruzando ou ainda cruzarão o país em algum momento. (TATIT, 2004, p. 211).

Essa posição de lidar com as tendências musicais que fazem parte da diversidade cultural característica do país tem nos “sambas” de CSNZ uma de suas forças. A música “Samba Makossa” remete justamente a isso, ao tratar-se de uma canção que reflete

sobre a própria canção, sobre o uso dos ritmos e gêneros como potência criativa. “Samba” e “makossa” já assumem essa posição criativa, de conexão, além do mais, pelo fato de “makossa” vir de outra canção, “Soul makossa”, do músico camaronês Manu Dibango, assim como essa, põe em diálogo gêneros massivos e locais, numa junção que promove a quebra das fronteiras e desloca o tempo todo os ritmos e suas geografias. CSNZ constroem a sua “makossa” através do samba subvertido através de *sample*, do canto imperativo, da aceleração constante, através de uma noção festiva do samba, daquele que consagra a festa, a celebração, como num samba-de-roda, ao mesmo tempo que trata da “responsabilidade de tocar o seu pandeiro”, de “manter-se inteiro”, ao passo que *este samba* também é “bom na cabeça”, assim como o “Samba da minha terra”, de Caymmi, de “Quem não gosta do samba/ Bom sujeito não é/ É ruim da cabeça/ Ou doente do pé”. Cuícas, guitarras, conduções do baixo, colagens e repetições do canto dos versos “samba” e “makossa”, dão ao fim da canção um momento extremamente rico do arranjo, fazendo essa confluência de ritmos sua grande força.

“Samba do lado”, presente no segundo disco de CSNZ, apresenta um aprofundamento dessas experiências. Essa concepção de “samba” como festa ou celebração também está presente na canção,

faminto e calmo o samba chegou
domingo de todos os lados
daqui pra ali, de lá pra cá
pode-se escutar o som aqui no Brasil⁴⁹

Ao contrário da canção anterior, em que colagens e agrupamentos sonoros dos arranjos apresentavam-se como pequenos recortes, nesta canção há sonoridade é mais coesa, construída pela presença constante da voz e guitarra num jogo de pergunta e resposta, com maior ênfase em:

e você samba de que lado
de que lado você samba
e você samba de que lado
de que lado você samba
de que lado, de que lado
de que lado, de que lado
você vai sambar⁵⁰

⁴⁹ De Chico Science, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

⁵⁰ In: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

Esses dois lugares de construção do arranjo, a voz e a guitarra, se colocam em “confronto” e ao passo dos versos vão subindo de tom até a pergunta final, “de que lado você vai sambar (?)”.

Ao remetermos ao samba como construção estética e seus diferentes desenvolvimentos e hibridações sofridas pelo modo como, nos exemplos citados, nas canções do tropicalismo e manguebeat, são referenciadas e reconstruídas musicalmente, a aproximação do samba a sonoridades presentes mais recentemente na música contemporânea, como o rap ou, de forma mais abrangente, na cultura hip-hop, que está presente de modo crítico em CSNZ, já que esses elementos estão sempre em prol do deslocamento, no livro *O Atlântico Negro* (2012), do pesquisador Paul Gilroy, ao tratar da música negra, na especificidade do uso da colagem ou *sample*, e que trata da “arte negra na era da simulação digital”, no qual afirma que:

[...] instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostra de gravações anteriores – tanto vocais como instrumentais – cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. (GILROY, 2012, p. 212).

Assim, compreendemos no uso crítico do samba, rap, funk, soul, em CSNZ, um “espírito de subordinação” que faz todo o sentido se pensarmos no modo crítico como esse mesmo “espírito” se faz presente no tropicalismo, mas atentando para as diferenças históricas e de repertório e referências que naturalmente separam esses artistas. Gilroy também faz uma comparação entre tempos históricos distintos, e associa o contador de histórias africano ao *rapper* atual, com isso, reflete como:

Velho e novo, Oriente e Ocidente simplesmente se dissolvem um no outro, ou melhor, no receptáculo fornecido para sua interação pela grandiosidade narrativa da força e durabilidade cultural africano-americana. (Ibidem, p. 219).

Com essa visão, temos demonstrado como é possível pôr em perspectiva períodos histórico distintos, a partir de uma retomada de seus aspectos críticos, por hora, aqueles que se deslocam sonoramente de suas canções.

A seguir, procuraremos discorrer sobre como a letra das canções também assume um lugar crítico importante, em como a materialidade de sua poética, na junção

entre letra e música é uma das forças da música brasileira, e como essa força se comporta na comparação entre as poéticas presentes nos movimentos aqui tratados.

4.4 Palavras cantadas, palavras

A canção brasileira guarda na relação entre a letra e a música uma de suas forças, sobretudo por equilibrar e manter o diálogo criativo e inventivo entre o texto e o som. Essa relação remonta aos primeiros passos da poesia, na sua origem oral.

Pode-se dizer que o nascimento do homem está atrelado ao da poesia. Podemos imaginar, nos primórdios da humanidade, a nossa história sendo contada e passada, de geração em geração, através dos versos. Assim sendo, a musicalidade desses versos era de extrema importância, pois era preciso guardar na memória as histórias contadas para depois passá-las às próximas gerações. O poeta Octavio Paz afirmou que “os astecas recitavam, cantavam e, o mais admirável, dançavam seus poemas.”⁵¹

Depois, com a evolução da humanidade, a escrita começa a tomar forma. Do período grego, Paz afirma que:

As coletâneas de textos poéticos, verdadeiras escrituras de fundação, constituíam o que nossa sociedade secular chama agora um cânone clássico. Sem esses poemas é impossível conhecer e compreender essas sociedades.⁵²

Ou seja, a nossa história, como a conhecemos, deve muito à poesia. A Grécia, por exemplo, não seria o que é se não fosse pela existência de poemas como a *Odisseia* e a *Ilíada*. A nossa noção histórica e cultural desse período passa, necessariamente, pela existência e sobrevivência desses poemas.

Mas é no período conhecido como Trovadorismo, surgido no século XII, na idade média, que surgem certas características bastante próximas do que conhecemos hoje entre os compositores e cantores da música popular brasileira, ou mais precisamente dos *cantautores*, ou seja, daqueles que cantam as canções de sua autoria. A poesia no Trovadorismo era acompanhada por instrumentos musicais, como o alaúde, o cistre e a *vielle* (viola). Os trovadores utilizavam-se dos instrumentos para cantar o que compunham, e posteriormente, esses poemas cantados eram registrados em *Cancioneiros*. Ao refletirmos historicamente sobre a relação da poesia com a música,

⁵¹ (PAZ, 1993, p. 97).

⁵² (Idem).

tratando-a de contextualizá-la com o período dos trovadores, vamos ao encontro das discussões em torno das fronteiras limítrofes entre o poema e a letra de música. O poema como *palavra*, a canção como *palavra cantada*, em que essas *duas palavras* conferem características de poesia. Para o autor de poemas e canções, Waly Salomão,

A língua portuguesa tem tradição na fusão entre a poesia e a letra de uma música. Existem sutis diferenças entre as duas, claro, mas elas estão muito próximas. Não há uma regra definida para o que pode ou não ser poesia. Eu não aceito quando alguns professores de Português, estrategicamente, tentam fazer uma separação entre as duas áreas. A única coisa que eles conseguem dizer é que poesia é aquele texto que se sustenta na página. Para mim, este argumento não faz o menor sentido.⁵³

Essa visão aposta mais em evidenciar similaridades do que a, normativamente, expor diferenças. Já o sociólogo e músico Sebastião Vila Nova destaca a origem da poesia como ponto crucial para a aproximação, mas deixa clara a separação entre essas formas de criação, quando afirma que:

A letra de uma música é uma coisa bastante diferente de um poema. A poesia e a música têm relação por suas origens. Elas nasceram juntas e é por isso que a poesia tem um certo ritmo. Por outro lado, eu admito que excepcionalmente alguns artistas conseguem se superar e fazer letras poéticas independente da música. Chico Buarque, por exemplo, em Brejo da Cruz. Essa letra pode ser lida no papel como um poema. Caetano Veloso também atinge isso quando faz letras experimentais.⁵⁴

Muito mais do que discorrer sobre as relações entre poesia e canção, o que nos interessa na análise das canções do tropicalismo e manguebeat, é destacar como a palavra da canção assume uma posição crítica importante, quando pomos em evidência a materialidade da poética das canções, ou em como essa evidência caracteriza tanto a estética tropicalista quanto a mangue.

Reconhecer na poesia a musicalidade que se oferece ao compositor, é dado histórico importante, mas muito mais do que afirmar o que é poesia ou o que é letra, será o de assumir a palavra da canção como um dos elementos principais para o reconhecimento das trajetórias que firmam a singularidade das composições e suas

⁵³ CONTINENTE Online. Poetas e compositores expõem as diferenças entre o poema e a canção. Disponível em < <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/926-a-continente/revista/especial/18612-Poetas-e-compositores-exp%C3%B5em-as-diferen%C3%A7as-entre-o-poema-e-a-can%C3%A7%C3%A3o.html> > Acesso em 20 de março de 2016.

⁵⁴ (Idem).

formas de pôr o texto, assim como os gêneros e sonoridades, em deslocamento, visto que:

Como não é um poema musicado, o texto não pode ser examinado em si, independentemente da melodia – se isso for feito, pode-se ter, quando muito, uma análise temática. (FAVARETTO, 2007, p. 33).

Com isso, poderemos refletir sobre as fronteiras limítrofes a que nos referimos, entre as formas de lidar com a palavra, nas canções do tropicalismo e manguebeat, sobretudo, por serem formas críticas de acionar tais questões. Mas sem nos separarmos dos aspectos musicais que envolvem tais palavras, já que se tratam de *palavras cantadas*. Ainda que “palavras poéticas”, como ensaia Barthes:

Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. (BARTHES, 2000, pp. 44-45).

As canções do tropicalismo e manguebeat têm um modo especial de lidar com a palavra, enquanto Augusto de Campos fala em “poesia cantada” para se referir aos compositores Gil e Caetano:

Gil e Caetano reabilitaram um gênero meio morto: a poesia cantada. [...] Eles atingiram um grande refinamento nessa modalidade de melopéia, nesta arte rara que Pound evocando os trovadores provençais, denomina *motz el son*, isto é, a arte de combinar palavra & som. (CAMPOS, 2015, p. 292, grifo do autor).

As composições de CSNZ se caracterizam pelo *rhythm and poetry*, ou seja, pelo rap. No entanto, esse gênero, dentro da cultura hip-hop, encontra diálogo com a embolada,

[...] o canto atua na interseção de entoações do rap (gênero midiático) e da embolada (regional). (LIMA, 2007, p. 96)

Fortemente enquadrado na cultura hip-hop, creditada a sua origem ao músico nova-iorquino Afrika Bambaata, nos anos 1970, o rap nasce como uma cultura periférica, de combate às hegemonias sociais, políticas, bem como da dominação do aparato tecnológico e de difusão das grandes corporações da indústria cultural. Ao *rapper* basta a palavra e a vontade inata de criticar o *establishment*, denunciar a violência sofrida pelos jovens, majoritariamente negros, das periferias das metrópoles.

Dos desafios de improviso entre os *rappers*, para o contexto brasileiro, há um diálogo possível, pelo menos do ponto de vista do desafio ou duelo entre os improvisadores, com a cultura dos repentistas e dos emboladores, sobretudo da região Nordeste. Mas o rap enquanto gênero se estabelece, principalmente, nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, na primeira revelando como principal expoente, o grupo Racionais MC's, já no Rio de Janeiro, artistas como MV Bill e Marcelo D2, de modos diferentes, alimentaram o rap com outras características, tanto sonoras quanto discursivas.

Como força discursiva do rap, de uma forma geral,

O discurso engendrado pelo rap se constitui como relatos de uma experiência não apenas visível no campo do poético, mas manifesta na força da dicção, da atitude do rapper diante do que canta, do que celebra ou do que denuncia. A palavra, nesse caso, assume sua dupla capacidade: por um lado, revela seu poder encantatório, já que se mostra como síntese do vivido e do experimentado; por outro lado, articula novos sonhos, novas esperanças, velhas mazelas. (INÁCIO, 2008, p. 57-58).

O caráter de testemunho presente nas letras é característica fundamental para a compreensão do rap. Há nas letras uma forma muito sutil de personificação do presente através das narrativas desenvolvidas em muitas das músicas, no qual personagens, situações e denúncias são reescritas a partir da realidade vivida por um grupo caracterizado como marginalizado, para criar um efeito de sentido em que a mensagem de cada testemunho seja personalizada pelos ouvintes. À música cabe traduzir os sons da cidade com o aparato tecnológico possível, ao discurso sintetizar medos e esperanças que comuniquem a uma comunidade um caminho que difira do habitual, como no trecho de “A cidade”, de Chico Science:

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu
Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior⁵⁵

Para os artistas, o rap é muito mais que um gênero musical, mas uma forma de sobrevivência e posicionamento político e social, por isso mesmo crítica. Naves (2010) lembra que uma corrente mais tradicional do rap brasileiro se constrói a partir de uma perspectiva predominantemente realista. De forma naturalista, os artistas descrevem os

⁵⁵ In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

espaços urbanos onde vivem como “mundo sinistro”, “pesadelo periférico” e “filme de terror”, respectivamente, em trechos de músicas de MV Bill, Racionais MC’s e Nega Gizza. Esse procedimento de descrição em analogia pretende intensificar a denúncia de como os espaços urbanos são marginalizados e relegados pelo Estado. Em CSNZ essa perspectiva do espaço está tanto em “A cidade”, como por exemplo, em “Antene-se”,

Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo⁵⁶

Do ponto de vista sonoro, os grupos de *rap*, em sua maioria, se formaram tendo como referência um DJ responsável pela base musical, a utilizarem da colagem a partir de recortes de diversos outros gêneros e artistas, como os oriundos da soul music, funk, samba, rock e da música popular do Brasil. Em CSNZ não propriamente a figura do DJ, mas a estética da colagem está presente em muitas das canções, assim como os gêneros acima mencionados também estão presentes.

Em que pesem as semelhanças do artista moderno e do rapper como *bricoleurs*, radicaliza-se no rap o procedimento da colagem. A própria linguagem do rap se estrutura a partir da colagem, levando o recurso às citações do repertório legado pela tradição (musical, cinematográfica, literário etc.) às últimas consequências. Ao agir dessa forma, o rapper cria uma tensão entre a suposta referencialidade à realidade dura contida em sua narrativa e procedimento intertextual que costuma adotar (NAVES, 2010, p. 137).

De tal modo, o rap contempla aspectos culturais, sociológicos, políticos e estéticos; de forte cunho ideológico, os artistas aproximam o discurso presente nas letras ao caráter de testemunho de uma realidade subjugada pela sociedade. É pela canção, crítica, que os grupos oriundos da cultura hip-hop fazem do rap sua voz mais atuante. Essa característica do uso da *palavra cantada* é uma das grandes forças de Chico Science, como poética, enquanto no mundo livre s/a a palavra não é propriamente inclinada pela dicção do rap, mas pela entoação do samba, mas como se trata de um *samba noise*, deslocado, haverá sempre um grito entre a melodia, um rasgo entre a voz e o canto. Zero Quatro se equilibra entre melodias e dicções do samba e rock, mas uma canção como “Militando na contrainformação”, em que a letra é lida pelo músico, traz uma abordagem totalmente diferente, visto que a letra é a transcrição de uma conversa entre Rubens Ricupero e Carlos Monforte, conhecida como “escândalo da parabólica”,

⁵⁶ (idem)

resultado de uma transmissão televisiva vazada em 1 de setembro de 1994. No encarte do disco o compositor se apropria criativamente do vazamento ao afirmar que foi “captada pelas parabólicas do mangue”.

Mesmo que majoritariamente tratemos de canções e não de poemas ou textos musicados, vale destacar algumas exceções do tropicalismo, como “Objeto semi-identificado”⁵⁷, de Gilberto Gil e Rogério Duarte e “Acrílico”⁵⁸, de Caetano Veloso, ambas em parceria com o maestro Rogério Duprat, em álbuns solos lançados em 1969. As duas canções se valem pela palavra sem melodia. As leituras dos textos se fazem ao redor de arranjos experimentais conduzidos por Duprat, com sons orquestrais, ruídos, paisagens sonoras, intervenções de improviso, colagens e leituras por várias vozes.

O texto na música de Gil se comporta a partir de vários fragmentos, abertos por “- Diga lá. - Digo eu. - Diga você.”⁵⁹, seguidos de uma prosa atravessada por sonoridades desvinculadas de um gênero musical específico. Já o texto de Caetano Veloso se vincula entre prosa e poesia, pela linguagem poética adotada pelo compositor. Seja pelos elementos visuais que se fundem em palavras inventadas, neologismos, com as vozes intercaladas entre os versos a partir de uma sonoridade que amplia a visualidade e espacialidade do texto, no arranjo orquestral e de ruídos de Duprat.

Olhar colérico
Lírios plásticos do campo e do contracampo
Telástico cinemascopo teu sorriso tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
Na minha adolescência
Idade de pedra e paz

[...]

Acre e lírico o sorvete
Acrílico Santo Amargo da Putrificação⁶⁰

⁵⁷ In: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

⁵⁸ In: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

⁵⁹ “Uma leitura de pequenos excertos dos nossos cadernos de anotações - meu e de Rogério Duarte -, fruto das longas conversas que tivemos durante os três meses [após a prisão no Rio] em que convivemos então em Salvador; das nossas especulações sobre sobrenaturalidade e hiper-realidade; das nossas leituras sobre yoga; das elaborações que fiz de minhas meditações na prisão. O Rogério Duprat colocou a música depois.” Disponível em < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=4 > Acesso em 05 de março de 2016.

⁶⁰ “É um caso raro de texto que escrevi sem ser para letra de música. Também não sabia se era prosa ou poesia. O meu interesse era pelas palavras inventadas, pela mistura que se podia fazer com elas [...]. O acrílico era um material novo, tinha justo aparecido, e como o texto tem várias reminiscências, a palavra *acrílico* dava uma espécie de nó no tempo.” (VELOSO, 2003, p. 63, grifo do autor).

Com isso, nessa vinculação entre *palavras cantadas* e *palavras*, gêneros deslocados, sonoridades distendidas e estéticas que se afirmam entre o global/universal e o local, temos um escopo crítico importante para colocarmos em diálogo, entre *atos*, outras canções críticas do tropicalismo e manguebeat.

5. ENTREATOS

I – Movimento, ações

Afora as canções “Tropicália” e “Manguebit”, tratadas no primeiro capítulo como canções-manifesto, muitas outras músicas do tropicalismo e manguebeat possuem chaves interessantes para a análise sob esse ponto de vista. Ou seja, canções que criticamente se comportam como gérmen das movimentações artísticas – por características estéticas intrínsecas a elas – que posteriormente resultariam em movimentos culturais que marcariam, em seus determinados contextos, um período e recorte importante da música popular brasileira.

“Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, de seu disco homônimo de 1967, e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, lançado em 1968, são também marcos inaugurais, sobretudo pela presença cênica-musical das duas canções apresentadas no festival da Record de 1967. Além do aspecto sonoro das canções, a simples presença das guitarras (em Caetano), bem como o diálogo entre o arranjo orquestral, jogo discursivo (a narrativa e a linguagem cinematográfica da letra da canção) e outras guitarras mais berimbau (em Gil, arranjos de Rogério Duprat mais participação dos Mutantes), deram a esta presença um aspecto crítico que somado ao próprio corpo das canções, sua linguagem, foi fundamental para a compreensão que temos acerca do tropicalismo.

Outra canção do período, sobretudo pelo aspecto de manifesto da letra da canção e deu seu arranjo-colagem, de Torquato Neto e Gilberto Gil, do disco coletivo *Tropicália - Ou Panis et Circencis* (1968), é a música “Geleia Geral”, com seu acento de anunciação (do movimento, do período histórico) e paródia que percorre toda a canção.

No manguebeat, as canções “Monólogo ao pé do ouvido”, do disco *Da lama ao caos* (1994), e “Manguetown”, de *Afrociberdelia* (1996), de Chico Science & Nação Zumbi, e “Cidade Estuário”, de *Samba esquema noise* (1994), da mundo livre s/a, apresentam outros pontos de inflexão que localizam algumas ideias fundadoras do manguebeat, como a visão sobre a cidade como espaço para a reflexão, ao mesmo tempo em que dela se tira o seu sustento criativo, também é sobre ela que se tecem suas críticas. Outro aspecto presente são as reflexões sobre música e criação que Chico Science canta-declama em tom introdutório, do que se manifesta na faixa que abre o

primeiro álbum do grupo, por consequência, cronologicamente, o primeiro do mangubeat.

Na relação entre essas canções, poderemos observar as sonoridades expandidas, o jogo entre local e universal, o eu-lírico que se movimenta, observa e canta/conta a geografia que o cerca, e em como cada canção é também um retrato bastante característico do cerne dos movimentos.

