

TROPICÁLIA E MANGUEBEAT: A ANTROPOFAGIA NAS CONTRACULTURAS BRASILEIRAS

TROPICÁLIA AND MANGUEBEAT: ANTHROPOPHAGY IN BRAZILIAN COUNTERCULTURES

Renata Andreolla¹

Rejane Pivetta de Oliveira²

RESUMO: O objetivo deste trabalho é fazer uma análise comparativa entre os dois principais movimentos contraculturais brasileiros: a Tropicália e o Manguebeat pelo viés antropofágico de Oswald de Andrade. Os referenciais teóricos dessa pesquisa se baseiam nos críticos Roberto Scharwz, Silviano Santiago e Haroldo de Campos, no que se refere ao antropofagismo; Stuart Hall, na questão da construção da identidade e pós-modernidade; Hollanda, Favaretto e Veloso, sobre a Tropicália; e os estudos de Gomes sobre o Manguebeat. A análise ocorreu por meio de algumas canções que marcaram os movimentos e que se conectam entre si através da melodia, letra, ritmo e ruptura com o sistema em vigor.

PALAVRAS-CHAVE: Tropicália; Manguebeat; Antropofagismo; Cultura brasileira.

ABSTRACT: The objective of this article is to make a comparative analysis between the two main Brazilian countercultural movements: Tropicália and Manguebeat by the anthropophagic bias of Oswald de Andrade. The theoretical references of this research are based on the critics Roberto Scharwz, Silviano Santiago and Haroldo de Campos, with regard to the anthropophagism; Stuart Hall, on the question of the construction of identity and postmodernity; Hollanda, Favaretto and Veloso, on Tropicália; and Gomes's studies on Manguebeat. The analysis took place through some songs that marked the movements and that connect to each other through the melody, letter, rhythm and rupture with the current system.

KEYWORDS: Tropicália; Manguebeat; Anthropophagism; Brazilian culture.

¹ Mestre em Letras pela Universidade de Passo Fundo - Brasil. Doutoranda em Letras na Universidade de Passo Fundo - Brasil. Bolsista Capes. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4399-3482>. E-mail: reandreolla@gmail.com.

² Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidad de Santiago de Compostela – Espanha. Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: pivetta.rejane@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

“A arte não é só talento, mas sobretudo coragem”

(Glauber Rocha)

Em alguns campos das ciências sociais e humanas nos deparamos com uma certa complexidade em afirmar alguns conceitos. Por isso é muito complexo delimitar o que é literatura e cultura. Sabe-se que a literatura tem uma relação de pertencimento, além de dialogismo com a cultura. Para Bakhtin (2003) a relação dialógica é uma relação de sentido que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dessa forma, a literatura é tida como um fenômeno que está em constante relação com seu contexto de produção e que faz parte não apenas da cultura e não pode ser pensada separadamente desta, uma vez que a literatura é uma prática cultural, estabelecida sobre relações sociais, econômicas e políticas com a linguagem e o leitor.

Enquanto a literatura apenas faz do escrito o seu campo de estudos, a cultura se interessa por qualquer manifestação artística que se torna valor, em que a arte popular e a literatura fazem parte. Assim, estudar literatura tornar-se então, estudar cultura.

Dessa forma, a literatura como prática cultural é um dos elementos responsáveis pela construção da nossa identidade. Mas que identidade? Segundo Stuart Hall (2006), há três concepções de identidade no ser humano: o sujeito do Iluminismo, que é o indivíduo centrado e dotado de capacidades de razão; o sujeito sociológico, presente no mundo moderno e que não é independente, pois estabelece relações com os outros; e o sujeito pós-moderno, o qual não possui uma identidade fixa. Essas concepções tornam-se

interessantes visto que caracteriza a sociedade moderna e as diferentes posições de sujeito que o indivíduo traz consigo na “modernidade tardia”, acarretando uma crise de identidade.

Assim, a identidade passa por um processo de subjetivação, uma identificação do sujeito no interior dos discursos culturais, nas representações. A identidade não é homogênea, ela é construída culturalmente pelo discurso.

Hall (2006) critica os modos de perceber as identidades culturais nacionais, que, muitas vezes, soam como formas naturais e neutras. Sua crítica sobre uma identidade nacional unificada se fundamenta nas diferenças existentes em uma mesma nação, como o gênero e a etnia. Além disso, o autor defende que diversos deslocamentos ocorreram no interior dessas identidades culturais nacionais, desenvolvendo o foco para identidades regionais, assim como um hibridismo das culturas originado pela miscigenação dos povos, tornando as identidades culturais híbridas. O pesquisador afirma então que possuímos uma “identidade”, mas que somos compostos por uma identificação, passível de transformação e mudança.

Dessa forma, pensar a cultura é pensar em um campo de luta, histórico e social, em que significados e sentidos são disputados. A cultura é um lugar de combate em que indivíduos diversos disputam, negociam, se confrontam no processo de construção dos sentidos, de estar e agir no mundo. A cultura é fundamental na construção social da realidade, não apenas como reflexo das relações econômicas, políticas, históricas e sociais, mas como elemento fundamental, articulado com esses conceitos não apenas reproduzindo, mas produzindo a sociedade em que se está inserida.

Delimitar um período cultural na história é, na maioria das vezes, muito complicado porque não há momento histórico que não resulte de uma estrutura constantemente reelaborada e que em cada minuto apresenta uma nova interferência através da experiência do sujeito inserido.

Os fatos sociais não caem do céu. Eles são produtos de uma permanente negociação entre seus atores. Ainda