5.1 Caminhando contra o vento. *Andando por entre os becos*

Há um movimento contínuo e imagético entre letra e música e as ações narradas, cantadas, nas canções “Alegria, alegria”, “Domingo no parque”, “Manguetown” e “Cidade estuário”, sobretudo pelo seu aspecto visual, das imagens que as canções suscitam. O eu-lírico em “Alegria, alegria” e “Manguetown” está em movimentação, mas o faz por caminhos diversos. Um país, uma cidade, um corpo que personifica sua condição perante o contexto que o cerca, são partes das condições que se destacam das poéticas que atravessam essas canções, ao menos o que transborda pela margem das próprias músicas. Esse mover-se, no entanto, é feito sob condições adversas, mas de afirmação:

Eu vou
Por que não, por que não⁶¹

Trata-se de caminhar em meio a um caos que, aparentemente poderia paralisar as ações, mas, pelo contrário, de dentro do labirinto caótico de imagens do Brasil nos anos 1960 ou da Recife dos anos 1990, é sua condição.

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil⁶²

andando por entre os becos
andando em coletivos
ninguém foge à vida suja
dos dias da manguetown⁶³

⁶¹ “Alegria, Alegria”, in: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

⁶² (Idem).

⁶³ “Manguetown”, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

Há, no entanto, no deslocamento dos gêneros musicais muitas disparidades. Se em “Alegria, Alegria” e em “Domingo no parque”, uma marcha, um toque de capoeira, uma rima, uma narrativa está a serviço dos arranjos de forma convergente; no mangubeat a violência que retratam da *manguetown* está convulsionada dentro do corpo sonoro da canção. O balanço das guitarras da Nação Zumbi e do mundo livre s/a (em “Cidade estuário”) quer essa violência como partícipe do arranjo. Ao contrário de outras canções do grupo, em que o punk ou o rock mais “pesado” dialogam diretamente com os temas sobre violência e desigualdade, dessa vez, a melodia e ritmo presente nas canções acompanham um arranjo da ordem da dança, como se o mote da diversão pudesse se organizar/desorganizar dentro da canção de forma mais plural.

fui no mangue catar lixo
pegar caranguejo
conversar com urubu⁶⁴

Mangue – Manguetown
Cidade complexo
Caos portuário
Berçário/caos
Cidade estuário⁶⁵

Não se trata do homem moderno do tropicalismo, que se liberta das amarras do conservadorismo e está a par da fragmentação, das cores, da cultura de massas.

Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas⁶⁶

[...]

Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot⁶⁷

Mas o homem animalesco do mangubeat, alimentando-se, rastejando-se, voando, sobrevivendo na cidade-estuário:

esta noite sairei, vou beber com meus amigos
e com as asas que os urubus me deram ao dia
eu voarei por toda a periferia⁶⁸

⁶⁴ (Idem)

⁶⁵ “Cidade estuário”, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

⁶⁶ “Alegria, Alegria”, in: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

⁶⁷ (Idem).

⁶⁸ “Manguetown”, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

Água, Salobra, Desova e criação
 Matéria orgânica, troca e produção
 Recife – Cidade – Estuário
 És – Tu...⁶⁹

Essas distinções são passíveis porque localizadas em contextos de produção distintos. No entanto, nessas canções há uma visível preocupação em refletir sobre a condição do homem urbano, mesmo que de um lado você tenha o eu-lírico que canta “eu vou”, enquanto de outro lado a narrativa em 3ª pessoa de “Domingo no parque”, com seu aspecto cinematográfico, aglutina diferentes cortes e ações e tem no plano sonoro um arranjo que dialoga de maneira estrita com a narrativa da canção, quase que como uma trilha sonora de um roteiro nunca filmado, apenas imaginado por quem ouve a canção. Em “Cidade estuário”, a cidade, diferentemente de “Manguetown”, é observada, como que à distância, o eu-lírico se despe da presença e faz da cidade ela própria uma presença: “És – Tu”.

Cidade Estuário é fiel aos discursos mais constantes na produção identificada como manguebeat. Embora não enfatize sonoridades regionais em sua configuração plástica, na esfera linguística a canção traz índices peculiares ao local de origem da cena mangue, citando Recife, e abordando a proposta de revitalização da cidade a partir do modelo de pluralidade orgânica que ocorre nos manguezais. (LIMA, 2007, p. 148, grifo da autora).

Mesmo que por poéticas distintas, uma das características que estas canções provocam ao pormos elas em diálogo, é que mesmo dentro do tropicalismo e manguebeat, como vemos demonstrando durante a pesquisa, não há uma unidade estética que vincule os movimentos, por exemplo, a um único gênero musical, ou mesmo que “tropicalismo” e “manguebeat”, como termos isolados, sejam considerados eles próprios gêneros musicais. Ao contrário, a característica que os aproxima é a de justamente deslocar os gêneros musicais de seus espaços, por características e poéticas que são singulares, ou seja, criticamente dentro do bojo de canções, álbuns e artistas de ambos os movimentos, será possível percebermos canções (e críticas) muito diferentes umas das outras.

Os próprios exemplos citados nesse tópico reverberam tal condição, com Caetano Veloso e Gilberto Gil explorando nuances totalmente diversas umas das outras, assim como CSNZ e mundo livre s/a, ainda assim, ambientados pela visão crítica em

⁶⁹ “Cidade estuário”, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

tratar a canção brasileira como fluxos constantes em que temas possam ser analisados como premissas para a análise comparativa, ainda que por períodos históricos distintos.

Assim, a desfragmentação das canções é posta visto que nos interessa abordar os aspectos críticos, estéticos e poéticos tensionados pelas canções críticas, quando comparadas não entre si, mas a partir dos elementos outrora mencionados.

5.2 Modernizar o passado. *Ê, bumba-yê-yê-boi*

É sintomático na trajetória crítica que vimos estabelecendo nas canções do mangubeat e do tropicalismo, que a *canção crítica*, como instrumental teórico, possa ser vinculada como base para que temas e abordagens de várias ordens transpassem livremente pelas próprias canções. “Modernizar o passado”⁷⁰, a afirmação em si, poderia muito bem estar vinculada a um texto crítico sobre a música brasileira, ou a um manifesto artístico contra a sujeição a modos de criação fora do estabelecido como cultura popular, tradição.

No entanto, são esses os versos que abrem o primeiro disco de CSNZ, *Da lama ao caos* (1994). Essa mirada crítica não está vinculada somente à letra da canção. A música soa como prenúncio, chamamento do que viria a ser celebrado no corpo maior de canções que comporiam o primeiro disco do grupo, com as características sonoras e poéticas que a fortuna crítica sobre o movimento cristalizou, como a que afirma que:

Da Lama ao Caos estabelece pontes mais frequentes com o hard rock, o heavy metal e o rock psicodélico; com a música black afro-americana (rap, funk, soul music); com as matrizes do african pop (highlife, Ju-Ju e makossa) e com as matrizes regionais geralmente associadas ao folclore (maracatu, coco, pastoril, ciranda etc.). (LIMA, 2008, p. 04).

Esse abre-alas da canção (do movimento) é vinculado pelo canto como um “monólogo”, mas que alude ao “homem coletivo (que) sente a necessidade de lutar”, e essa “luta” será posta no campo da arte, sem, no entanto, desvincularmos os aspectos estéticos e políticos expostos a essa luta. Para tal, outras personagens/referências são lembradas, como expressão de suas forças, proeminentemente políticas, mas como artífices deslocados da política institucional:

⁷⁰ “Mónologo ao pé do ouvido”, in: Chico Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

Viva zapata!
 Viva sandino!
 Viva zumbi!
 Antônio Conselheiro!
 Todos os panteras negras
 Lampião, sua imagem e semelhança
 Eu tenho certeza, eles também cantaram um dia⁷¹

O tom discursivo faz com que a sonoridade se estabeleça como que em suspensão, com o ritmo marcado pela força das alfaías e pela marcação de um gonguê eletrônico (cf. VARGAS, 2007, p. 38) que atravessa o “monólogo” até a canção seguinte, “Banditismo por uma questão de classe”. O tema da música encontra eco na canção “Sangue de bairro”, presente em *Afrociberdelia* e também na trilha sonora de *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, ambos os trabalhos lançados em 1996, no qual a figura de Lampião e seu bando põe em conflito o lugar do marginal, do bandido, perante a discussão sobre política e violência na sociedade brasileira⁷².

Mas, ainda sobre o mote da “modernidade do passado”, o verso seguinte, que afirma sê-lo “uma evolução musical”, a nosso ver – tendo em vista as próprias canções, discos e proposições estéticas (não restritivas a um modelo) que se expandem sonora e poeticamente nas obras dos artistas – tratar-se-ia mais de uma “reinvenção musical”, ou seja, a partir de uma desconstrução e releitura crítica da música produzida até então, seja ela categorizada como “regional”, “local” ou “globalizada”, o manguebeat tratou do maracatu, da ciranda, entre outros ritmos mais localizados em Pernambuco, como sonoridades tão contemporâneas quanto as dos rock, pop, rap, música eletrônica etc.

Por isso, é que entendemos, na comparação com outra proposição crítica, agora do período tropicalista, cunhado por Caetano Veloso, de “retomada da linha evolutiva” da música brasileira, também o seja como retomada da linha *inventiva* na música, sobretudo na canção brasileira, por esse aspecto reconstrutivo das tradições e sonoridades mais globalizadas, com que ambos os movimentos, cada qual com suas poéticas distintas, trataram.

⁷¹ (Idem)

⁷² Ainda que não guarde relação direta, a obra *Seja marginal, seja herói* (1968), do artista visual Hélio Oiticica, esteve presente no tropicalismo, quando estampada em bandeira na apresentação musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes no bar Sucata, no Rio de Janeiro, em 1968. A “marginália” ou “cultura marginal” se desenvolveria no mesmo período do tropicalismo e, sobretudo, posteriormente a ele, com a presença de artistas como o próprio Oiticica, o cineasta Rogério Sganzerla, o poeta e letrista Waly Salomão, Torquato Neto, um dos principais atuantes no tropicalismo, entre outros. Para aprofundamento deste tema, acessar a publicação: *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010), do pesquisador e ensaísta Fred Coelho.

Ao analisarmos uma das canções mais significativas do tropicalismo, pelo seu aspecto paródico, irônico e crítico, como “Geleia geral”, letra de Torquato Neto e música de Gilberto Gil, também poderemos vislumbrar das “estratégias” que marcaram o tropicalismo como um movimento a par da “reinvenção” e “desconstrução” dos lugares estáveis da canção popular brasileira (e da cultura brasileira), pelo menos aqueles localizados no centro nervoso das discussões estéticas e políticas no final dos anos 1960.

A canção se porta como uma colcha de retalhos a trilhar os caminhos que compõem a narrativa do tropicalismo. Quando mencionamos “a canção”, não vinculamos apenas a extensa letra, mas em como o arranjo é todo composto de forma paródica, propondo diálogo com o que menciona a letra, nas menções ao “LP de Sinatra”, aos “Três destaques da Portela”, por exemplo, e vai compondo por recortes, por “devoramentos” e ritmos variados, ao que o canto também percorre esse mesmo caminho, com as entonações de Gilberto Gil, sobretudo no trecho declamado da canção:

É a mesma dança na sala
 No Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil:
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne-seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim⁷³

É importante ressaltar, sobretudo por nos apoiarmos no conceito de *canção crítica*, e sua derivação do *compositor crítico*, que Torquato Neto, autor dessa letra, teve papel fundamental dentro dos debates que estavam em voga durante o período tropicalista, pois além da atuação como letrista, foi autor de inúmeros artigos sobre os temas que circundavam o movimento, ainda no período pré-tropicalista e subsequente a ele, se considerarmos os anos de 1967 a 1969 como o cerne do movimento, pelo menos

⁷³ “Geleia Geral”, in: Vários. **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

do ponto de vista de sua discografia principal. Como jornalista, Torquato assinou a coluna de mesmo nome da canção, “Geleia Geral”, no jornal carioca Última Hora. Além de colaborações em outros jornais e publicações, portanto, sua atuação se expandia para além das canções.

Em textos como a entrevista “Capinam dá as cartas”⁷⁴, com o letrista e poeta José Carlos Capinan (atuante no tropicalismo, parceiro dos músicos baianos desde período anterior ao movimento), nos artigos “Compositores e críticos” e “Tropicalismo para iniciantes”, na conversa “Diálogo”⁷⁵, com o designer Rogério Duarte (atuante no tropicalismo com projetos gráficos de discos e também das discussões com os outros participantes), no quase manifesto “Torquatália III” e na entrevista “Lembranças tropicalistas”, é possível percebermos como o compositor abria novas vias de tensão e crítica que não cabiam na poética das canções, mas que no espaço narrativo-argumentativo dos textos ocupavam lugar de atuação importante, dentro do espaço midiático que o movimento tropicalista veio a ocupar, seja nos textos dos próprios participantes, artigos críticos ao que eles estavam propondo, debates na tv, entrevistas diversas, entre outros.

Assim, vemos o autor se movimentar como crítico e compositor, ou como vemos defendendo a partir das proposições de Santuza Cambraia Naves, como *compositor crítico*, seja no campo das canções, como está posta em “Geleia Geral”, por exemplo, na sua multiplicidade de referências, como nos textos que destacamos, no qual podemos elencar algumas de suas ideias, como:

Foi em 1917 que apareceu em disco, pela primeira vez, a palavra “samba”. Durante muito tempo, esse ritmo foi sinônimo e símbolo da música popular brasileira. Agora talvez não seja mais: os novos compositores parecem dispostos a tomar outros caminhos e uma reação já se organiza para combatê-los⁷⁶.

Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido⁷⁷.

⁷⁴ Originalmente publicado no *Jornal dos Sports*, em 19 de março de 1967. (COELHO; COHN, 2008, p. 34).

⁷⁵ Conversa realizada em 1968, e publicada em *Os últimos dias de paupéria* (Max Limonad, 1982) (Ibidem, p. 136).

⁷⁶ “Compositores e críticos”, originalmente publicado no *Jornal dos Sports*, em 27 de setembro de 1967. (Ibidem, p. 40).

⁷⁷ “Tropicalismo para iniciantes”, originalmente escrito em fevereiro de 1968, publicado em *Os últimos dias de paupéria*, 1973 (Ibidem, p. 92).

Na geleia geral brasileira, a repressão é um fenômeno muito mais amplo do que geralmente se vê. na música popular brasileira (1968), a repressão é absolutamente evidente: ninguém, a bem da verdade, esconde o seu jogo. estamos todos ao redor da mesa, a mesma mesa, e somos vistos. pois é: é preciso *virar a mesa* (hélío oiticica)⁷⁸.

O que se chamou de tropicalismo (esse nome nunca foi dado por nós, foi pela imprensa) foi uma tentativa de propor uma certa liberdade de criação dentro da MPB “pura” versus iê-iê-iê, essa coisa meio histérica e absolutamente reacionária e alienada de nossa época. [...] Fizemos aquele disco manifesto Tropicália, onde tem bolero, onde tem Coração Materno, onde a gente desenterrou todos os fantasmas da música autêntica brasileira⁷⁹.

Eu prefiro chamar Tropicália. “Ismo” enquadra o negócio demais, nem corresponde ao que a gente estava querendo. Nós começamos o movimento na música, que refletiu em todas as manifestações de cultura brasileira⁸⁰.

Como vemos, questões como tradição e gênero musical, estética, identidade nacional, estética tropicalista, relações com a imprensa, noções de grupo ou movimento, processos de criação e conjecturas sobre as consequências críticas do movimento estão na ordem do que forma a obra crítica de Torquato, consequentemente, são questões que margeavam entre crítica e criação, ou seja, entre o material publicado como artigo ou entrevistas na imprensa, e as canções compostas durante o período citado.

Porém, há uma síntese poética presente na canção “Geleia Geral”, como manifesto e crítica, que converge muitas das questões retratadas por Torquato e pelos tropicalistas, localizado, estrategicamente como refrão da música:

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi⁸¹

Nele, se posiciona o que Torquato trouxe como “certa liberdade de criação dentro da MPB ‘pura’ versus iê-iê-iê”, que congrega a tradição do bumba-meu-boi, ou seja, uma das formas tradicionais que caracterizam a cultura brasileira, mais a presença do rock, sobretudo o da jovem guarda, de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, entre outros, de grande sucesso comercial na mesma época, tão debatida/rebatida nos final dos anos 1960. O refrão se faz como “dança” que liberta e amplia as possibilidades para

⁷⁸ “Torquatália III”, originalmente publicado no *O Estudo*, jornal estudantil de Ivan Cardoso, em 1968. (Ibidem, pp. 196-197. Grifo do autor).

⁷⁹ “Lembranças tropicalistas”, originalmente publicada no *Jornal Opinião*, em 31 de janeiro de 1971. (Ibidem, pp. 253-254).

⁸⁰ (Ibidem, p. 254)

⁸¹ “Geleia Geral”, in: Vários. **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

a música. Assim, essa aglutinação “bumba-yê-yê-boi” é uma das coisas que forma a estética da “geleia geral brasileira”, em como se caracteriza um de seus pontos de tensão, proeminentemente críticos.

Ao sugerir as possibilidades de novos híbridos culturais baseados em danças tradicionais e no rock, a música contestava as noções vigentes de autenticidade cultural no Brasil. (DUNN, 2009, p. 118).

A consequência de tal atitude foi a de aperfeiçoar e deixar mais claro, seja do ponto de vista das canções, ou mesmo dos embates, o que significaria no plano estético a música tropicalista, o que estava sendo posto em questão/ação.

Por conseguinte, poderemos analisar no tópico seguinte, o que já atravessamos do ponto de vista teórico-crítico, sobre a noção de *gênero deslocado*, agora, presente no corpo de outras canções que são/não são cirandas, sambas e têm nesses deslocamentos uma ação metalinguística, ou seja, cantar uma canção enquanto se tematiza sobre o próprio objeto.

II – Gênero, sons

A desestabilização dos gêneros musicais se comporta como uma poética crítica que encontrou na história da música brasileira algumas importantes vertentes de criação. Na linha que vimos traçando acerca do *deslocamento* que os artistas do tropicalismo e manguebeat empreenderam em muitas de suas canções, no que concerne ao tratamento crítico dado aos gêneros musicais, ou seja, desfazendo-se dos engessamentos ou limitações de ordem estética, muitas vezes associada a uma defesa da tradição, ou pela manutenção de especificidades rítmicas, instrumentação etc. Sem, com isso, criarem um gênero ou estilo novo, o que fizeram foi o de optar por embaralhar certas noções de gênero e destituir fronteiras entre o que era considerado como música “universal” e “local”.

Com essa atitude crítica, de um lado o tropicalismo convulsionou a sigla MPB, ao mesmo tempo que nela incluía sonoridades rejeitadas por parcela significativa dos músicos de sua geração, de outro lado, o manguebeat experimentou fazer da *cor local* uma das principais referências de sua paleta de cores, expandindo o aspecto sonoro para os temas das letras, a simbologia em torno do “mangue”, a performance, o aspecto

visual, sem com isso criar dicotomias entre gêneros musicais, ou seja, *essa cor* estava na ordem da experiência com *outras cores*, e transparecia nas canções dos artistas.

As *canções críticas* que desenvolvem poética e musicalmente uma linguagem metalinguística, por tratarem, seja na titulação das músicas ou em aspectos presentes nas próprias letras, sobre a canção em si, como reflete Dunn (2009), ao analisar a música “Divino, maravilhoso”, de Caetano e Gil:

A segunda estrofe incita o ouvinte a prestar “atenção para o refrão” da música enquanto sugere ser necessário refletir de forma crítica sobre seu significado. Nesse sentido, trata-se de outra metamúsica sobre o posicionamento do artista, o papel da recepção e a importância da interpretação aberta. (Idem, p. 137)

É um outro modo crítico de tratar a canção, sob o ponto de vista da reflexão sobre ela mesma, ou seja, uma “metamúsica”, assim como é significativa na presença discursiva de ritmos como “ciranda”, “maracatu”, “samba”, “samba pesado”, “noise”, “embolada”, presentes em algumas canções de CSNZ e mundo livre s/a, no corpo das letras e na titulação das músicas, juntam-se aos “atenção para o refrão”, ou “escute essa canção”⁸², em músicas do tropicalismo, como expressão metalinguística, que coadunam de outra forma como reflexão sobre a canção, ou, de um modo geral, sobre a própria música. Como procuraremos destacar na análise dessas e de outras canções.

5.3 Gira, ciranda. *Vou dançar uma ciranda pra beber*

A “ciranda”⁸³ dos Mutantes desestabiliza o ritmo pelo desmembramento rítmico a partir das conexões que estabelece com o rock e a psicodelia, imanada pela referência aos Beatles e ao rock inglês, pelo uso de efeitos sonoros diversos que tematizam a “mágica” como tom alegórico presente na sonoridade de “Mágica”, a faixa do grupo. Por essa estética, os Mutantes evidenciam um lugar paródico-experimental, também caracterizado pela estética tropicalista, mas que nessa canção traz uma nuance própria, pelo aprofundamento na construção do arranjo a partir da guitarra, dos vocais e da relação de desconstrução com o ritmo “ciranda”, ou seja, pela forma como ele é pré-

⁸² “Qualquer Bobagem”, de Tom Zé e Os Mutantes, in: Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

⁸³ “Mágica”, dos Mutantes, in: Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

concebido na cultura popular. Presente, de um lado, na própria letra da canção, no encadeamento das rimas entre os versos e na temática usual da letra:

Gira, ciranda
Na palma da mão
Pé de roseira
Levanta a poeira do chão

Gira, a menina
Na palma da mão
Gira, menina, que um dia
Eu te ponho no chão⁸⁴

Ao retirarmos o aspecto sonoro, instrumental da música, analisando a letra de forma crua, poucos indícios poderiam ser observados como experimentação em torno da “ciranda”, visto que a letra está na ordem do comum, do que é natural como cantiga incorporada pelos ritmos em torno da ciranda. No entanto, o compositor Arnaldo Baptista afirma o seguinte, sobre a relação entre a música dos Mutantes e a estética do tropicalismo: “Tenho a impressão de que a principal característica do *nosso* tropicalismo é a ironia que introduzimos em todas as formas musicais acabadas”. (CALADO, 1995, p.124, grifo do autor).

Essa “ironia” é o componente crítico que transforma a “forma musical acabada” da ciranda, como poética, que se mantém estável na letra dos Mutantes, mas que é desconstruída quando incorporada pelo arranjo musical e instrumentação.

Abri o portão de ouro
Da máquina do tempo
Ouvi ciranda ao longe
A rodar...

As caras giram rindo
Eu amo todas elas
Os vestidos tão compridos
A rodar...⁸⁵

A segunda parte da canção exposta pelas estrofes que versam sobre uma “máquina do tempo”, “uma ciranda ao longe”, “a rodar...” se desenvolvem na canção por esse campo circular e cíclico que é presente no ritmo da ciranda, mas o faz pelo caminho da sonoridade paródica, pela citação no final da música aos Rolling Stones, na música “(I Can't Get No) Satisfaction”, e sobrepostos aos “Hey hey hey” que os

⁸⁴ (idem).

⁸⁵ “Mágica”, in: Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

Mutantes cantam, deslocam cirandas, cultura popular, música pop, rock 'n' roll para um mesmo espectro sonoro, num mesmo tempo possível como que por “mágica”.

À época dos festivais de música popular, o pesquisador Carlos Calado descreve como a canção foi recebida por parcela significativa do público, durante apresentação ao vivo:

Mágica, uma ciranda temperada com rock, foi a canção inscrita pelos Mutantes nesse festival. Era uma das primeiras composições coletivas do trio, com letra de Rita e Arnaldo, melodia de Serginho e arranjo de Rogério Duprat. Para interpretá-la, os três convocaram o próprio Duprat, tocando seu violoncelo eletrificado (Cláudio César instalou um captador no instrumento), e Liminha (na época, guitarrista dos Baobás, conjunto que estava acompanhando Caetano Veloso), no violão de 12 cordas. O resultado não poderia ser melhor. Da terceira eliminatória, que aconteceu, dia 7 de julho, no auditório da TV Excelsior, na rua Nestor Pestana, o trio já saiu como o vencedor... em vaia: “Fora! Isto é um festival de música brasileira!”, gritaram, entre outras coisas, da plateia. [...] Era difícil saber o que mais chocara a ala conservadora do público: as guitarras elétricas e a mistura de cantiga de roda com rock ou as roupas extravagantes do trio. (Idem, 1995, pp.124-125, grifo do autor).

Tal reação da plateia nos é especialmente interessante para refletirmos como as concepções de “música brasileira” puderam ser alargadas pelos Mutantes, sobretudo pelos aspectos paródicos e irônicos presentes na sonoridade do grupo.

Diferentemente dos Mutantes, a relação do grupo CSNZ com os ritmos tradicionais, apesar das hibridações e experimentações empreendidas, não se dava por esse caminho irônico, mas pela reiteração de seus lugares de construção, revelando na abordagem dos ritmos como mais um espaço poético para a criação e fusão de sonoridades. Em “A praieira”, a ciranda está presente como uma paisagem sonora presente na geografia do eu-lírico:

No caminho é que se vê a praia melhor pra ficar
Tenho a hora certa para 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!
É praieira! Segura bem forte a mão
É praieira! Vou lembrando a revolução, vou lembrando a revolução

Mas há fronteiras nos jardins da razão⁸⁶

Na canção, *riffs* de guitarra conduzem a sonoridade da faixa com a base percussiva reiterando o ritmo da ciranda, visto que a ciranda está presente discursivamente na letra da canção. Comumente identificada por estar presente em regiões litorâneas, a ciranda, a que podemos exemplificar com a cantora Lia de Itamaracá, a principal expoente do ritmo, em Pernambuco, o tema da canção converge o espaço referente na letra com uma sonoridade característica de tal espaço. No entanto, a “ciranda” de CSNZ tem na sonoridade rock o seu principal elemento narrativo, ou seja, é pela rítmica da guitarra que a canção comunica criticamente como o ritmo da ciranda pode se conectar a outras experiências instrumentais, sonoras.

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 melhor⁸⁷

“A praieira” mantém os versos se repetindo, com pequenas alterações, e conjuga poéticas da música pop com a presença do fecho do refrão, com isso, mantém no plano expressivo a célula rítmica da ciranda em diálogo com a sonoridade rock, sobretudo pela presença constante do *riff* que caracteriza a música.

Por vias antagônicas, mas como *canções críticas*, apesar das diferenças com que deslocam a ciranda de sua poética, CSNZ e Mutantes tiveram nesse modo de construção crítica uma forma original de tratar sobre os gêneros musicais, ainda que por acessos de criação distintos.

5.4 Eu tenho feito samba pesado. Atenção para o refrão.

A mundo livre s/a mantém no segundo álbum do grupo, *Guentando a ôia*, de 1996, as poéticas críticas que caracterizariam a sua estreia com *Samba esquema noise*, de 1994, em diálogo com a estética manguebeat, em suma, com os artistas da cena musical pernambucana de sua geração, sem que tal atitude significasse imposições estéticas de

⁸⁶ De Chico Science, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

⁸⁷ (Idem).

qualquer ordem. Visto que os motes da diversidade/diversão estavam em voga à época e se expandiam entre canções, performances, debates, entrevistas ou textos-manifestos.

A canção “Destruindo a camada de ozônio”, letra de Zero Quatro e música de Zero Quatro, Tony Regalia e Fábio Malandragem, presente no segundo disco do grupo, contém no corpo da letra aspectos que temos configurado como metalinguísticos e que convergem para o conceito de *canção crítica*, já que o próprio objeto-canção, ou seja, a unidade letra e música, apresenta aspectos críticos, seja sobre a música, a cultura de um modo geral, política, sociedade etc.

Não espere nada do centro
Se a periferia está morta
Pois o que era velho no norte
Se torna novo no sul⁸⁸

Tratando os espaços centro, periferia, norte e sul como locais de disputa e tensão, a canção reflete sobre as hierarquizações culturais que definem novidades mais pelo seu aspecto geográfico do que propriamente estético. O canto é urgente, de várias vozes, a instrumentação mantém as linhas do baixo e guitarra em diálogo enquanto os teclados desenham outros contornos para a sonoridade da faixa, entre o rock e o ska, sem necessariamente estar vinculado estritamente a esses gêneros, sobretudo pelo eu-poético que afirma fazer “samba pesado”, na estrofe seguinte:

Eu tenho feito samba pesado
Misturado sons, inventado estilos
Eu venho repensando o sucesso
E destruindo a camada de ozônio⁸⁹

Essa reiteração através da nomeação de um gênero musical, mas acompanhado da adjetivação “pesado”, como outrora o próprio grupo já o classificou como “noise”, assim, ambos conjugam de forte relação, de um samba que se faz pela violência, pelo ruído, grito, elementos mais característicos do punk ou mesmo do rock, com os quais o mundo livre s/a têm influência. Ao “misturar sons”, “inventar estilos”, o *compositor crítico* desajusta os lugares demarcados de sonoridades, ritmos ou gêneros musicais via *canção crítica*.

⁸⁸ “Destruindo a camada de ozônio”, in: Mundo Livre S/A. **Guentando a ôia**. São Paulo: Banguela Records, 1996.

⁸⁹ (Idem).

A canção dá uma virada para outros temas, não menos críticos, mas que não se desenvolvem para a questão do gênero musical, mas se assume como voz às violências institucionais que se afirmam pelas políticas públicas desenvolvidas pelo Estado:

Eu venho perseguindo bandidos
Pedindo a pena de morte
Recitando psicotrópicos
Aplicando eletrochoques
E destruindo a camada de ozônio⁹⁰

O verso que encerra a canção, que diz: “Eu só queria ser Romário...”, desloca todos os temas da canção para o principal jogador de futebol da seleção brasileira na copa do mundo de 1994, ano de vitória com o tetra campeonato (e ano de lançamento do disco que contém esta canção), e está mais para uma ironia que revela na figura do jogador uma personagem de poder alheia a todas essas questões tratadas na canção.

A um outro elemento metalinguístico de tratar a canção, para além da reiteração, ou “autorreferência” a gêneros musicais, ou seja, aquele que reclama na própria canção elementos que são constitutivos à sua poética. “Divino, maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, gravada por Gal Costa em seu álbum solo de 1968 guarda essa característica.

Lançada no período da ditadura militar, a canção se apresenta como interlocutora a chamar a atenção para os perigos iminentes da luta contra o regime imposto.

É muito política, do período das passeatas, da preparação para a luta clandestina. Foi feita com muita consciência. Muitos não entenderam, achavam que os tropicalistas eram alienados porque não fazíamos o papel do esquerdista convencional. (VELOSO, 2003, p. 35)

À época enquadrada como “canção de protesto”, por seu tom de denúncia mais direto, em nossa análise se comporta como *canção crítica* por justamente desconstruir com os arquétipos da canção brasileira de protesto, ao conceber numa sonoridade pop uma de suas características poéticas, diferentemente do tom nacionalista das canções da época. Visto que incluir elementos da música estrangeira em sua base de referências, como fez o tropicalismo, para a “esquerda convencional”, como afirma Caetano, desviava a crítica dos lugares mais comuns da música de protesto.

⁹⁰ (Idem).

A figura de Gal Costa, antes associada estritamente ao canto *bossanovista*, tinha na sua interpretação agressiva para os padrões da MPB da época, uma expansão da canção que era incorporada por sua performance, seu grito, sua dicção mais próxima de cantoras como Janis Joplin ou Mick Jagger, na explosão do corpo-canto como unidade poética. Seu canto explorava o equilíbrio entre os campos da fala e da melodia, mas incorporava, nessa canção, o ruído, a agressividade, a violência, assim, incorporava na sonoridade elementos que estavam sendo referenciados no corpo do texto da canção.

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo da linguagem, na materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção [...] (FAVARETTO, 2007, p. 37).

Afora isso, a “metamúsica”, como bem lembra Dunn (2009), é outra consequência da *canção crítica* como *autorreferência* e, por consequência, reflexão:

Atenção
Ao dobrar uma esquina
Uma alegria
Atenção, menina
Você vem?
Quantos anos você tem?

Atenção
Precisa ter olhos firmes
Pra este sol
Para esta escuridão

Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino, maravilhoso
Atenção para o refrão:
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte⁹¹

A canção se volta para uma juventude estudantil e urbana, e relaciona o que é “perigoso” ao o que é “divino, maravilhoso”, como forças correlatas para quem luta contra a ditadura militar. O “refrão”, a “estrofe”, a “palavra de ordem”, o “samba-exaltação”, são outras forças de convergência para o aspecto metalinguístico e de interlocução que a canção (imperativa) conclama. A essa altura a música se constrói sob acentuada sonoridade rock, com vocais que acompanham o canto de Gal Costa a criar sobreposições como se outras vozes a acompanham-se nesse “refrão” necessário para a

⁹¹ “Divino, maravilhoso”, in: Gal Costa. **Gal Costa**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

luta contra a ditadura militar. As vozes se complementam, se dão força contra o regime imposto.

Atenção
Para a estrofe, pro refrão
Pro palavrão
Para a palavra de ordem
Atenção
Para o samba-exaltação⁹²

É relevante também notarmos a referência ao “samba-exaltação” numa canção que notadamente quer ser imperativa e manifestar, exaltar as suas “palavras de ordem” como poéticas críticas contra ao que está posto no contexto político e cultural dos anos 1960, mas que o faz como um *pop-exaltação*, sem elementos do samba implícitos na música.

Além desses elementos, a canção ressalta a geografia urbana e as grandes passeatas e manifestações do período, com menções claras à violência militar. Ao isolar o refrão no final da canção, que diz: “É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte”, sem a interlocução do verso: “Atenção para o refrão:”, que precedia as estrofes anteriores, ressalta o caráter coletivo, simbólico e de síntese da canção, que é repetido pelo canto de Gal e pelas vozes que a circundam, como se ao caminha sobre o “asfalto”, sobre o “mangue”, esse refrão pudesse ser cantando em uníssono e ressoar por esta geografia, apesar do “sangue sobre o chão”, do temor pela morte.

Atenção
Para as janelas no alto
Atenção
Ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção
Para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte⁹³

Outra canção metalinguística do tropicalismo, “Não identificado”, de Caetano Veloso, gravada pelo próprio músico em 1969 e também por Gal Costa, em seu disco solo de 1968, no arranjo de Duprat para Gal, explode a princípio com uma infinidade de sons aleatórios, de modo imagético, como que em referência à presença de um “objeto (voador) não identificado”, mas que se desfaz a par de uma sonoridade pop com referências à Jovem Guarda, o que no plano do texto, é explicitado em “Eu vou fazer

⁹² (Idem).

⁹³ (Idem).

um iê-iê-iê romântico”. A canção é construída toda por um eu-lírico-compositor que tem no plano do arranjo um diálogo entre os sons orquestrais e o que é cantado na letra, como pequenas variações da sonoridade justamente em ideias-chave como “romântico”, “sentimental”, “canção de amor”, “disco voador”, “espaço sideral”, como se o arranjo também se comportasse de forma imagética, ou seja, o que está sendo dito no plano da letra encontra consonância no plano sonoro. A canção se encerra com os mesmos sons aleatórios, caóticos, *deste* “objeto não identificado”, ou “Como um objeto não identificado”.

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval

Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar um disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral

Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado⁹⁴

De outro lado, os Mutantes exploravam a ironia como característica de sua *canção crítica*, elemento este que estava presente também nas canções do primeiro disco de Tom Zé, *Grande Liquidação* (1968), como crônicas urbanas a par de uma poética ao mesmo tempo rural e cosmopolita. O tom irônico de “Qualquer Bobagem”, vide o período de intensos debates sobre música e política, sobretudo pelo tom de protesto de muitas canções do período, fizeram dessa parceria dos Mutantes e Tom Zé um dos emblemas tropicalistas que faziam a esquerda de forma contumaz classificar os músicos do tropicalismo como alienados, com sua “canção” ou “qualquer bobagem”.

Escute esta canção
Ou qualquer bobagem
Ouça o coração, amor
Escute esta canção
Ou qualquer bobagem
Ouça o coração, amor
Que mais, sei lá⁹⁵

⁹⁴ “Não identificado”, in: Gal Costa. **Gal Costa**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

⁹⁵ “Qualquer Bobagem”, in: Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

A gravação no segundo disco dos Mutantes, em 1969, tem um tom também irônico na dicção “quebrada” de Arnaldo Baptista, na repetição de sílabas, como se gaguejasse ao cantar, reforçando o tom despojado da letra. A sonoridade da música é grandiloquente com teclados e sopros carregados sob os vocais de Arnaldo, Rita Lee e Sergio Baptista.

De tal forma, podemos concluir como os gêneros musicais e as *canções críticas* convergem poeticamente a partir das referências explícitas nas letras das canções, como estratégia de *deslocamento* de suas sonoridades, assim como o ouvinte é chamado para a interpretação da canção, para o jogo reflexivo que os elementos metalinguísticos das canções suscitam.

No tópico a seguir, procuraremos demonstrar como a cidade e os espaços estiveram presentes como poética nas *canções críticas* do tropicalismo e manguebeat. De antemão, vale advertir que os contextos históricos, políticos e geográficos que separam esses dois movimentos, sobretudo nesta abordagem, apresentam muitas diferenças. No entanto, a nossa análise buscará tão somente refletir sobre os elementos críticos que as canções que tratam a partir das geografias de cada período estudado. Sem procurar comparar de forma binária “cidade tropicalista” *versus* “cidade manguebeat”, mas entender como as cidades e os espaços estavam representados em suas canções, e, sobretudo, como as *críticas* se davam em cada um dos movimentos.

III- Cidades, espaços

Os diversos espaços, cidades, lugares, paisagens que circulam pelas canções dos principais álbuns do tropicalismo e manguebeat revelam distinções claras, vide o arco de tempo que separa esses dois momentos, e, sobretudo, a distância geográfica entre a eclosão do tropicalismo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo e as movimentações oriundas dos músicos em Pernambuco, nas cidades, principalmente de Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes.

No entanto, das canções emergem trânsitos, ações e paisagens incorporadas por violências que poeticamente fazem parte do corpo das canções como retratos críticos dos períodos e geografias analisadas: um país sob a ditadura no final dos anos 1960 e uma cidade “esclerosada, destituída, depauperada, embrutecida”⁹⁶ no Nordeste do país. Sob essas duas geografias, os compositores distenderam em suas poéticas um

⁹⁶ “Cidade estuário”, de Zero Quatro, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

emaranhado de referências de quem é trânsito e transitório, enquanto críticos dos espaços em que circulavam como artistas e cidadãos.

Num grupo de canções do tropicalismo, destacaremos como a violência e o estado de luta e tensão provocado pelo regime ditatorial imposto esteve presente em músicas como “Enquanto seu lobo não vem”, “Lindonéia”, “Mamãe coragem” e “Marginália II”.

De outro modo, a violência da cidade no mangubeat se move como provocação para a criação crítica, como na arquitetura de personagens e espaços de “A cidade”, na crônica marginal de “Banditismo por uma questão de classe” ou do eu-caranguejo que se move em “Da lama caos” e “Antene-se”, enquanto fotografa o que vê ao seu redor.

Enquanto neste primeiro grupo a violência se põe como um tema geral, num segundo grupo de canções analisadas, os espaços, personagens e eu-poéticos estarão invariavelmente em trânsito, por rios, pontes, calçamentos, mangues, ruas, como corpos de lama de passagem, em Recife, na “Ilha Grande”, nas canções de CSNZ e mundo livre s/a.

Já outros espaços se desenvolvem no tropicalismo pelo trânsito novo que os artistas assumem na vida urbana, entre o amor e a dor de Tom Zé em “São São Paulo”, na irônica “Não buzine que eu estou paquerando” ou nas profusões de personagens e eu-líricos convivendo entre *estórias* e cidades, como nas músicas de Gil e Torquato Neto, “A coisa mais linda que existe” e “Domingou”, e sobretudo, para a nossa análise de *canção crítica* a visão lírica-paródica do espaço de Caetano em “Paisagem Útil” e as experimentações de um *eu-no-mundo* nas canções-em-movimento dos Mutantes, “Caminhante noturno” e “Fuga nº II”.

Nessas e em outras canções tropicalistas,

As “ações” ocorrem nas ruas, praças públicas, parques, que são lugares de passagem e mudanças rápidas; ou, então, em interiores e exteriores (psicológicos ou ideológicos) – salas de jantar, quintais, corredores, portões, prateleiras, balcões. (FAVERETTO, 2007, pp. 92-93).

Será importante, na análise das canções, articular como tais “ações” convergem criticamente para uma leitura dos espaços retratados.

Assim, nesses dois grupos de canções, entre cidades, violências, trânsitos e espaços, procuraremos analisar as poéticas que tais geografias sugerem a partir de pontos de vista e de criação diferentes.

5.5 Debaixo da lama. *Num dia de sol*

Uma alegórica canção abre espaços para o passeio-passeata “Enquanto seu lobo não vem”⁹⁷, sob a cadência de violões e os sopros e vozes que repetem “os clarins da banda militar”, a manter sob *esta batuta* a posição de ordem. Por isso, a “floresta escondida” se dá como partida para a “avenida”, as “veredas, no alto”, ou numa “cordilheira sob o asfalto”. De modo paródico e alegórico, essa outrora história infantil é o mote para sob uma sonoridade que parodia bandas militares marciais, chamar à rua o “meu amor”, a população a se manifestar na “Avenida Presidente Vargas”, no Rio de Janeiro, mas como faz em plena ditadura militar, deverá ser:

Debaixo das roupas das bombas
Das bandeiras, debaixo das botas
Debaixo das rosas dos jardins, debaixo da lama
Debaixo da cama, debaixo da cama
Debaixo da cama...⁹⁸

As “bombas”, “bandeiras”, “botas” se contrapõem às “rosas”, “jardins”, “lama” entre o que é violento, de fato, e que representa oficialmente o país, na presença das “bandeiras”, “botas” e “bombas”, d’os *clarins da banda militar* que Gal Costa canta por toda a canção, ao que é da ordem do delicado, do cuidado das “rosas”, “jardins”, mas que debaixo da “lama”, “cama”, insurgem para o caos que tal violência proporciona e que faz que “meu amor”, a população, mantenha-se retraída, “escondido”, distante das “ruas largas”, permaneça ameaçado, com medo, “debaixo da cama”.

O tom paródico da canção como que crítica pela alusão às bandas marciais em sua sonoridade, tem em “Mamãe Coragem” um arranjo coeso que mantém a melodia e ritmo da canção num equilíbrio de um canto-confissão da “filha” que quer a “felicidade”, “Na cidade que eu plantei pra mim/ E que não tem mais fim”.

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui⁹⁹

⁹⁷ De Caetano Veloso, in: **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

⁹⁸ (Idem).

Enquanto a “cama” (reclusão interna) e a “lama” (reclusão externa) se complementavam, aqui, por baixo de uma voz doce, duma melodia que passeia entre vários pedidos-desejos,

Leia um romance
Veja as contas do mercado

Pague as prestações
Ser mãe
É desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz¹⁰⁰

A personagem está na “cidade”, na “lama”, por sua “felicidade”, distante da vida familiar ordinária, indo “embora”. As duas canções se desdobram criticamente, visto que as sirenes da polícia que reprimem passeatas e manifestações em “Enquanto seu lobo não vem”, insurgem como paisagens sonoras na abertura de “Mamãe Coragem”, a canção subsequente do álbum coletivo *Tropicália - Ou Panis et Circencis*; assim como nesse espelhamento, os tropicalistas constroem uma narrativa crítica sobre a repressão e as transformações da juventude nos final dos anos 1960, nessa cidade “que não tem mais fim”.

Em “Lindoneia” retorna o tom paródico, através de um bolero recortado por orquestrações que procuram mimetizar a narrativa da canção, cantada por Nara Leão. Nela, destacamos a imagem poética de extrema violência que é construída pelos compositores Caetano e Gil, num retrato mais cru do período retratado:

Despedaçados
Atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando¹⁰¹

⁹⁹ De Caetano Veloso e Torquato Neto, cantada por Gal Costa, in: **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

¹⁰⁰ (Idem).

¹⁰¹ “Lindoneia”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, cantada por Nara Leão, in: **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

A sonoridade paródica do tropicalismo se reflete num retrato do Brasil dos anos 1960, que aos músicos tropicalistas significava uma visão reflexiva sobre a situação política e cultural que eles vivenciavam.

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (HUTCHEON, 1991, p. 47).

De tal modo, as canções desenhavam geografias críticas através de poéticas que ao se distanciarem da “música de protesto”, propunham uma fuga dos lugares comuns, ao remeter a gêneros como bolero ou a arranjos que lembrassem bandas marciais militares; essas escolhas tinham uma função crítica dentro do corpo das canções.

A paródia [...] que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) – em outras palavras, com o político e o histórico (HUTCHEON, 1991, p. 42).

Com essa visão, compreendemos que a linguagem musical paródica é um elemento que funciona como paisagem aos espaços discursivamente descritos dos espaços, ações e cidades do tropicalismo.

Com as imagens de *Marginália II*¹⁰², de Gil e Torquato Neto: “fim do mundo”, “Terceiro Mundo”, “Entre cascatas, palmeiras”, “Araçás e bananeiras”, “Minha terra tem palmeiras” e “A bomba explode lá fora”, são construídas imagens *desse Brasil* de “Tropical melancolia”, entre a imagem tropical estrangeira, de artistas como Carmem Miranda, referenciada nos versos “Oh, yes, nós temos banana”, em canção gravada pela cantora, de icônica imagem com cachos de banana como adereços que ornaram o penteado sobre sua cabeça, são o Brasil da matéria prima, repleto de cores, alegria. Esse dado “tropical” é acompanhado pela “melancolia” que explode nesse mundo-país repleto de contradições, a que os tropicalistas tratam de recriar, mais uma vez parodicamente, nessa *terra que tem palmeiras*, da “Canção do exílio”, do poeta Gonçalves Dias, nutre a canção da “marginália” tropicalista que *brasileiro, confessa, sua culpa, seu pecado*¹⁰³.

A “confissão tropicalista” desconstrói a imagem do país, idílica, pacífica, numa sonoridade repleta de imagens poéticas violentas, mas, em especial, em “*Marginália II*”,

¹⁰² In: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

¹⁰³ “*Marginália II*”, In: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

o tom é grandiloquente, de anúncio efusivo, festivo: “Aqui é o fim do mundo/ Aqui é o fim do mundo/ Aqui é o fim do mundo”¹⁰⁴, exaltam. Assim, “debaixo da lama”¹⁰⁵, explode o país tropicalista a redesenhar mapas do país e da música popular brasileira.

Enquanto os tropicalistas desconstruíam a imagem de “Brasil” através da composição de ações em espaços e cidades sob a tensão política da ditadura militar, num país em face de um desenvolvimento urbano, nas canções “[...] faz intervir, como elemento contrastante, a sensibilidade moderna, urbano-industrial – múltipla, fragmentária, que não se deixa aprisionar por um único referencial”. (FAVARETTO, 2007, pp. 95).

No mangubeat, a instabilidade provocada pelo regime militar não estava mais presente. A cidade está estabilizada e não se trata mais de desconstruir a sua visão, mas o de escancarar, mostrar as feridas abertas que imobilizam culturalmente e socialmente os cidadãos que nela habitam. Como descreve Zero Quatro num dos manifestos do mangubeat:

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de enfartar 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 da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.¹⁰⁶

Diferentemente do tropicalismo, a paródia e ironias são substituídas por um eu que está constantemente em trânsito, na busca de uma visão realista dos espaços, sem filtros. As linguagens musicais extraídas como poéticas de gêneros como rap e punk são as referências que historicamente tratam o texto de forma mais crua, mas conectados a ritmos e sonoridades como ciranda, maracatu, samba, entre outros, no caso específico do mangubeat.

No entanto, o homem não é o homem, é o caranguejo (como personificação), a cidade é o mangue, os rios são ruas, as ruas são rios, o trânsito não é só asfalto, também é a lama. São desses trânsitos metafóricos que canções como “A cidade”, “Banditismo

¹⁰⁴ (Idem).

¹⁰⁵ “Enquanto seu lobo não vem”, in: **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

¹⁰⁶ Primeiro manifesto “Caranguejos com Cérebro”, escrito por Fred Zero Quatro. Trecho retirado no tópico “Mangue – a cena”. In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

por uma questão de classe”, “Da lama ao caos” e “Antene-se” representam importantes retratos para a cidade, sua violência desvelada.

“A cidade” se abre fazendo uma analogia entre o desenvolvimento urbano de uma cidade que “cresce” com suas “pedras evoluídas” enquanto “pedreiros suicidas” são estes “de baixo” que descem enquanto edifícios, torres e construções “evoluem” nessa cidade como “centro das ambições”. O refrão é analógico entre a ideia de crescimento social da população e o crescimento vertiginoso das cidades.

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce¹⁰⁷

E mantém-se na canção essa relação de forças, “Sempre uns com mais e outros com menos”. Na letra, um arco importante de personagens delineiam essa metrópole de contradições, “cavaleiros” e “pedreiros”, “mendigos” e “ricos”, sempre numa relação de oposição, mas que se abrangem no mapeamento de outros atores da 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 metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs¹⁰⁸

É importante ressaltar como contexto histórico acerca do manguebeat, que as primeiras movimentações se originaram em festas na zona portuária do Recife, no bairro do Recife Antigo, hoje somente bairro do Recife. Àquela altura o Recife Antigo era um espaço relegado da cidade, com casarões abandonados pelo poder público. Os produtores e artistas envolvidos na cena mangue alugaram prostíbulos na região do cais para realizar as suas primeiras festas. Hoje, o “antigo” do bairro já não existe mais, porém espaços culturais, polos de tecnologia, festejos do carnaval e outras atrações turísticas e atividades deram nova vida ao bairro. Com essa revitalização, o bairro “novo” do Recife se transformou num outro “centro das ambições”, com torres gêmeas cobrindo paisagens históricas e espaços públicos loteados para iniciativas privadas, enquanto outros espaços culturais (como o Casarão das Artes) e prédios antigos

¹⁰⁷ “A cidade”, de Chico Science, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

¹⁰⁸ (Idem).

continuam a conviver entre o “novo” e a ruína, como contradições que se verificam numa caminhada pelo bairro, entre ruas de comércio intenso, shopping, livraria, bares, lanchonetes etc.

Escrever hoje sobre o manguebeat e a cidade, sua relação, deverá passar necessariamente por uma observação sobre movimentações como as do Ocupe Estelita e do Direitos Urbanos, que em suas ações têm tido, além do debate sobre a cidade, a música e artes de uma forma geral, como formas de ação e ocupação para aglutinar cidadãos e para chamar a atenção de um maior número de pessoas para a discussão sobre os rumos da cidade, em suma, sobre que cidade se quer construir.

Em “A cidade”, como tratamos no capítulo anterior, CSNZ reafirma através da canção os aspectos sonoros que o acompanham enquanto artista no manguebeat,

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 urubu¹⁰⁹

Por essa poética, o grupo se torna bastante coerente com as intervenções que propõem executar na música, tendo o maracatu a base da canção, além de um teclado que norteia a canção de forma repetitiva e de uma guitarra mais *suingada*, a par de um canto falado que canta/conta a sua história: “Num dia de sol Recife acordou/ Com a mesma fedentina do dia anterior.”¹¹⁰

Em “Antene-se”, essa construção da cidade a partir de um eu que transita também se faz presente, mas aqui os “homens caranguejos” se revelam como metáforas em diálogo com fatos concretos sobre Recife¹¹¹,

Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens caranguejos¹¹²

¹⁰⁹ (Idem).

¹¹⁰ “A cidade”, in: Chico Science & Nação Zumbi. **AfrociBERdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

¹¹¹ “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. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.”, do manifesto “Caranguejos com Cérebro”. Trecho retirado no tópico “Mangue – a cidade”. In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹¹² “Antene-se”, de Chico Science, in: Chico Science & Nação Zumbi. **AfrociBERdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

As relações entre a cidade e o mangue estão mais às claras, pois Recife é a “cidade do mangue/ Onde a lama é a insurreição”. No entanto, a canção clama por “antelar boas vibrações”, “antelar boa diversão”, seguida dos ecos: “Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Mangueloy!”. Assim, a cidade se faz como crítica e criação, é a partir dela que os artistas constroem suas identidades, fincam suas antenas.

Em “Da lama ao caos” e “Banditismo por uma questão de classe” a violência urbana encontra no canto e efeitos de distorção das guitarras um tom mais agressivo. As duas canções, apesar de tematizarem assuntos diferentes, evocam a violência tanto discursivamente como sonoramente. CSNZ adotou tal sonoridade e, na primeira, deixou espaços mais amplos para que a guitarra pudesse soar, enquanto no canto Chico Science subia o tom e volume para cantar; na segunda canção a velocidade da dicção encontra ecos com o rap e emolada, enquanto na anterior o rock se torna a principal referência.

Com vimos, no mangueloy e tropicalismo as formas diferentes de tratar a violência urbana revelada pelas canções são possíveis por estarem vinculadas a contextos políticos diferentes. Enquanto os tropicalistas se valeram da paródia e ironia em muitas de suas soluções estéticas, no mangueloy, a metáfora do mangue, do homem caranguejo, penetrou no próprio corpo da cidade, na sua própria condição histórica. Por sonoridades e estratégias bem distintas, violências e cidades foram compostas como *canções críticas* enquanto objetos sonoros em transformação e como textos que recorriam, ora à linguagem paródica, no caso geral do tropicalismo, ora ao verso cru da estética rap e da metáfora mangue, nas canções por agora analisadas.

No entanto, canções bastante representativas como “Manguetown” ou “Cidade estuário” não foram por nós analisadas neste tópico por já terem sido observadas em capítulos anteriores. Portanto, mesmo na divisão crítica que fazemos entre as canções, compreendemos que muitas delas poderiam ser passíveis de análise em mais de uma ocasião. No tópico a seguir, vamos nos concentrar em analisar como o trânsito, a circulação entre os espaços são retratados nas canções, e de que forma esses retratos também se posicionam como *críticos*.

5.6 Rios, Pontes & Uma lua oval da ESSO

As músicas “Rios, pontes e overdrives”¹¹³, de Chico Science e Zero Quatro, e “Rios (smart drugs), pontes e overdrives”¹¹⁴, de Zero Quatro, dos primeiros álbuns de CSNZ e mundo livre s/a, se fixam nas imagens que se tornaram centrais na geografia do manguebeat, ao caracterizar a “Veneza esclerosada”¹¹⁵ através da menção aos rios e pontes do centro do Recife. A partir dessas fixações, em uma das canções a cidade se expande para outros bairros e localidades:

É Macaxeira, Imbiribeira, Bom pastor, é o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela, Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, BoaVista, Dois Irmãos, é o Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU, Capibaribe e o Centrão¹¹⁶

Os rios e pontes se insurgem como símbolos do trânsito que a cena mangue pretendia se movimentar ao “desobstruir”¹¹⁷ as veias da cidade, se conectando com a periferia e outras zonas das cidades. A afluência da estética mangue partiria desse bem comum, natural, da capital pernambucana, mas com um dado crítico sobre essas imagens-símbolos:

Rios, veias, vias
Fios, margens, canais

Braços, berços, fontes
Plugues, leitos, marginais

Rios (smart drugs)
pontes, overdrives¹¹⁸

“Rios, veias, vias” convergem como elementos de passagem, “Fios, margens, canais” como geografias que encorpam tal trânsito, “Braços, berços, fontes” são a energia, a referência, a matéria prima, o gérmen de onde se nutre para a caminhada. No entanto, essa natureza é fraturada pelo ruído, pelo estranho, que se conecta por “Plugues, leitos, marginais”, a enraizar na terra os ecos que são cantados em repetição:

¹¹³ In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹¹⁴ In: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

¹¹⁵ “Cidade estuário”, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

¹¹⁶ Esse trecho de “Rios, pontes e overdrives” foi escrito originalmente pelo músico Otto, por ocasião de um jingle gravado para uma campanha política.

¹¹⁷ Do primeiro manifesto “Caranguejos com Cérebro”, escrito por Fred Zero Quatro. No tópico “Mangue – a cena”. In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹¹⁸ “Rios (smart drugs), pontes e overdrives”, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

“Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue”¹¹⁹, a partir de “overdrives”, ou seja, na alteração da sonoridade com efeitos e trânsitos distintos dos gêneros e ritmos característicos de Pernambuco. Ao incluírem “overdrives” no título e refrão da canção, os compositores incorporaram tal efeito como um *efeito crítico* sobre a música e a geografia da cidade. São “rios, “pontes” e o ruído, o que se desloca da natureza e da arquitetura urbana. Com “(smart drugs)”, Zero Quatro inclui um novo ruído à canção, como uma outra alteração do trânsito comum, visto que alterações de consciência e psicodelia estavam na ordem do dia para os músicos do manguebeat, presente inclusive como referência em textos e manifestos.

Em “Um passeio no mundo livre”¹²⁰ a canção expande os caminhos para novas trajetórias, outras cidades:

eu só quero andar
nas ruas de peixinhos
andar pelo Brasil
ou em qualquer cidade
andando pelo mundo
sem ter “sociedade”
andar com os meus amigos de eletricidade
andar com as meninas
sem ser incomodado¹²¹

Nela, o passeio parte das ruas de Peixinhos, em Olinda, para o Brasil, qualquer cidade, andar pelo mundo. Assim como em “Rios, pontes e overdrives”, os compositores assumem uma geografia local; na anterior a referência transita por bairros diversos do Recife, já aqui, Peixinhos é eleita como geografia de partida. Não à toa, já que é desta região o grupo percussivo Lamento Negro e o Daruê Malungo, espaço cultural de Chão de Estrelas, ambos da origem do manguebeat, nos primeiros ensaios de Chico Science ao que posteriormente viria a se tornar CSNZ.

Outro elemento de trânsito e espaços é o “corpo de lama” que une num mesmo lugar o sujeito e a natureza:

este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que sou
este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que é tu¹²²

¹¹⁹ “Rios, pontes e overdrives”, In: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

¹²⁰ Letra: Chico Science, música: Dengue, Lúcio Maia, Gira, Jorge Du Peixe e Pupilo, in: Chico Science & Nação Zumbi. **AfrociBERdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

¹²¹ (Idem).

Assim, as “impressionantes esculturas de lama” da música “Rios, pontes e overdrives” se corporificaram na canção “Corpo de lama” com a imagem de um eu-tu que transita:

se o asfalto é meu amigo eu caminho
como aquele grupo de caranguejos
ouvindo a música dos trovões¹²³

E o “corpo de lama” se transforma durante os refrãos na “chuva de longe”, “sol bem longe”, “rua de longe” e “mangue de longe”, como podemos observar, ao isolarmos os mesmos:

este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que sou
este corpo de lama que tu vê
é apenas a imagem que é tu

essa chuva de longe que tu vê
é apenas a imagem que sou
esse sol bem longe que tu vê
é apenas a imagem que é tu

essa rua de longe que tu vê
é apenas a imagem que sou.
esse mangue de longe que tu vê
é apenas a imagem que é tu¹²⁴

Assim, corpos, lama, mangue, chuva e rua se entrelaçam na canção também como uma imagem que transita entre um eu e um tu que *encorpora* sujeitos, natureza e geografias ao “longe”, como trajetórias a serem alcançadas, percorridas por tais sujeitos. Portanto, a metáfora do “mangue” se alimenta de tais condições.

Enquanto nestas canções analisadas a corrente por onde os sujeitos transitam se mostram mais homogêneas em torno da estética do manguebeat, sobretudo pela geografia mais usual das cidades de Recife e Olinda, a mundo livre s/a recorre a uma outra geografia, com novos mapeamentos, simbologias e, por conseguinte, sonoridades. Enquanto em CSZN as hibridações e temáticas em torno do mangue e da fusão, na desconstrução de ritmos que se davam, em “Sob o calçamento (se espumar é gente)”, “Pastilhas coloridas” e “Musa da Ilha Grande” outros matizes são postos em profusão.

¹²² “Corpo de lama”, letra: Chico Science e Jorge Du Peixe, música: Dengue, Lúcio Maia e Gira, in: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

¹²³ (Idem).

¹²⁴ (Idem).

Da “Musa da Ilha Grande”¹²⁵, para essa análise, nos interessa localizar essa “musa” numa geografia local dos músicos da mundo livre s/a, a “Ilha Grande”, que segundo José Teles (2012), era “[...] o ‘pedaço’ da praia, onde desde 1984 ele (Zero Quatro) e sua turma reuniam-se no bairro de Candeias, em Jaboatão.” (Ibidem, p. 269). Em “Pastilhas coloridas”¹²⁶ essa geografia é rememorada por situações que se expandiam para além da praia, como dá observação em torno do desenvolvimento urbano do local, o que na letra nos mostra uma relação temporal mais longínqua, com o surgimento de novos prédios e o sumiço dos campos de futebol. A situação social e econômica também é rememorada de um ponto particular (mesadas) a problemas da sociedade como um todo (desemprego).

Quando eu vim morar na Ilha Grande
 Meu prédio era o only one da rua
 Mas uns moleques já brincavam de trocar
 Pastilhas coloridas

Nossos campos de pelada de repente sumindo
 E as mesadas diminuindo
 Nossos pais na pressão
 Desemprego em massa
 A vizinhança gravando direto
 E a marcação cerrada dos prestativos
 Mas nem sempre gentis homens da lei¹²⁷

A canção se desenvolve num canto mais próximo da fala, a partir de uma letra que faz uma leitura do passado. O arranjo se mantém circular a partir da unidade entre baixo, teclado, bateria e guitarra, enquanto a prosa memorialista do texto é cantada. Outro trecho da canção revolve a Ilha Grande, e estabelece distâncias, não apenas geográficas, se considerarmos que o “mundo livre” pode se desdobrar na própria banda mundo livre s/a, em face das dificuldades da banda em gravar, produzir, circular com a sua música nos anos 1980, o que só seria concretizado de fato, a partir do mangubeat:

¹²⁵ De Zero Quatro, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

¹²⁶ Letra: Zero Quatro, música: Zero Quatro, Tony Regalia e Fábio Malandrangem, in: Mundo Livre S/A. **Guentando a ôia**. São Paulo: Banguela Records, 1996.

¹²⁷ (Idem).

Os ratos engordando dia-a-dia
 Com os nossos sonhos podres
 E a gente inventando regras
 Para sobreviver na Ilha Grande
 Pois o continente parecia muito longe
 E talvez não houvesse lugar para nós
 No mundo livre¹²⁸

Enquanto esta canção, do segundo disco, assume um tom de memória, em “Sob o calçamento (se espumar é gente)”, do primeiro disco do grupo, é perceptível que a violência ao retratar os espaços e seu trânsito é mais presente, tanto sonoramente quanto na parte discursiva da canção. O arranjo se faz com uma voz e sonoridades mais tensas, com um efeito de guitarra com maior peso, além da presença de outras guitarras e colagens que se misturam ao som que os músicos tocam, dando uma sensação de caos. O que é urbano (calçamento) se sobrepõe ao que é natural (mangue).

Terra por si só
 não vira asfalto
 Entre o concreto e o Pirelli
 o cheira-cola morre
 A carne gruda
 O sangue escorre
 Onde há calçamento
 pode crer que havia – Mangue.¹²⁹

A analogia que a música traz entre a proliferação urbana – representada aqui pelo calçamento e o concreto sobre o mangue – e a do crescimento populacional, que na referência ao verso “o cheira-cola morre”, se faz presente como consequência da falta de políticas públicas, que no contexto dos centros urbanos e periferias das principais capitais brasileiras transforma as populações de baixa renda em suas principais vítimas, no qual o “cheira cola”, geralmente uma criança ou pessoa mais jovem, se utiliza da cola para “enganar” a fome. A música se desenvolve a partir dessa ideia, e estabelece uma relação de continuidade:

Nada como um poste
 após o poste
 Por baixo dos trens
 estão os trilhos
 Nada como um século
 atrás de um século
 Os filhos vão nos bagos
 Saem dos pênis
 Caem dos sacos dos filhos dos filhos¹³⁰

¹²⁸ (Idem).

¹²⁹ De Zero Quatro, in: Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

Os versos finais “Os filhos vão nos bagos/ Saem dos pênis/ Caem dos sacos dos filhos dos filhos” são cantados em repetição, mas com alteração da ordem original da letra, a partir de uma dicção mais próxima do rap, o que na ficha técnica é descrito como “rap psicopata”, cantado por Sérgio Boneka. Esses versos são ditos enquanto o verso “se espumar é gente” é repetido por Zero Quatro. Assim, a canção se faz de forma análoga e se constrói a partir do imaginário do mangue, mas de uma forma crítica sobre personagens que afluem pela cidade, de forma marginal, tornando-se por seu sangue uma vítima do desenvolvimento social e político da cidade. Não há a metáfora do homem caranguejo, do mangueboy, pois a imagem do sangue do cheira-cola, anônimo, entre o concreto e uma marca famosa de pneus, Pirelli, retrata uma outra poética crítica dentro das poéticas críticas que outras canções do manguebeat desenvolveram.

No tropicalismo, os espaços e sua consequente circulação apresentaram poéticas distintas entre os compositores por nós destacados, como nas canções “Paisagem Útil” e “Onde andarás”, do álbum de Caetano Veloso, “São São Paulo” e “Não buzine que eu estou paquerando”, de Tom Zé, “Domingou”, “Luzia Luluza” e “A coisa mais linda que existe” de Gilberto Gil e Gal Costa e “Caminhante noturno” e “Fuga nº II” de álbuns dos Mutantes.

Caetano Veloso constrói imagens do Rio de Janeiro a partir de paródia no título de “Inútil paisagem”, de Tom Jobim e as imagens icônicas da bossa nova e do Rio de Janeiro, com seu céu, mar, ondas que se quebram, inúteis paisagens para a canção de um eu-lírico que caminha sozinho, mas são substituídas pela “Paisagem útil”,¹³¹ construídas inicialmente pelo mesmo lirismo, de vento, mar, céu, sob um arranjo que marcha sob uma base orquestral, até que o espaço naturalista é quebrado por um “Frio palmeiral de cimento”, “Em luzes de luas mortas”, “Luzes de uma nova aurora” que incidem em elementos urbanos da paisagem, como o “cinema”, o “teatro” e a “avenida” onde “automóveis parecem voar”, e com os quais o canto de Caetano se transforma numa outra paródia de cantores de rádio, com a afetação de sua voz, ao cantar:

Mas já se acende e flutua
No alto do céu uma lua
Oval, vermelha e azul
No alto do céu do rio
Uma lua oval da Esso
Comove e ilumina o beijo
Dos pobres tristes felizes
Corações amantes do nosso Brasil¹³²

¹³⁰ (Idem).

¹³¹ De Caetano Veloso, in: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

¹³² (Idem).

Sua entonação que imita cantores como Orlando Silva ou Nelson Gonçalves também é acompanhada pelo arranjo que se transforma como pastiche de canções sentimentais, mas entre o “céu”, a “lua”, a voz de Caetano retorna ao seu registro original para cantar “Uma lua oval da Esso”, quebrando a narrativa lírica a partir de uma desconstrução da paisagem mais comum, na evocação ao luar, mas aqui por um elemento publicitário e icônico da Esso, a sua lua oval, por onde, também “Os automóveis parecem voar”.

Essa relação entre paisagem, pastiche, paródia também está presente em “Onde andarás”¹³³, num bolero construído por arranjo orquestral que mimetiza nos versos “tarde vazia” e “o mar bate azul em Ipanema” uma sonoridade que se faz pela sensação de espacialidade e vazio que o arranjo suscita, até que, como na canção anterior, a entonação de Caetano se refaça, assim como no arranjo, num outro pastiche. Segundo Augusto de Campos (2015), “[...] o processo de utilização consciente do mau gosto atinge pleno nível crítico na interpretação de Caetano, quando emposta a vocalização e a pronúncias típicas de Nelson Gonçalves” (Idem, p. 168), nos versos:

Eu sei, meu endereço apagaste do teu coração
A cigarra do apartamento
O chão de cimento existem em vão

Não serve pra nada a escada, o elevador
Já não serve pra nada a janela
A cortina amarela, perdi meu amor¹³⁴

Com essas formas de paródia, Caetano, ao mesmo tempo que descreve paisagens do Rio de Janeiro, de forma discursiva, seja nos lugares mais comuns, ou através de luas ovais da Esso, também mapeia a música popular brasileira de “mau gosto” e as coloca juntas numa mesma geografia de um Rio de Janeiro urbano, moderno, contemporâneo, mas o faz de forma crítica, através dos elementos poéticos destacados nas canções, ou seja:

Caetano vai, propositadamente, de um extremo ao outro dos padrões musicais populares. Do bom ao mau gosto (mas um mau gosto intencional, crítico, como nas criações da pop’ art). Montagem. Da música fina à cafona. Baião ou beguin. Bolero e latim. Berimbau e beatles. Bossa e Debussy. (CAMPOS, 2015, p. 162)

¹³³ De Caetano Veloso e Ferreira Gullar, in: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

¹³⁴ (Idem).

Já as duas primeiras canções que abrem o primeiro disco de Tom Zé, “São São Paulo” e “Não buzine que eu estou paquerando” se formam a partir do retrato que o *estrangeiro-compositor* constrói, num olhar que é dual entre a “dor” e o “amor”, para a primeira faixa, e a velocidade da grande cidade e a calma de quem “paquera” no meio do trânsito. As duas canções trazem ações que se sobrepõem umas às outras enquanto a paisagem vai também mudando. O arranjo orquestral procura dialogar com a letra, com maior ênfase na segunda música, com imitações de sons de buzina e de uma contagem numérica antes mesmo da canção iniciar, de forma apressada, ininteligível.

São oito milhões de habitantes
De todo canto e nação
Que se agridem cortesmente
Correndo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Gaseados a prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito¹³⁵

Sei que o seu relógio
Está sempre lhe acenando
Mas não buzine
Que eu estou paquerando
Eu sei que você anda
Apressado demais
Correndo atrás de letras,
Juros e capitais
Um homem de negócios
Não descansa, não:
Carrega na cabeça
Uma conta-corrente
Não perde um minuto
Sem o lucro na frente
Juntando dinheiro,
Imposto sonegando,
Passando contrabando,
Pois a grande cidade não pode parar¹³⁶

Assim, diferentemente de Caetano, o compositor Tom Zé apresenta uma linha poética que se move pela construção de uma dicção crítica que não parodia na construção de suas imagens sobre a cidade, mas sim por uma narrativa de estranhamento e de ironia com as ações que se sucedem na “grande cidade (que) não pode parar”. Sua música se revela como crônica urbana de uma olhar de fora para

¹³⁵ “São São Paulo”, in: Tom Zé. **Grande Liquidação**. Recife: Rozemblit, 1968.

¹³⁶ “Não buzine que eu estou paquerando”, in: Tom Zé. **Grande Liquidação**. Recife: Rozemblit, 1968.

dentro da cidade. Por esse ponto de vista de quem vem de fora, o músico revela as contradições de São Paulo, que *ama com todo ódio, odeia com todo amor, com seus oito milhões de habitantes, a sua aglomerada solidão*.

Gilberto Gil compõe com as canções “Domingou” e “A coisa mais linda que existe”, ambas em parceria com Torquato Neto, e em “Luzia Luluza”, um sucinto mosaico de personagens e espaços a partir de narrativas que são atravessadas pela cidade. A transição de imagens se desenvolve como que num roteiro, com arranjos de vertentes distintas. “Domingou” tem uma sonoridade pop, com diálogo entre violão e guitarra e vocais que se apresentam de forma constante, em resposta ao canto de Gil. “Luzia Luluza” traz um arranjo orquestral que acompanha a letra da canção, mais narrativa, pontuando o que o texto narra. Já “A coisa mais linda que existe”, em gravação de Gal Costa, tem um acento pop com sopros e metais incorporados ao arranjo da canção. Nessas canções, as personagens e eu-líricos transitam entre os espaços de forma ordinária, sem as quebras da ordem ou a partir de contradições, como nos casos de Caetano e de Tom Zé, como percebemos nos trechos abaixo:

Da janela a cidade se ilumina
Como nunca jamais se iluminou
São três horas da tarde, é domingo
Na cidade, no Cristo Redentor - ê, ê
É domingo no trolley que passa - ê, ê
É domingo na moça e na praça - ê, ê
É domingo, ê, ê, domingou, meu amor¹³⁷

Eu pego você pelas mãos como um raio
E saio com você descendo a avenida
A avenida é comprida, é comprida, é comprida...
E termina na areia
Na beira do mar
E a gente se casa
Na areia, Luluza
Na beira do mar
Na beira do mar¹³⁸

Na cidade em que me perco
Na praça em que me resolvo
Na noite da noite escura
É lindo ter junto ao corpo
Ternura de um corpo manso
Na noite da noite escura
A coisa mais linda que existe
É ter você perto de mim¹³⁹

¹³⁷ “Domingou”, letra: Torquato Neto, música: Gilberto Gil, in: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

¹³⁸ “Luzia Luluza”, de Gilberto Gil, in: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.

Em *Os Mutantes*, as representações da cidade aparentemente partem de elementos comuns como “chão de asfalto”, da música “Caminhante noturno”, ou na presença dos “Faróis altos e baixos”, dos “automóveis” ou dos “sinais vermelhos” da faixa “Fuga nº II”, mas esses vestígios se desfazem pela ausência de narrativas ordinárias, visto que a fragmentação da canção, seja no plano sonoro ou textual, contribui para que a transição de imagens poéticas e sonoras se desdobrem em muitos lugares. Uma sucessão de sirenes irrompem e silenciam para que uma guitarra conduza as vozes que se desenvolvem do mínimo para o máximo, ao que os arranjos também se refletem na ascendência musical de “Caminhante noturno”:

Vai, caminhante
 Antes do dia nascer
 Vai, caminhante
 Antes da noite morrer
 Vai¹⁴⁰

A música vai se formando na condução desse “caminhante” que “Pisa o silêncio”, “Foge do amor”, e que posteriormente rompe a estruturação da canção, ainda que fragmentária, com a repetição de “Vai”, na profusão de vozes e sons.

Como que numa outra face espacial, “Fuga nº II” é quase silenciosa, e tem no trânsito desconhecido a sua trajetória.

Hoje eu vou fugir de casa
 Vou levar a mala cheia de ilusão
 Vou deixar alguma coisa velha
 Esparramada toda pelo chão
 Vou correr num automóvel enorme e forte
 A sorte, a morte a me esperar
 Vultos altos e baixos
 Que me assustavam só em olhar¹⁴¹

O canto de Rita Lee é um sussurro que se equilibra entre o medo e a coragem de partir, mas que no refrão encontra outras vozes a lhe fazer companhia:

¹³⁹ “A coisa mais linda que existe”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, in: Gal Costa. **Gal Costa**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

¹⁴⁰ “Caminhante noturno”, de Rita Lee e Arnaldo Baptista, in: *Os Mutantes*. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

¹⁴¹ “Fuga nº II”, de Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista, in: *Os Mutantes*. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

Pra onde eu vou, ah
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou, venha também
 Pra onde eu vou¹⁴²

A narrativa se torna fantástica como alucinação entre o eu-lírico que foge e os elementos do espaço que agem sobre ele:

Faróis altos e baixos que me fotografam
 A me procurar
 Dois olhos de mercúrio iluminam meus passos
 A me espionar
 O sinal está vermelho e os carros vão passando
 E eu ando, ando, ando...
 Minha roupa atravessa e me leva pela mão
 Do chão, do chão, do chão¹⁴³

Assim, compreendemos, que a partir de poéticas tão distintas, mesmo sob os guarda-chuvas do tropicalismo e manguebeat, as canções neste capítulo analisadas, recortadas temática e criticamente por uma noção de movimento e estética, gêneros musicais, metalinguagem e pela representação das cidades e espaços nas canções, formaram um importante elo crítico, seja por similaridades ou distinções, pois, poderíamos refletir que: “Uma ênfase estética é atribuída à distância social e cultural absoluta que anteriormente separava os elementos diversos agora deslocados em novos significados por sua provocativa justaposição auditiva.” (GILROY, 2001, p. 213), visto que ao deslocar os elementos característicos de cada movimento, por consequência, suas canções, através dos temas escolhidos para análise e dos componentes críticos postos sob tensão, no diálogo entre as poéticas das músicas, consideramos abranger em “novos significados” acerca do tropicalismo e manguebeat por força da fricção entre algumas das *canções críticas* desses movimentos.

¹⁴² (Idem).

¹⁴³ (Idem).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
(Oswald de Andrade)

A música popular brasileira, por sua força simbólica, cultural e poética, fez com que, naturalmente, os estudos acadêmicos, sobretudo a partir da bossa nova, no final dos anos 1950, voltassem os olhos para os compositores de música brasileira. Os críticos Antonio Candido e Silviano Santiago, por exemplo, orientaram dissertações em que há a interação entre música e literatura, nas quais são pautadas discussões sobre a música na Semana de Arte Moderna, escrita por José Miguel Wisnik, hoje uma referência nos estudos que convergem essas duas vertentes.

Ainda a partir dos anos 1950 a letra de música passava a ser vista não como um mero suporte à melodia, mas como elemento primordial da canção e que revelava também uma poética e linguagem singulares. Estudos mais recentes, como os de Claudia Neiva de Matos e Elizabeth Travassos, no livro *Ao encontro da palavra cantada* (2001), têm na investigação pela poética da canção o seu foco principal. Demonstrando que o estudo “[...] envolvendo várias formas, inclusive a confluência do literário com o musical, mostrasse crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2001, p. 295-296).

No entanto, segundo o pesquisador Jamile de Assis (2007) nas dissertações que buscam analisar a música popular, há uma tendência em se desenvolver uma análise extrínseca da obra, que prioriza “[...] um recorte temático, seja ao tratar das particularidades da cultura de massas, ou ao priorizar tanto questões de gênero, como aqueles relativos à identidade étnica e nacional” (ASSIS, 2007, p. 4). No campo dos estudos comparados, os autores Machado & Pageux (1998, p. 120), consideram que a análise comparativa deve partir de duas leituras concomitantes: “[...] em primeiro lugar, o texto é, no plano da criação literária, um universo coerente; em segundo lugar, a procura dum sentido deve ser feita no interior do texto e também no conjunto do campo cultural a que esse texto pertence”.

Com essa pesquisa, caminhamos entre os estudos em comunicação, literatura e música, principalmente, por considerarmos que o *corpus* formado pelas canções do tropicalismo e mangubeat não comportariam, para o que desejávamos refletir, uma única área de atuação, ainda que consideremos que essas áreas de estudo não são

estanques e se conectam com muitas outras áreas. Ao elegermos a canção como o nosso objeto de estudo, procuramos expandi-la em nossas análises, partindo de seu corpo formado por letra e música, grosso modo, ou seja, a sua característica intrínseca, para refletir sobre elementos externos a ela. Foi através desse método que procuramos não hierarquizar em nossa análise os elementos discursivos dos musicais, visto que ao incluirmos instrumentalmente o conceito de *canção crítica* como base para a nossa dissertação, a própria abordagem crítica desse conceito tornava a análise sobre a canção mais abrangente, incluindo num mesmo espaço os elementos textuais e contextuais. É fato que a escolha dos álbuns do tropicalismo e manguebeat também influíram para uma reflexão que os abarcasse poética, estética e politicamente.

Com essas premissas expostas, o estudo comparado de obras de artistas de períodos históricos e lugares distintos tornaram a pesquisa uma *obra aberta*, visto que a fricção entre as canções, sua escuta, contextualização, leituras da fortuna crítica e ensaios sobre hipóteses e comparações, que evidenciavam ora similitudes, ora diferenças, transformavam-se à medida que os capítulos e as canções se sobrepunham umas as outras, estabelecendo, muitas das vezes, conexões (e tensões) anteriormente não imaginadas.

Por tratarmos de obras que se firmaram historicamente como movimentos musicais/culturais, com fortuna crítica extensa e de diferentes abordagens; consideramos que a pesquisa pôde – muito mais do que correlacionar referências bibliográficas, ou partilhar leituras prévias já consagradas pela literatura sobre o tema – ensaiar criticamente pequenas fraturas sobre a música brasileira moderna que historicamente se desloca entre referências várias, ainda que a distância e as geografias sejam também muito diferentes. Essas “fraturas” se deram pela tentativa de imprimir uma escritura que pudesse pôr em equilíbrio uma forma ensaística de escrita, mais interpretativa, na defesa de posições inéditas, com as argumentações de outros autores e autoras, como base teórica e conceitual para as análises que empreendíamos, como nos casos exemplares de Santuza Cambraia Naves, Augusto de Campos, Jomard Muniz de Britto, Christopher Dunn, Celso Favaretto, Benedito Nunes, Afonso Romano de Santanna, Luiz Tatit, Herom Vargas, entre outros.

Com essa problematização em vista, procuramos identificar nas vanguardas históricas europeias um espaço de invenção que coube como referência para o modernista Oswald de Andrade, nos anos 1920, e que na produção de seus manifestos, sobretudo o antropófago, provocou um rasgo na cultura brasileira, que até hoje não está

saturado, já que a depender das estratégias e lugares de atuação, muitas das ideias ali esboçadas podem assumir vertentes de criação das mais diversas. Com esse *rasgo* nas mãos, consideramos atravessar os movimentos do tropicalismo e manguebeat através da noção de “canibal” que perpassava a estética dos movimentos. Ao analisarmos as *canções críticas*, percebemos que as *poéticas do devoramento* eram distintas mesmo dentro dos movimentos, já que os principais núcleos de criação não se supunham estáveis, ao que “devorar” criticamente gêneros, ritmos, linguagens etc. poderiam se dar de diferentes maneiras, mesmo dentro do arcabouço dos movimentos. Por essa visão instável, optamos por desfragmentar as canções por toda a pesquisa, partindo das canções-manifesto “Tropicália” e “Manguebit”, pela simbologia que seus nomes carregam, mas que tal análise da canção como manifesto, não pudesse se restringir somente a esses dois exemplos, o que viria a se confirmar em capítulos posteriores, na análise de canções como “Alegria, alegria”, “Geleia geral”, “Cidade estuário” e “Manguetown”.

Enquanto no primeiro capítulo procuramos partir de convergências em torno dos ismos e *beats*, o desenvolvimento da pesquisa nos levou a nos aprofundarmos sobre as relações entre canção e crítica, separadamente, para em seguida refletirmos sobre o conceito de *canção crítica*, a sua origem, ampliarmos para a noção de *compositor crítico* e elencarmos análises de canções como que expandidas, através das escritas sobre performance e performance da linguagem/performance da canção.

Com tal aprofundamento teórico e crítico, mesmo que rodeado por exemplos práticos de canções do tropicalismo e manguebeat, essa base foi de suma importância para desenvolvermos, a partir das referências sobre gênero musical e midiático, uma proposição crítica em torno da ideia de *gênero deslocado*, com um grande grupo de canções agrupadas tematicamente, na análise de seus aspectos sonoros e rítmicos, a partir duma abordagem *desconstrutiva* de lugares comuns dos gêneros, numa contextualização da discussão sobre os limites e imposições sobre “global” e “local”, o que acabaria por pôr as canções analisadas num plano mais aberto de análise, em que a comparação evidenciaria mais claramente tanto pontos de convergência como de divergência, além do tratamento à palavra na canção, por consequência das poéticas adotadas pelos artistas. Essas análises foram de suma importância pelo aprofundamento das poéticas adotadas pelos artistas em suas canções. Nelas, procuramos fazer da escuta das canções uma de nossas formas de crítica aberta, procurando revelar os aspectos sonoros advindos das músicas.

Com os capítulos “das vanguardas”, “das canções críticas” e “dos gêneros deslocados”, pudemos compor sucinto quadro crítico sobre as canções do tropicalismo e mangubeat, bem como expandir desses estudos comparados uma espécie de metodologia para a análise cultural comparada, principalmente na relação entre história e cultura, visto que os contextos históricos, políticos e culturais do Brasil dos anos 1960 e do Recife dos anos 1990 foram de suma importância para a música brasileira produzida nessas determinadas épocas. Essa metodologia se constituiu por traçar várias linhas de tensão que mutuamente estabeleciam relações entre si, sem necessariamente pôr os fatos e as canções numa ordem cronológica. A partir dessas linhas foi possível estabelecer temáticas que abarcariam um número considerável de canções e, com essa abordagem crítica, envolver os aspectos poéticos e estéticos que germinavam das canções e dos movimentos.

Assim sendo, a partir desse método, pudemos ensaiar as canções em vários agrupamentos, que se desdobravam criticamente em função das análises postas anteriormente. No capítulo “entreatos”, o diálogo entre as *canções críticas* do tropicalismo e mangubeat, a despeito de seus aspectos convergentes e divergentes, reconstruíam novas linhas de tensão por onde a análise comparada caminhava estabelecendo suas relações. De tal modo, a partir das análises e hipóteses levantadas durante esta pesquisa, pudemos concluir que as movimentações culturais se constituem também como grandes obras abertas. A passagem do tempo e a sobreposição de escritos sobre esses temas, de maneira alguma esgotam as possibilidades de reflexão.

Ao recortar um número considerável de canções e destrinchar os seus elementos críticos, pudemos perceber que a despeito de alguma pretensa homogeneidade formal que os movimentos suscitem, foi notória a percepção de que as canções são objetos artísticos arredios, difíceis de “enquadrar”, ou mesmo posicionar criticamente para promovermos uma análise coerente.

Ainda assim, a partir de algumas tematizações e da escritura refeita a par da escuta constante das canções, consideramos abrir novas frestas para a reflexão sobre a própria materialidade da canção, abrangendo ainda mais os seus limites críticos, bem como arquitetando pontes críticas para a reflexão histórica e cultural de obras e artistas de gerações distintas (*mas chega de saudade, nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil. Recife – Cidade – És – Tu...*).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto** – uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- ANDRADE. **A utopia antropofágica / Oswald Canibal**. 4ª edição. São Paulo: Globo, 1979.
- ASSIS, Jamille de. Literatura e música: diálogos da crítica. In: **III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, 2007. Disponível em: < www.cult.ufba.br/enecult2007/JamilledeAssis.pdf >. Acesso em 25 out. 2012.
- BARTHES, Rolando. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. **A vanguarda antropofágica**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CARVALHO, Vera; CONTIER, Arnaldo Daraya; FABRÍCIO, Ovanil; FISCHER, Catarina; (Org). O movimento tropicalista e a revolução estética. In: **Cad. de Pós-Graduação em Educ. Arte e Hist. da Cult. São Paulo**, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.
- AQUINO, Joana. Continente Online. **Poetas e compositores expõem as diferenças entre o poema e a canção**. Disponível em <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/926-a-contenente/revista/especial/18612-Poetas-e-compositores-exp%C3%B5em-as-diferen%C3%A7as-entre-o-poema-e-a-can%C3%A7%C3%A3o.html>> Acesso em 20 de março de 2016.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____ ; COHN, Sergio. (org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DINIZ, Clarissa; HEITOR, Gleyce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco**: Escritos do Século XX. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

- DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. Cotia: Ateliê editorial, 2007.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) **Palavra cantada**. Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FRANCHETTI, P; PÉCORA, A. **Caetano Veloso** - Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HUTCHEON, LINDA. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1991.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. “Ser um preto tipo A custa caro”: poesia, interculturalidade e etnia. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 53-68.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: **Livro da Compós – 2005: Narrativas Midiáticas Contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- LEÃO, Carolina Carneiro. **A maravilha mutante: Batuque, sampler e pop no Recife dos anos 90**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE: Recife, 2002.
- LIMA, Tatiana Rodrigues. **Manguebeat – da cena ao álbum: performances midiáticas de mundo livre s/a e Chico Science & Nação Zumbi**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal da Bahia – UFBA: Salvador, 2007.
- LIRA, Paula. **A grande serpente**. Recife: Fundarpe, 2014.
- MACHADO, A. M.; PAGEUX, D. **Da Literatura comparada à teoria da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias – a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular**. Rev. bras. Ci. Soc. vol.15 n.43 São Paulo, 2000.

- _____. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**/Santuzza Cambraia Naves; organização Frederico Coelho [et al], Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- OLIVEIRA, S. R. Leituras Intersemióticas: a Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais. In: **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: NUT, 2001, v. 1, n. 7, p. 291-306.
- OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o samba**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.
- PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PRYSTHON, Angela. A exceção e a regra, a exceção na regra. Apontamentos sobre estética e política. In: **Outros Críticos**, ed. 06, pp. 08-11, Dez. de 2014.
- _____. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue. In: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, VI(1): 33-46, janeiro/junho 2004.
- SANTANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TELES, José. **Do Frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- VELOSO, Caetano. **Sobre as letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DISCOGRAFIA

- Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.
- _____. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1969.
- Gal Costa. **Gal Costa**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.
- Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.
- _____. **Da Lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.
- Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1968.
- _____. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philipis, 1969.
- Mundo Livre S/A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.
- _____. **Guentando a Ôia**. São Paulo: Banguela Records, 1996.

Os Mutantes. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1968.

_____. **Os Mutantes**. São Paulo: Polydor/Polygram, 1969.

Tom Zé. **Grande Liquidação**. Recife: Rozemblit, 1968.

Vários. **Tropicália - Ou Panis et Circencis**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

ANEXO A

Manifesto Pau-Brasil¹⁴⁴

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de Jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo : o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars : – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

¹⁴⁴ In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica** / Oswald Canibal. 4ª edição. São Paulo: Globo, 1979.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 10) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malmarmé, Rodin e Debussy até agora. 20) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profíteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carroserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*.

Uma nova perspectiva.

A outra, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ética. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O redame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas; nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

OSWALD DE ANDRADE
(Correio da Manhã, 18 de março de 1924.)

Manifesto Antropófago

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos..

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe : ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comia.

Só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciênda do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas+ fala de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage com os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incrindo e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.
(Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.)

Manifesto Tropicalista: Porque somos e não somos tropicalistas¹⁴⁵

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver há dez anos da Guanabara e há um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, lusotropical, sociodélica, joacabralina, t-p-n-ística, etc. e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arreventa, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes”. (Qua, qua, qua, para os que “não nos entendem”...)
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.

¹⁴⁵ Originalmente publicado no Jornal do Commercio. Recife, 20 de abril de 1968. In: Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco**: Escritos do Século XX. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).

8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!

9. “Tropicalistas de todo mundo, uni-vos”

– Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta; Aristides Guimarães, compositor de música popular; e Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.

II Manifesto Tropicalista: Inventário do nosso feudalismo cultural¹⁴⁶

1) O ALGO MAIS QUE OS SIMPLES RÓTULOS NÃO DIZEM

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (radio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos. Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.

2) VAMOS SOLTAR O TIGRE DAS PERGUNTAS

Por que os departamentos de cultura de nossas “Universidades” não ouvem os estudantes na programação de suas promoções? Pode haver reforma universitária sem a participação efetiva dos estudantes? Pode existir universidade livre num país sem liberdade? Onde encontra a Imprensa Universitária justificativa para suas publicações? Correspondem elas aos interesses das classes estudantis e intelectuais? Foi realmente “Extinto” o acordo “Mec-Usaid”, ou apenas ficou mais disfarçado? Até quando os representantes da cultura oficial se utilizarão dos cargos que ocupam com o objetivo de promoção pessoal? Por que o dedodurismo (da queimação pessoal e profissional) em todas as repartições públicas, especialmente na Sudene? Por que não foram ouvidos os técnicos da Sudene em seu parecer contrário à “Cruzada ABC”?

¹⁴⁶ Publicado originalmente em exposição individual de Raul Córdula na Oficina 154. Olinda, 1968. In: . In: Clarissa Diniz; Gleyce Kelly Heitor; Paulo Marcondes Soares. (Org.). **Crítica de Arte em Pernambuco**: Escritos do Século XX. 1ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

Já que nenhum serviço prestam à coletividade, por que não se “Extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras? O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam, confirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviência aos industriais-artistas e aos intelectuais conselheiros, comprometidos com o poder constituído?

Quando terminarão a erudição, a desatualização e o impressionismo gagá de nossos suplementos literários? Por que os nossos críticos em geral não saem de seus castelos para debaterem publicamente suas ideias? Por que se teme tanto a “Vanguarda Poética”? Será que os críticos preferem ser “guardiães de cemitérios” – ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo?

Por que os nossos críticos de cinema ainda continuam a promover mais o cinema *made in* Hollywood? O desentendimento do público é maior que o da crítica especializada? Constituímos, em verdade, um dos centros cinematográficos mais importantes do país?

Por que não “Desobedecer” aberta e radicalmente a Censura – incompetente, arbitrária e estúpida? Como admitir a censura exercida pelos “conselhos universitários”?

Como se justificam o bom comportamento e a aceitação das normas impostas pela engrenagem de certos festivais de música, por parte de certos “compositores” sequiosos de promoção?

DEBAIXO DAS PERGUNTAS E LONGE DO FEUDALISMO.

- a) Por toda iniciativa de cultura “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante.
- b) Pelo “Poder Jovem” (compreendido não apenas como um fenômeno de luta entre gerações) representado pelo movimento radical-estudantil e pelos intelectuais independentes.
- c) Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões: morais, sociais, literários, sexuais, etc. e tal.

por Jomard Muniz de Britto e Aristides Guimarães (PE), Alexis Gurguel (RN), Anchieta Fernandes (RN), Caetano Veloso (BA), Carlos Antônio Aranha (PB), Celso Marconi (PE), Dailor Varela (RN), Falves da Silva (RN), Gilberto Gil (BA), Marcus Vinícius de Andrade (PB), Moacyr Cirne (RJ) e Raul Córdula Filho (PB).

Caranguejos com Cérebro¹⁴⁷

por Zero Quatro.

MANGUE, O CONCEITO

Estuário. Parte terminal de um 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 dos mares. 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 microorganismos 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 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 os mangues são tidos como os 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 a crescer desordenadamente à custa do aterramento indiscriminado e da destruição dos 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 60. 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. O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.

MANGUE, A CENA

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também, de enfartar 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 da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

¹⁴⁷ Primeiro manifesto encartado no disco: Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é 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.

Os manguemoys e manguegirls são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, anti-psiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.

Quanto vale uma vida¹⁴⁸

por Zero Quatro, com a colaboração de Renato L.

I - LONGA VIDA AO GROOVE!

Os alquimistas estão chorando. A indignação ruidosa de Lúcio Maia com a ferocidade carniceira da imprensa nos faz lembrar que nem tudo tem que ser movido a cinismo e oportunismo no - cada vez mais - cínico e vulgar circuito pop.

Antes de mais nada, salve Lúcio, Jorge, Dengue, Gilmar, Toca, Gira e Pupilo. Salve Paulo André e longa vida ao Nação Zumbi, com seu groove imbatível, mix epidêmico e urgente de química e magia que cedo ou tarde vai varrer o mundo!

A primeira vez que vimos Chico juntando a Loustal com o Lamento Negro (o embrião do que seria a Nação Zumbi, ainda no início de 91), comentamos arrepiados, eu e Renato L. : "não importa que estejamos no fim do mundo e sem dinheiro no bolso; não tem errada, não há nada no mundo que possa deter esse som!" Na nossa ficha, constava a produção de vários programas de Rock na cidade, onde nos esforçávamos para mostrar sons novos e interessantes de todos os cantos do mundo. E não havia dúvida de que naquele momento estávamos diante de algo absurdamente novo e irresistível. Começamos imediatamente a viajar num conceito capaz de colocar o Recife no mapa. Claro que houve momentos nos últimos anos em que chegamos a pensar que talvez tivéssemos ajudado a criar uma espécie de monstro incontrolável. Mas hoje sabemos que agimos bem, não poderíamos agir de outro modo.

- E agora, manguemoys?

Chico era referência e inspiração para muita gente, talvez para toda uma geração de recifenses. E a perda para a Nação Zumbi é irreparável em termos de carisma, energia vocal, gestual, etc. Ninguém questiona isso. Mas o que muita gente esquece é que a fórmula criada por Chico tinha uma base muito sólida em termos de cozinha, acompanhamento, groove. A maioria das pessoas desconhece alguns fatos. Quando eu conheci Francisco França, ele era o lado mais extrovertido da mais nova dupla do barulho da cidade. Chico e Jorge eram inseparáveis como unha e carne, egressos da "Legião Hip Hop", que reunia no final dos anos 80, alguns dos melhores dançarinos

¹⁴⁸ Segundo manifesto publicado originalmente no Jornal do Commercio, Recife, em 21 de fevereiro de 1997, in: LIRA, Paula. **A grande serpente**. Recife: Fundarpe, 2014.

e djs que o Recife já conheceu (alguém aí já viu Jorge Du Peixe dançando "street"? A galera que hoje em dia ensina funk nas academias de dança não daria nem pro caldo...).

Jorge sempre foi um pouco mais tímido, mas não menos engraçado, e os dois se completavam em termos de gosto, idéias, visão e criatividade. Chico sempre teve mais iniciativa e era, como todos sabemos, um letrista formidável. Mas alguém aí se lembra quem é o autor da letra do clássico "Maracatu de Tiro Certeiro"? Isso mesmo, Jorge Du Peixe...

Quanto a Lúcio Maia, qualquer um que acompanhe a Guitar Player, sabe que é cada vez maior o número de pessoas que o consideram um dos mais talentosos e ecléticos guitarristas brasileiros, uma verdadeira revelação dos últimos tempos. Dengue, então, é aquele baixista contido, discreto, mas super-eficiente. Desde os tempos do Loustal, ele sempre conseguiu encaixar a levada perfeita para o estilo fragmentado dos versos de Chico. E quanto aos tambores e à bateria, nem é preciso comentar. Não se via, no rock and roll, uma engrenagem tão potente e envenenada desde a morte de John Bonham.

Quando toda a crítica brasileira caiu de quatro sob o impacto avassalador do "Da Lama ao Caos", houve no Recife quem apostasse que Chico despontaria em carreira solo já no segundo disco. Argumentavam que, por um lado Chico tinha luz própria de sobra e por outro a fórmula do Nação Zumbi não renderia mais nada interessante, pois já teria se esgotado. Eu e Renato torcemos para que acontecesse o contrário, para que Chico não se rendesse à vaidade pessoal e injetasse todo gás possível no fortalecimento da banda. Ele não decepcionou, mostrou que não era nem um pouco ingênuo ou deslumbrado e que sabia muito bem do que precisava para se manter no topo. O resultado foi o brilhante "Afrociberdelia", um trabalho coletivo - com Lúcio mais ativo do que nunca do que nunca na produção.

Portanto, se existe uma banda que tem total autoridade e potencial para ocupar condignamente o lugar que o inesquecível Chico Science deixou vago no topo, essa banda é sem dúvida a Nação Zumbi. Por sinal, o próprio Chico nem cogitava em dar por esgotado o formato da banda, tanto que já planejava entrar com os brothers no estúdio ainda este ano para gravar o terceiro disco. LONGA VIDA AO GROOVE!!!

II - BUSCANDO RESPOSTAS

"Something is happening here, but you don't know what it is. Do you, Mr Jones?" Essa frase de Bob Dylan me vem à mente sempre que eu penso no tom de alguns comentários publicados nos maiores jornais do país a respeito da morte de Chico. Talvez com intenção de pintar o fato com as cores mais chocantes, expurgando, assim, a dor e a revolta da perda, as matérias acabavam invariavelmente emitindo um tom derrotista ou até desolador.

Se o caso é especular sobre o que pode acontecer daqui em diante, o mais oportuno seria tentar identificar na história do Pop, fatos ou situações semelhantes que possam servir de exemplos. Em se tratando de movimentos de cultura Pop; gerados em focos isolados; situados na periferia do mercado; e com reconhecimento mundial, os fenômenos mais correlatos ao Mangue Beat que se tem notícia - ainda que os estágios de desenvolvimentos sejam distintos - são a Jamaica pós-Bob Marley e Salvador pós-Tropicalismo.

Sobre Salvador, minha experiência como manguelero me diz que o Tropicalismo não surgiu lá por acaso. Nada no mundo poderia ter impedido o caldo cultural da cidade de gerar

posteriormente (e na sequência) os Novos Baianos, A Cor do Som, os trios elétricos, a Axé Music, o Samba - Reggae, a Timbalada, etc.

Também não foi por milagre que a Jamaica se tornou berço do Calipso, do Ska, do Reggae, do Dub, do Raggamuffin e de todas as variantes do Dancehall que hoje, quase 20 anos depois da morte de Marley, contaminam as paradas de sucesso de todo o mundo.

Esses dois fenômenos foram condicionados por combinações específicas de fatores geográficos, econômicos, políticos, sociológicos, antropológicos, enfim, culturais, cuja história eu não seria capaz de analisar. Mas em se tratando de focos isolados que a partir de um determinado estímulo geram uma reação em cadeia capaz de contaminar toda a história futura de uma comunidade, meu depoimento talvez possa ser útil.

III - UMA VISITA MUITO ESPECIAL

Lembro-me muito bem do nervosismo que tomou conta da cidade quando, em 93 (logo após o primeiro Abril Pro Rock), a diretoria da Sony anunciou que mandaria um representante ao Recife para contratar Chico Science... Fun! Fun! Zoeira Total! Diversão a qualquer custo, e a mais barulhenta possível! Esse havia sido o nosso lema quando, dois anos antes, sentindo o descompasso - o fundo do poço, o infarto iminente - , resolvêramos tentar de tudo para detonar adrenalina no coração deprimido da cidade. Depois de vários shows e eventos muito bem sucedidos, e do manifesto "Caranguejos com Cérebro" (que transformou, de uma hora para outras centenas de arruaceiros inocentes em "mangueboys" militantes), parecia que a cidade realmente começava a despertar do coma profundo em que esteve mergulhada desde o início da guerra dos 80.

Parêntese: não é exagero. Segundo os levantamentos mensais do DIEESE, Recife conseguiu manter sem muito esforço a impressionante e isolada posição de campeã nacional do desemprego e da inflação por nada menos que dez anos seguidos!!! Imaginem o efeito devastador que uma situação como essa pode provocar na alma de uma comunidade com mais de 400 anos de história e que só neste século havia gerado nomes da dimensão de Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Josué de Castro e João Cabral de Melo Neto. Para nós, que mal havíamos saído da adolescência só restavam duas saídas: tentar uma bolsa na Europa ou ganhar as ruas...

Então, a chegada da Sony representava uma espécie de prêmio coletivo. O significado simbólico era que finalmente podia estar se abrindo um canal de comunicação direta com o mercado mundial, como os caranguejos do asfalto haviam almejado em seu primeiro manifesto. Para todos os agentes e operadores culturais que viam seu talento e potencial atrofiados pela desmotivação, era o estímulo concreto que faltava. Afinal, queiram ou não, discos pop lançados por multinacionais movimentam várias áreas de expressão ao mesmo tempo: moda, fotografia, design, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria, imprensa, marketing, música, etc.

Daí em diante, pode-se dizer que teve início um efetivo "renascimento" recifense. Todo mundo gritou mãos à obra! e partiu para o ataque. As ruas viraram passarelas de estilistas independentes; bandas pipocaram em cada esquina; palcos foram improvisados em todos os bares; fitas demo e clipes novos eram lançados toda semana, e assim por diante, gerando uma verdadeira cooperativa multimídia autônoma e explosiva, que não parava de crescer e mobilizar toda a cidade. De headbangers a mauricinhos, de punks a líderes comunitários, de surfistas a

professores acadêmicos, ninguém ficou de fora. Para se ter uma ideia, a frase " computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro" (Mundo Livre SA) virou tema de redação de vestibular de uma faculdade local.

IV - MANGUETOWN, 5 ANOS DEPOIS

O renascimento segue de vento em popa. A noite mais concorrida do último Abril Pro Rock foi a que reuniu três bandas locais. Mais de cinco mil pessoas pagaram ingresso e enfrentaram uma chuva intensa para aplaudir e cantar junto com Mundo Livre SA, Mestre Ambrósio e Chico Science e Nação Zumbi. O festival "Viva a Música", realizado em setembro passado, reuniu mais de 50 novas bandas. O disco de estréia da campeã, Dona Margarida Pereira e os Fulanos, está em fase de gravação. O programa Manguê Beat (Caetés FM 99.1) ocupa há 2 anos os primeiros lugares de audiência, tocando fitas demo e lançamentos locais, além de novidades de todos os cantos do planeta. O "Manguetronic", um programa de rádio idealizado especialmente para a Internet, vem se firmando como um dos sites mais acessados do Universo on Line. Os últimos cds do Chico Science e Nação Zumbi e do Mundo Livre SA e a estréia do Mestre Ambrósio figuraram na lista dos dez melhores do ano da revista Showbizz. Estão em fase de finalização os aguardados aluns de estreia das bandas Eddie e Devotos do Ódio. O Abril pro Rock 97 entrou pela primeira vez no calendário de eventos oficiais do Estado, ganhando assim uma ampla divulgação nacional e uma infra-estrutura mais organizada. A estréia em longametragem dos cineastas pernambucanos Lírio Ferreira e Paulo Caldas - o filme "O Baile Perfumado", cuja trilha é assinada por Chico Science, Siba (do Mestre Ambrósio) e Zero Quatro - ganhou vários prêmios, entre eles o de melhor filme, no último Festival de Cinema de Brasília. O estilista Eduardo Ferreira já recebeu vários prêmios nas últimas edições do Phytoervas Fashion. O Mundo Livre S.A. acaba de fazer 4 shows e um clipe no México, devendo participar de vários festivais europeus no segundo semestre...

(Pausa para respirar)

Temos como objetivo imediato pressionar a Prefeitura do Recife para tirar do papel e colocar no ar a rádio Frei Caneca FM, uma emissora sem fins lucrativos cujo orçamento para 97, ao que parece, já foi aprovado pela Câmara Municipal. Afinal, o único e mais difícil obstáculo que ainda não superamos foi o das rádios comerciais. Sabemos que na Jamaica e em Salvador foi preciso o uso até de ações violentas para pressionar os disc - jôckeis. No estágio atual, não achamos que recursos sejam necessários. O Popspace não é invulnerável e a história está do nosso lado.

Quem acompanhou no Recife as últimas homenagens a Chico, sentiu a força de um compromisso coletivo. Hoje cada recifense tem no olhar um pouco de guerrilheiro da Frente Pop de Libertação. E o recado que queremos enviar para o mundo não é muito diferente daquele que nos mandam as comunidades indígenas de Chiapas- que têm no subcomandante Marcos o seu porta-voz. VIVA SANDINO! VIVA ZAPATA! VIVA ZUMBI! A utopia continua...

"- Quanto vale a vida de um homem, em quanto cada um avalia a sua própria vida, a troca de quê está disposto a muda-lá? Nós avaliamos muito alto o preço de nossas vidas. Valem um mundo melhor, nada menos. Homens e mulheres, dispostos a dar suas vidas, têm direito a pedir tanto quanto valem. Há os que avaliam suas vidas por uma quantidade de dinheiro, mas nós a avaliamos pelo mundo, esse é o custo do nosso sangue..." (Subcomandante Marcos).

Texto da contracapa por Caetano Veloso (1967)¹⁴⁹

Que maravilhoso país o nosso, onde se pode contratar quarenta músicos para tocar ‘um’ uníssono. (Miles Davis, durante uma gravação). antes havia orlando silva & flautas e até mesmo no meio do meio dia, antes havia os prados e os bosques na gravura dos meus olhos, antes de ontem o céu estava muito azul e eu & ela passamos por baixo desse céu, ao mesmo tempo com medo dos cachorros e sem muita pressa de chegar do lado de lá. do lado de cá não resta quase ninguém, apenas os sapatos polidos refletem os automóveis que, por sua vez, polidos, refletem os sapatos assim per omnia até que (por absoluta falta de vento) tudo sobe num redemoinho leve, me deixando entrever um resto de rosto ou outro, pedaços, amém. marina sabe a história do pelicano etc. etc. o peito aberto e rasgado etc. etc. mas que nada: quando a gente não tem nenhuma necessidade de ir para os states não há mesmo mais esperança. eu gostaria de fazer uma canção de protestos de estima e consideração, mas essa língua portuguesa me deixa ~~loco~~ rouco. os acordes dissonantes já não bastam para cobrir nossas vergonhas, nossa nudez transatlântica. e no entanto Ele é um gênio: quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto? quantos anos você tem? como é que você se chama, quando é que você me ama, onde é que vamos morar? os automóveis parecem voar os automóveis parecem voar por cima (mas mais alto que o caravelle) dos telhados azuis de lisboa, dos teus olhos, dos mais incríveis umbigos de todas as mulheres em transe, dos teus cabelos cortados mais curtos que os meus, meu amor, porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada.

P.S.: Gil, hoje não tem sopa na varanda de Maria.

¹⁴⁹ In: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1967.

ANEXO B

1. Das vanguardas

Tropicália

(Caetano Veloso)

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento
No Planalto Central do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás de verde mata
O luar do sertão

O monumento não tem porta
A entrada de uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina
E faróis

Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang
Em suas veias corre muito pouco sangue
Mas seu coração balança a um samba de tamborim

Emite acordes dissonantes
pelos cinco mil alto-falantes
Senhora e senhores ele põe os olhos grandes
Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o fino da bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém

O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem

Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da

Manguebit
 (Zero Quatro)

Sou eu um transistor?
 Recife é um circuito?
 O país é um chip?
 Se a terra é um rádio,
 qual é a música?

Manguebit - Manguebit

Um vírus contamina
 pelos olhos-ouvidos, línguas,
 narizes-fios (elétricos),
 ondas sonoras, vírus
 conduzidos a cabo, UHF,
 antenas-agulhas

Eletricidade alimenta
 tanto quanto oxigênio
 (meus pulmões ligados)
 informações entram pelas
 narinas
 e da cultura sai
 mau hálito (ideologia)

Sou eu um transistor?
 Se a terra é um rádio,
 qual é a música?

Manguebit – Manguebit

2. Das canções críticas

Panis et circenses
 (Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Eu quis cantar
 Minha canção iluminada de sol
 Soltei os panos sobre os mastros no ar
 Soltei os tigres e os leões nos quintais
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer

De puro aço luminoso um punhal
 Para matar o meu amor e matei
 Às cinco horas na avenida central
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e morrer
 Mandei plantar
 Folhas de sonho no jardim do solar
 As folhas sabem procurar pelo sol
 E as raízes procurar, procurar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 Essas pessoas da sala de jantar
 São as pessoas da sala de jantar
 Mas as pessoas na sala de jantar
 São ocupadas em nascer e em morrer

Samba esquema noise
 (Zero Quatro)

A felicidade (como a morte)
 é como um concurso milionário
 da TV.
 Existe um infinito globo
 Com bilhões de bolinhas
 Girando em algum lugar.
 A cada instante uma deusa
 retira um número, que pode
 ser o meu.
 Por isso, nada
 de pudores.
 Ou você explora
 o próximo, ou o próximo
 é você.
 Esta é a única moral do Mundo
 Livre.

Livre iniciativa
 (música: Zero Quatro e Tony Montenegro letra: Zero Quatro)

Trabalho
 Trabalho novo
 Trabalho
 Trabalho novo

Uma jóia fumegante na mão
 (uma Uzi reluzente)
 Uma arma fumegante na mão
 e uma ideia na cabeça

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

(só não dê um passo em falso)

Coração materno

(Vicente Celestino)

Disse um campônio à sua amada: “Minha idolatrada, diga-me o que quer
 Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher
 Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu porte, teu ser
 Mas diga, tua ordem espero, por ti não me importa matar ou morrer”
 E ela disse ao campônio, a brincar: “Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração”
 E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
 Sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou
 Chega à choupana o campônio
 E encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
 Rasga-lhe o peito o demônio
 Tombando a velhinha aos pés do altar
 Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
 E volta à correr proclamando: “Vitória, vitória, tens minha paixão”
 Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu
 E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração
 Nesse instante uma voz ecoou: “Magoou-se, pobre filho meu?
 Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!”

Maracatu atômico

(letra: Jorge Mautner música: Nelson Jacobina)

Atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu,
 e depois tem outro céu sem estrelas.
 Em cima do guarda-chuva tem a chuva, tem a chuva
 que tem gotas tão lindas que até dá vontade de comê-las

No meio da couve-flor tem a flor, tem a flor
 que além de ser uma flor tem sabor.
 Dentro do porta-luva tem a luva, tem a luva
 que alguém de unhas tão negras e tão afiadas esqueceu de pôr

No fundo do para-raio tem o raio, tem o raio
 que caiu da nuvem negra do temporal
 Todo quadro-negro é todo negro é todo negro,
 e eu escrevo seu nome nele só pra demonstrar o meu apego.

O bico do beija-flor, beija a flor, beija a flor,
 E toda fauna, flora, grita de amor.
 Quem segura o porta-estandarte tem a arte, tem a arte
 e aqui passa com raça, eletrônico, o maracatu atômico!

3. Dos gêneros deslocados**Coco dub (afrociberdelia)**

(Chico Science)

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
 Imprevisibilidade de comportamento

O leito não-linear segue
Para dentro do universo
Música Quântica?

Quilombo groove

(música: Chico Science e Nação Zumbi)
(Instrumental)

Baião ambiental dub

(música: Lúcio Maia, Dengue e Gira)
(Instrumental)

Batmacumba

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá

Parque industrial

(Tom Zé)

Retocai o céu de anil
Bandeiras no cordão
Grande festa em toda a nação.

Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado

Já vem pronto e tabelado
 É somente requeutar
 E usar,
 É somente requeutar
 E usar,
 Porque é made, made, made, made in Brazil.
 Porque é made, made, made, made in Brazil.

Retocai o céu de anil
 Bandeirolas no cordão
 Grande festa em toda a nação.

Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção.

A revista moralista
 Traz uma lista dos pecados da vedete
 E tem jornal popular que
 Nunca se espreme
 Porque pode derramar.

É um banco de sangue encadernado
 Já vem pronto e tabelado,
 É somente folhear e usar,
 É somente folhear e usar.

Dois mil e um
 (Tom Zé e Rita Lee)

Astronauta libertado
 Minha vida me ultrapassa
 Em qualquer rota que eu faça
 Dei um grito no escuro
 Sou parceiro do futuro
 Na reluzente galáxia
 Eu quase posso palpar, a minha vida que grita
 Emprenha e se reproduz, na velocidade da luz
 A cor do céu me compõe, o mar azul me dissolve
 A equação me propõe, computador me resolve
 Astronauta libertado
 Minha vida me ultrapassa
 Em qualquer rota que eu faça
 Dei um grito no escuro
 Sou parceiro do futuro
 Na reluzente galáxia
 Amei a velocidade, casei com 7 planetas
 Por filho cor e espaço, não me tenho nem me faço
 A rota do ano luz, calculo dentro do passo
 Minha dor é cicatriz, minha morte não me quis
 Nos braços de 2000 anos, eu nasci sem ter idade
 Sou casado, sou solteiro, sou baiano, estrangeiro
 Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa
 Meu peito é de sal de fruta, fervendo num copo d'água
 Astronauta libertado
 Minha vida me ultrapassa
 Em qualquer rota que eu faça
 Dei um grito no escuro
 Sou parceiro do futuro
 Na reluzente galáxia

Cérebro eletrônico
 O cérebro eletrônico faz tudo
 Faz quase tudo
 Quase tudo
 Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda
 Manda e desmanda
 Ele é quem manda
 Mas ele não anda

Só eu posso pensar se Deus existe
 Só eu
 Só eu posso chorar quando estou triste
 Só eu
 Eu cá com meus botões de carne e osso
 Hum, hum
 Eu falo e ouço
 Hum, hum
 Eu penso e posso

Eu posso decidir se vivo ou morro
 Porque
 Porque sou vivo, vivo pra cachorro
 E sei
 Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
 Em meu caminho inevitável para a morte

Porque sou vivo, ah, sou muito vivo
 E sei
 Que a morte é nosso impulso primitivo
 E sei
 Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
 Com seus botões de ferro e seus olhos de vidro

Futurível
 (Gilberto Gil)

Você foi chamado, vai ser transmutado em energia
 Seu segundo estágio de humanóide hoje se inicia
 Fique calmo, vamos começar a transmissão
 Meu sistema vai mudar
 Sua dimensão
 Seu corpo vai se transformar
 Num raio, vai se transportar
 No espaço, vai se recompor
 Muitos anos-luz além
 Além daqui
 A nova coesão
 Lhe dará de novo um coração mortal

Pode ser que o novo movimento lhe pareça estranho
 Seus olhos talvez sejam de cobre, seus braços de estanho
 Não se preocupe, meu sistema manterá
 A consciência do ser
 Você pensará
 Seu corpo será mais brilhante
 A mente, mais inteligente
 Tudo em superdimensão
 O mutante é mais feliz

Feliz porque
Na nova mutação
A felicidade é feita de metal

Computadores fazem arte
(Zero Quatro)

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

Um satélite na cabeça (bitnik generation)
(letra: Chico Science música: Chico Science & Nação Zumbi)

como um pássaro, o tempo voa
à procura do exato momento
onde o que você pode fazer fosse agora
com as roupas sujas de lama
porque o barro arrodea o mundo
e a tv não tem olhos pra ver
eu sou como aquele boneco
que apareceu no dia da fogueira
e controla seu próprio satélite
andando por cima da terra
conquistando o seu próprio espaço
é onde você pode estar agora

Enquanto o mundo explode
(letra: Chico Science música: Chico Science & Nação Zumbi)

a engenharia cai sobre as pedras
um curupira já tem o seu tênis importado
não conseguimos acompanhar o motor da história
mas somos batizados pelo batuque e apreciamos a agricultura celeste
mas enquanto o mundo explode
nós dormimos no silêncio do bairro
fechando os olhos e mordendo os lábios
sinto vontade de fazer muita coisa

Saudosismo
(Caetano Veloso)

Eu, você, nós dois
Já temos um passado, meu amor
Um violão guardado
Aquela flor
E outras mumunhas mais
Eu, você, João
Girando na vitrola sem parar
E o mundo dissonante que nós dois
Tentamos inventar tentamos inventar
Tentamos inventar tentamos

A felicidade a felicidade
A felicidade a felicidade
Eu, você, depois
Quarta-feira de cinzas no país

E as notas dissonantes se integraram
 Ao som dos imbecis
 Sim, você, nós dois
 Já temos um passado, meu amor
 A bossa, a fossa, a nossa grande dor
 Como dois quadradões

Lobo, lobo bobo
 Lobo, lobo bobo
 Eu, você, João
 Girando na vitrola sem parar
 E eu fico comovido de lembrar
 O tempo e o som
 Ah! Como era bom
 Mas chega de saudade
 A realidade é que
 Aprendemos com João
 Pra sempre
 A ser desafinados
 Ser desafinados
 Ser desafinados
 Ser

Chega de saudade
 Chega de saudade
 Chega de saudade
 Chega de saudade

Frevo rasgado

(música e letra: Gilberto Gil música: Bruno Ferreira)

Foi quando topei com você
 Que a coisa virou confusão
 No salão
 Porque parei, procurei
 Não encontrei
 Nem mais um sinal de emoção
 Em seu olhar
 Aí eu me desesperei
 E a coisa virou confusão
 No salão
 Porque lembrei
 Do seu sorriso aberto
 Que era tão perto, que era tão perto
 Em um carnaval que passou
 Porque lembrei
 Que esse frevo rasgado
 Foi naquele tempo passado
 O frevo que você gostou
 E dançou e pulou
 Foi quando topei com você
 Que a coisa virou confusão
 No salão
 Porque parei, procurei
 Não encontrei
 Nem mais um sinal de emoção
 Em seu olhar
 A coisa virou confusão
 Sem briga, sem nada demais
 No salão

Porque a bagunça que eu fiz, machucado
 Bagunça que eu fiz tão calado
 Foi dentro do meu coração
 Porque a bagunça que eu fiz, machucado
 Bagunça que eu fiz tão calado
 Foi dentro do meu coração

Quero sambar meu bem
 (Tom Zé)

quero sambar,
 meu bem
 quero sambar
 também
 não quero é vender
 flores
 nem saudade
 perfumada
 quero sambar,
 meu bem
 quero sambar
 também
 mas eu não quero
 andar na fossa
 cultivando tradição
 embalsamada

meu sangue é de
 gasolina
 correndo, não tenho
 mágoa
 meu peito é de
 sal de fruta
 fervendo no copo
 d'água

Samba makossa
 (Chico Science)

Samba maior
 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 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 de ser
 Maioral, é assim que é, bom na cabeça e um foguete no pé
 Samba Makossa, sem hora marcada, é da pesada
 Samba, samba, samba, samba, samba, samba

Samba do lado
 (Chico Science)

faminto e calmo o samba chegou
 domingo de todos os lados
 daqui pra ali, de lá pra cá
 pode-se escutar o som aqui no Brasil
 lembro quase tudo que sei
 e organizando as ideias
 lembro que esqueci de tudo

mas, eu escuto o samba
 e você samba de que lado
 de que lado você samba
 e você samba de que lado
 de que lado você samba
 de que lado, de que lado, de que lado, de que lado
 você vai sambar?
 o problema
 são problemas demais
 se não correr atrás da maneira certa de solucionar
 olha o samba do teu lado
 do teu lado olha o samba
 olha o samba do teu lado
 do lado olha o samba
 do teu lado, do teu lado
 do teu lado, do teu lado
 o samba chegar
 olha o samba do teu lado
 do lado olha o samba
 olha o samba do teu lado
 do teu lado olha o samba
 olha o samba , olha o samba
 o problema são problemas demais
 e não correr atrás da maneira certa de solucionar
 lembro quase tudo que sei
 e organizando as ideias
 lembro que esqueci de tudo
 mas, eu escuto o samba
 e você samba de que lado
 de lado você samba
 você samba de que lado
 de que lado você samba
 de que lado, de que lado
 de que lado, de que lado
 de que lado você vai sambar

Objeto semi-identificado

(letra: Gilberto Gil e Rogério Duarte música: Rogério Duprat)

- Diga lá.
- Digo eu.
- Diga você.

- E línguas como que de fogo tornaram-se invisíveis.

E línguas como que de fogo tornaram-se invisíveis. E se distribuíram e sobre cada um deles assentou-se uma. E todos eles ficaram cheios de espírito santo e principiaram a falar em línguas diferentes.

- Eu gosto mesmo é de comer com coentro. Uma moqueca, uma salada, cultura, feijoada, lucidez, loucura. Eu gosto mesmo é de ficar por dentro, como eu estive na barriga de Claudina, uma velha baiana cem por cento.

- Tudo é número. O amor é o conhecimento do número e nada é infinito. Ou seja: será que ele cabe aqui no espaço beijo da fome? Não. Ele é o que existe, mais o que falta.

- O invasor me contou todos os lances de todos os lugares onde andou. Com um sorriso nos lábios ele disse: "A eternidade é a mulher do homem. Portanto, a eternidade é seu amor".

Compre, olhe, vire, mexa. Talvez no embrulho você ache o que precisa. Pare, ouça, ande, veja. Não custa nada. Só lhe custa a vida.

- Entre a palavra e o ato, desce a sombra. O objeto identificado, o encoberto, o disco-voador, a semente astral.
 - A cultura, a civilização só me interessam enquanto sirvam de alimento, enquanto sarro, prato suculento, dica, pala, informação.
 - A loucura, os óculos, a pasta de dentes, a diferença entre o 3 e o 7. Eu crio.
- A morte, o casamento do feitiço com o feiticeiro. A morte é a única liberdade, a única herança deixada pelo Deus desconhecido, o encoberto, o objeto semi-identificado, o desobjeto, o Deus-objeto.
- O número 8 é o infinito, o infinito em pé, o infinito vivo, como a minha consciência agora.
 - Cada diferença abolida pelo sangue que escorre das folhas da árvore da morte. Eu sou quem descreia o mundo a cada nova descoberta. Ou apenas este espetáculo é mais um capítulo da novela "Deus e o Diabo etc. etc. etc."
 - O número 8 dividido é o infinito pela metade. O meu objetivo agora é o meu infinito. Ou seja: a metade do infinito, da qual metade sou eu, e outra metade é o além de mim.
 - E fim de papo.
 - Tá legal.

Acrilírico

(Caetano Veloso e Rogério Duprat)

Olhar colírico
 Lirios plásticos do campo e do contracampo
 Telástico cinemascope teu sorriso tudo isso
 Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido
 Na minha adolescência
 Idade de pedra e paz

Teu sorriso quieto no meu canto

Ainda canto o ido o tido o dito
 O dado o consumido
 O consumado
 Ato
 Do amor morto motor da saudade

Diluído na grandiciedade
 Idade de pedra ainda
 Canto quieto o que conheço
 Quero o que não mereço
 O começo
 Quero canto de vinda
 Divindade do duro totem futuro total
 Tal qual quero canto
 Por enquanto apenas mino o campo ver-te
 Acre e lírico o sorvete
 Acrílico Santo Amargo da Putrifacção

4. Entreatos

Alegria, alegria

(Caetano Veloso)

Caminhando contra o vento

Sem lenço, sem documento
 No sol de quase dezembro
 Eu vou

O sol se reparte em crimes
 Espaçonaves, guerrilhas
 Em Cardinales bonitas
 Eu vou

Em caras de presidentes
 Em grandes beijos de amor
 Em dentes, pernas, bandeiras
 Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia

Eu vou
 Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos

Eu vou
 Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço, sem documento, eu vou
 Eu tomo uma coca-cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil

Ela nem sabe até, pensei,
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito

Eu vou,
 sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou
 Por que não, por que não...

Domingo no parque (Gilberto Gil)

O rei da brincadeira - ê, José
 O rei da confusão - ê, João
 Um trabalhava na feira - ê, José
 Outro na construção - ê, João

A semana passada, no fim da semana

João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração
 O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, dançando no peito - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José
 O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, girando na mente - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José
 Juliana girando - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 O amigo João - João
 O sorvete é morango - é vermelho
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha
 Oi, girando, girando - é vermelha
 Oi, girando, girando - olha a faca!
 Olha o sangue na mão - ê, José
 Juliana no chão - ê, José
 Outro corpo caído - ê, José
 Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José
 Não tem mais construção - ê, João
 Não tem mais brincadeira - ê, José
 Não tem mais confusão - ê, João

Manguetown

(letra: C. Science música: C. Science, Lucio e Dengue)

estou enfiado na lama
 é um bairro sujo
 onde os urubus têm casas
 e eu não tenho asas
 mas estou aqui em minha casa
 onde os urubus têm asas
 vou pintando, segurando as paredes do meu quintal
 manguetown

andando por entre os becos

andando em coletivos
ninguém foge ao cheiro sujo
da lama da manguetown
andando por entre os becos
andando em coletivos
ninguém foge à vida suja
dos dias da manguetown

esta noite sairei, vou beber com meus amigos
e com as asas que os urubus me deram ao dia
eu voarei por toda a periferia
vou sonhando com a mulher
que talvez eu possa encontrar
ela também vai andar
na lama do meu quintal
manguetown
andando...
fui no mangue catar lixo
pegar caranguejo
conversar com urubu

Cidade estuário (Zero Quatro)

Maternidade – Diversidade –
Salinidade
Fertilidade – Produtividade
Recife – Cidade – Estuário
Recife – Cidade – És – Tu...

Água, Salobra, Desova e criação
Matéria orgânica, troca e produção

Recife – Cidade – Estuário
És – Tu...

(O mangue injeta,
abastece, alimenta,
recarrega as baterias
da Veneza esclerosada,
destituída,
depauperada,
embrutecida...)

Mangue – Manguetown
Cidade complexo
Caos portuário
Berçário/caos
Cidade estuário

Monólogo ao pé do ouvido (letra: Chico Science música: Chico Science & Nação Zumbi)

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

Geleia geral

(Gilberto Gil e Torquato Neto)

Um poeta desfolha a bandeira
 E a manhã tropical se inicia
 Resplandente, cadente, fagueira
 Num calor girassol com alegria
 Na geleia geral brasileira
 Que o "Jornal do Brasil" anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

A alegria é a prova dos nove
 E a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra é onde o sol é mais limpo
 E Mangueira é onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

É a mesma dança na sala
 No Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil:
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 Superpoder de paisano
 Formiplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne-seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade jardim

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

Pluralva, contente e brejeira
Miss linda Brasil diz "bom dia"
E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
Salve o lindo pendão dos seus olhos
E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
E eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento
Com o roteiro do sexto sentido
Voz do morro, pilão de concreto
Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

Mágica (Os Mutantes)

Gira, ciranda
Na palma da mão
Pé de roseira
Levanta a poeira do chão

Gira, a menina
Na palma da mão
Gira, menina, que um dia
Eu te ponho no chão

Abri o portão de ouro
Da máquina do tempo
Ouvi ciranda ao longe
A rodar...

As caras giram rindo
Eu amo todas elas
Os vestidos tão compridos
A rodar...

Gira menina na palma da mão
Pé de roseira, levanta a poeira do chão
A rodar...

A praieira (Chico Science)

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

Destruindo a camada de ozônio

(música: Zero Quatro/ Tony Regalia/ Fábio Malandragem. letra: Zero Quatro)

Não espere nada do centro
 Se a periferia está morta
 Pois o que era velho no norte
 Se torna novo no sul

Eu tenho feito samba pesado
 Misturado sons, inventado estilos
 Eu venho repensando o sucesso
 E destruindo a camada de ozônio

Eu venho perseguindo bandidos
 Pedindo a pena de morte
 Recitando psicotrópicos
 Aplicando eletrochoques
 E destruindo a camada de ozônio

Eu só queria ser Romário...

Divino, maravilhoso

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Atenção
 Ao dobrar uma esquina
 Uma alegria
 Atenção, menina
 Você vem?
 Quantos anos você tem?

Atenção
 Precisa ter olhos firmes
 Pra este sol

Para esta escuridão

Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino, maravilhoso
Atenção para o refrão:
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

Atenção
Para a estrofe, pro refrão
Pro palavrão
Para a palavra de ordem
Atenção
Para o samba-exaltação

Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino, maravilhoso
Atenção para o refrão:
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

Atenção
Para as janelas no alto
Atenção
Ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção
Para o sangue sobre o chão

É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte

Não identificado
(Caetano Veloso)

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval

Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar um disco voador

Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral

Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado

Qualquer bobagem
(Os Mutantes/ Tom Zé)

Chegue perto de mim
Não precisa falar
Acenda o meu cigarro

Não queira me agradar
Queira
Queira

Não decida nem pense
Não negue nem se ofereça
Não queira se guardar
Não queira se mostrar
Queira
Queira

Escute esta canção
Ou qualquer bobagem
Ouça o coração, amor
Escute esta canção
Ou qualquer bobagem
Ouça o coração, amor
Que mais, sei lá

Enquanto seu lobo não vem
(Caetano Veloso)

Vamos passear
Na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto
Meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto
A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas
Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas

Presidente Vargas
Presidente Vargas
Presidente Vargas

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas
Debaixo das roupas das bombas
Das bandeiras, debaixo das botas
Debaixo das rosas dos jardins, debaixo da lama
Debaixo da cama, debaixo da cama
Debaixo da cama...

Mamãe coragem
(Caetano Veloso, Torquato Neto)

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance

Veja as contas do mercado

Pague as prestações
 Ser mãe
 É desdobrar fibra por fibra
 Os corações dos filhos
 Seja feliz
 Seja feliz

Mamãe, mamãe, não chore
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
 Mamãe, seja feliz
 Mamãe, mamãe, não chore
 Não chore nunca mais, não adianta
 Eu tenho um beijo preso na garganta
 Eu tenho um jeito de quem não se espanta
 (Braço de ouro vale 10 milhões)
 Eu tenho corações fora peito
 Mamãe, não chore
 Não tem jeito
 Pegue uns panos pra lavar
 Leia um romance
 Leia "Alzira morta virgem"
 "O grande industrial"

Eu por aqui vou indo muito bem
 De vez em quando brinco Carnaval

E vou vivendo assim: felicidade
 Na cidade que eu plantei pra mim
 E que não tem mais fim
 Não tem mais fim
 Não tem mais fim

Lindonéia

(Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Na frente do espelho
 Sem que ninguém a visse
 Miss
 Linda, feia
 Lindonéia desaparecida

Despedaçados
 Atropelados
 Cachorros mortos nas ruas
 Policiais vigiando
 O sol batendo nas frutas
 Sangrando
 Ai, meu amor
 A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda
 Fruta na feira
 Lindonéia solteira
 Lindonéia, domingo
 Segunda-feira

Lindonéia desaparecida
 Na igreja, no andor

Lindonéia desaparecida
 Na preguiça, no progresso
 Lindonéia desaparecida
 Nas paradas de sucesso
 Ai, meu amor
 A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho
 Mas desaparecida
 Ela aparece na fotografia
 Do outro lado da vida

Marginália II

(letra: Torquato Neto música: Gilberto Gil)

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu degredo
 Pão seco de cada dia
 Tropical melancolia
 Negra solidão

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Aqui, o Terceiro Mundo
 Pede a bênção e vai dormir
 Entre cascatas, palmeiras
 Araçás e bananeiras
 Ao canto da juriti

Aqui, meu pânico e glória
 Aqui, meu laço e cadeia
 Conheço bem minha história
 Começa na lua cheia
 E termina antes do fim

Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo
 Aqui é o fim do mundo

Minha terra tem palmeiras
 Onde sopra o vento forte
 Da fome, do medo e muito
 Principalmente da morte
 Olelê, lalá

A bomba explode lá fora
 E agora, o que vou temer?
 Oh, yes, nós temos banana
 Até pra dar e vender
 Olelê, lalá

Aqui é o fim do mundo

Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo

A cidade

(Chico Science)

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 metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
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 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 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 urubu
Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

Antene-se

(Chico Science)

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 rua, em cima das pontes
É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Procurando antenar boa vibrações
Preocupando antenar boa diversão
Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Manguelô!
Recife, cidade do mangue
Onde a lama é a insurreição
Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio da rua, em cima das pontes
É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa diversão
Sou, Sou, Sou, Sou, Sou Manguelô!

Da lama ao caos

(Chico Science)

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Da lama ao caos
 Do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana
 O sol queimou, queimou a lama do rio
 Eu vi um Chié andando devagar
 Vi um aratu pra lá e pra cá
 Vi um caranguejo andando pro sul
 Saiu do mangue, virou gabiru
 Oh Josué, eu nunca vi tamanha desgraça
 Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça
 Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
 Ia passando uma véia, pegou a minha cenoura
 Aí minha véia, deixa a cenoura aqui
 Com a barriga vazia não consigo dormir
 E com o bucho mais cheio comecei a pensar
 Que eu me organizando posso desorganizar
 Que eu desorganizando posso me organizar
 Da lama ao caos
 Do caos à lama
 Um homem roubado nunca se engana

Banditismo por uma questão de classe

(Chico Science)

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
 Galeguinho do Coque não tinha medo, não tinha
 Não tinha medo da perna cabeluda
 Biu do Olho Verde fazia sexo, fazia
 Fazia sexo com seu alicate
 Oi sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
 A polícia atrás deles e eles no rabo dela
 Acontece hoje, acontecia no sertão
 Quando um bando de macaco perseguia Lampião
 E o que ele falava outros hoje ainda falam
 “Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”
 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
 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!

Rios, pontes e overdrives

(Chico Science e Zero Quatro)

Porque 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 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, Ipsep, Torreão, Casa Amarela
 Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, BoaVista
 Dois Irmãos, é o Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, Beberibe, CDU
 Capibaribe e o Centrão
 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 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
 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 de pano pra se costurar miséria

Rios (smart drugs), pontes e overdrives

(Zero Quatro)

Quase sempre vale a pena
 a gente ter uma sombra
 - Cante mais uma vez, Bob
 (Quase sempre vale a pena)
 - Estão fazendo teu caixão!!!

Rios, veias, vias
 Fios, margens, canais

Braços, berços, fontes
 Plugues, leitos, marginais

Rios (smart drugs)
 pontes, overdrives

Um passeio no mundo livre

(letra: Chico Science música: Dengue, Lúcio Maia, Gira, Jorge Du Peixe e Pupilo)

(um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar)
 eu só quero andar
 nas ruas de peixinhos
 andar pelo Brasil
 ou em qualquer cidade
 andando pelo mundo
 sem ter “sociedade”
 andar com os meus amigos de eletricidade
 andar com as meninas
 sem ser incomodado
 na na na
 eu só quero andar nas ruas do Brasil.
 andar no mundo livre
 sem ter “sociedade”
 andando pelo mundo

de todas as cidades
 andar com os meus amigos
 sem ser incomodado
 andar com as meninas de eletricidade
 na na na

Corpo de lama

(letra: Chico Science e Jorge Du Peixe música: Dengue, Lúcio Maia e Gira)

este corpo de lama que tu vê
 é apenas a imagem que sou
 este corpo de lama que tu vê
 é apenas a imagem que é tu
 que o sol não segue os pensamentos
 mas a chuva mude os sentimentos
 se o asfalto é meu amigo eu caminho
 como aquele grupo de caranguejos
 ouvindo a música dos trovões

essa chuva de longe que tu vê
 é apenas a imagem que sou
 esse sol bem longe que tu vê
 é apenas a imagem que é tu
 fiquei apenas pensando
 que seu rosto parece com minhas ideias
 fiquei apenas lembrando que há muitas garotas sorrindo em ruas distantes
 há muitos meninos correndo em mangues distantes

essa rua de longe que tu vê
 é apenas a imagem que sou.
 esse mangue de longe que tu vê
 é apenas a imagem que é tu
 se o asfalto é meu amigo...

(deixar que os fatos sejam fatos naturalmente, sem que sejam forjados para acontecer
 deixar que os olhos vejam pequenos detalhes lentamente
 deixar que as coisas que lhe circundam estejam sempre inertes
 como móveis inofensivos
 pra lhe servir quando for preciso
 e nunca lhe causar danos morais, físicos ou psicológicos).

Pastilhas Coloridas

(letra: Zero Quatro música: Zero Quatro, Tony Regalia e Fábio Malandragem)

“Os sonhos murcham feito maracujá velho”

Quando eu vim morar na Ilha Grande
 Meu prédio era o only one da rua
 Mas uns moleques já brincavam de trocar
 Pastilhas coloridas

Nossos campos de pelada de repente sumindo
 E as mesadas diminuindo
 Nossos pais na pressão
 Desemprego em massa
 A vizinhança gravando direto
 E a marcação cerrada dos prestativos
 Mas nem sempre gentis homens da lei

Amigos nas farmácias

E quando a erva faltava
Qualquer droga era boa

As verdes valem dez
As amarelas oito
As brancas valem cinco
Mas se dá bem quem tem azul

Os ratos engordando dia-a-dia
Com os nossos sonhos podres
E a gente inventando regras
Para sobreviver na Ilha Grande
Pois o continente parecia muito longe
E talvez não houvesse lugar para nós
No mundo livre

Amigos nas farmácias
E quando a erva faltava
Qualquer droga era boa

Sob o calçamento (se espumar é gente)
(Zero Quatro)

Nada como um poste
atrás do poste
Por baixo dos trens
estão os trilhos
Nada como um século
após o outro
Nos buchos das mães
incham os filhos

Terra por si só
não vira asfalto
Entre o concreto e o Pirelli
o cheira-cola morre
A carne gruda
O sangue escorre
Onde há calçamento
pode crer que havia - Mangue.

Nada como um poste
após o poste
Por baixo dos trens
estão os trilhos
Nada como um século
atrás de um século
Os filhos vão nos bagos
Saem dos pênis
Caem dos sacos dos filhos dos filhos

Paisagem Útil
(Caetano Veloso)

Olhos abertos em vento
Sobre o espaço do aterro
Sobre o espaço sobre o mar
O mar vai longe do Flamengo
O céu vai longe e suspenso
Em mastros firmes e lentos

Frio palmeiral de cimento
 O céu vai longe do Outeiro
 O céu vai longe da Glória
 O céu vai longe suspenso
 Em luzes de luas mortas
 Luzes de uma nova aurora
 Que mantém a grama nova
 E o dia sempre nascendo

Quem vai ao cinema, quem vai ao teatro
 Quem vai ao trabalho, quem vai descansar
 Quem canta, quem canta
 Quem pensa na vida
 Quem olha a avenida
 Quem espera voltar

Os automóveis parecem voar
 Os automóveis parecem voar

Mas já se acende e flutua
 No alto do céu uma lua
 Oval, vermelha e azul
 No alto do céu do rio
 Uma lua oval da Esso
 Comove e ilumina o beijo
 Dos pobres tristes felizes
 Corações amantes do nosso Brasil

Onde andarás

(Caetano Veloso e Ferreira Gullar)

Onde andarás nesta tarde vazia
 Tão clara e sem fim
 Enquanto o mar bate azul em Ipanema
 Em que bar, em que cinema te esqueces de mim?
 Enquanto o mar bate azul em Ipanema
 Em que bar, em que cinema te esqueces...

Eu sei, meu endereço apagaste do teu coração
 A cigarra do apartamento
 O chão de cimento existem em vão

Não serve pra nada a escada, o elevador
 Já não serve pra nada a janela
 A cortina amarela, perdi meu amor

E é por isso que eu saio pra rua
 Sem saber pra quê
 Na esperança talvez de que o acaso
 Por mero descaso me leve a você
 Na esperança talvez de que o acaso
 Por mero descaso
 Me leve... eu sei

São São Paulo

(Tom Zé)

São São Paulo quanta dor
 São São Paulo meu amor

São oito milhões de habitantes
 De todo canto e nação
 Que se agriem cortesmente
 Correndo a todo vapor
 E amando com todo ódio
 Se odeiam com todo amor
 São oito milhões de habitantes
 Aglomerada solidão
 Por mil chaminés e carros
 Gaseados a prestação
 Porém com todo defeito
 Te carrego no meu peito

São São Paulo quanta dor
 São São Paulo meu amor

Salvai-nos por caridade
 Pecadoras invadiram
 Todo o centro da cidade
 Armadas de ruge e batom
 Dando vivas ao bom humor
 Num atentado contra o pudor
 A família protegida
 O palavrão reprimido
 Um pregador que condena
 Um festival por quinzena
 porém com todo defeito
 Te carrego no meu peito

São São Paulo quanta dor
 São São Paulo meu amor

Santo Antonio foi demitido
 E os ministros de Cupido
 Armados da eletrônica
 Casam pela tevê
 Crescem flores de concreto
 Céu aberto ninguém vê
 Em Brasília é veraneio
 No Rio é banho de mar
 O país todo de férias
 E aqui é só trabalhar
 Porém com todo defeito
 Te carrego no meu peito

São São Paulo quanta dor
 São São Paulo meu amor

Não buzone que eu estou paquerando
 (Tom Zé)

Sei que o seu relógio
 Está sempre lhe acenando
 Mas não buzone
 Que eu estou paquerando

Eu sei que você anda
 Apressado demais
 Correndo atrás de letras,
 Juros e capitais

Um homem de negócios
 Não descansa, não:
 Carrega na cabeça
 Uma conta-corrente

Não perde um minuto
 Sem o lucro na frente
 Juntando dinheiro,
 Imposto sonegando,

Passando contrabando,
 Pois a grande cidade não pode parar

Sei que o seu relógio está sempre lhe acenando,
 Mas não buzine, que eu estou paquerando

A sua grande loja
 Vai vender à mão farta
 Doença terça-feira,
 E o remédio na quarta,

Depois em Copacabana e Rua Augusta,
 Os olhos bem abertos,
 Nunca facilitar,
 O dólar na esquina
 Sempre pode assaltar

Mas netos e bisnetos
 Irão lhe sucedendo
 Assim, sempre correndo,
 Pois a grande cidade não pode parar,
 (sei que seu relógio...)

Domingou

(letra: Torquato Neto música: Gilberto Gil)

Da janela a cidade se ilumina
 Como nunca jamais se iluminou
 São três horas da tarde, é domingo
 Na cidade, no Cristo Redentor - ê, ê
 É domingo no trolley que passa - ê, ê
 É domingo na moça e na praça - ê, ê
 É domingo, ê, ê, domingou, meu amor

Hoje é dia de feira, é domingo
 Quanto custa hoje em dia o feijão
 São três horas da tarde, é domingo
 Em Ipanema e no meu coração - ê, ê
 É domingo no Vietnã - ê, ê
 Na Austrália, em Itapuã - ê, ê
 É domingo, ê, ê, domingou, meu amor

Quem tiver coração mais aflito
 Quem quiser encontrar seu amor
 Dê uma volta na praça do Lido
 O-skindô, o-skindô, o-skindô-lelê

Quem quiser procurar residência
 Quem está noivo e já pensa em casar

Pode olhar o jornal, paciência
Tra-lá-lá, tra-lá-lá, ê, ê

O jornal de manhã chega cedo
Mas não traz o que eu quero saber
As notícias que leio conheço
Já sabia antes mesmo de ler - ê, ê
Qual o filme que você quer ver - ê, ê
Que saudade, preciso esquecer - ê, ê
É domingo, ê, ê, domingou, meu amor

Olha a rua, meu bem, meu benzinho
Tanta gente que vai e que vem
São três horas da tarde, é domingo
Vamos dar um passeio também - ê, ê
O bondinho viaja tão lento - ê, ê
Olha o tempo passando, olha o tempo - ê, ê
É domingo, outra vez domingou, meu amor

Luzia Luluza
(Gilberto Gil)

Passei toda a tarde ensaiando, ensaiando
Essa vontade de ser ator acaba me matando
São quase oito horas da noite
E eu nesse táxi
Que trânsito horrível, meu Deus
E Luzia, e Luzia, e Luzia

Estou tão cansado, mas disse que ia
Luzia Luluza está lá me esperando
Mais duas entradas, uma inteira, uma meia
São quase oito horas, a sala está cheia
Essa sessão das oito vai ficar lotada

Terceira semana em cartaz James Bond
Melhor pra Luzia, não fica parada
Quando não vem gente, ela fica abandonada

Naquela cabine do Cine Avenida
Revistas, bordados, um rádio de pilha
Na cela da morte do Cine Avenida, a me esperar

No próximo ano nós vamos casar
No próximo filme nós vamos casar

Luzia, Luluza, eu vou ficar famoso
Vou fazer um filme de ator principal
No filme eu me caso com você, Luluza
No carnaval

Eu desço do táxi, feliz, mascarado
Você me esperando na bilheteria
Sua fantasia é de papel crepom

Eu pego você pelas mãos como um raio
E saio com você descendo a avenida
A avenida é comprida, é comprida, é comprida...
E termina na areia
Na beira do mar

E a gente se casa
 Na areia, Luluza
 Na beira do mar
 Na beira do mar

A coisa mais linda que existe
 (Gilberto Gil e Torquato Neto)

Coisa mais linda nesse mundo
 É sair por um segundo
 E te encontrar por aí
 E ficar sem compromisso
 Pra fazer festa ou comício
 Com você perto de mim

Na cidade em que me perco
 Na praça em que me resolvo
 Na noite da noite escura
 É lindo ter junto ao corpo
 Ternura de um corpo manso
 Na noite da noite escura

A coisa mais linda que existe
 É ter você perto de mim

O apartamento, o jornal
 O pensamento, a navalha
 A sorte que o vento espalha
 Essa alegria, o perigo
 Eu quero tudo contigo
 Com você perto de mim

Caminhante noturno
 (Rita Lee e Arnaldo Baptista)

No chão de asfalto
 Ecos, um sapato
 Pisa o silêncio, caminhante noturno
 Fúria de ter nas suas mãos dedos finos de alguém

A apertar, a beijar...
 Vai, caminhante
 Antes do dia nascer
 Vai, caminhante
 Antes da noite morrer
 Vai
 Luzes, câmera
 Canção, que horas são
 Sombra na esquina
 Alguém, Maria

Sente a pulsar um amor musculoso
 Vai encontrar esta noite o amor
 Sem pagar, sem falar, a sonhar

Vai caminhante...

No chão, vê folhas
 Secas de jornal
 Sombra na esquina

Alguém, Maria

Pisa o silêncio, caminhante noturno
Foge do amor
Que a noite lhe deu sem cobrar
Sem falar, sem sonhar

Vai caminhante...

Fuga nº II

(Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista)

Hoje eu vou fugir de casa
Vou levar a mala cheia de ilusão
Vou deixar alguma coisa velha
Esparramada toda pelo chão
Vou correr num automóvel enorme e forte
A sorte, a morte a me esperar
Vultos altos e baixos
Que me assustavam só em olhar

Pra onde eu vou, ah
Pra onde eu vou, venha também
Pra onde eu vou, venha também
Pra onde eu vou

Faróis altos e baixos que me fotografam
A me procurar
Dois olhos de mercúrio iluminam meus passos
A me espionar
O sinal está vermelho e os carros vão passando
E eu ando, ando, ando...
Minha roupa atravessa e me leva pela mão
Do chão, do chão, do chão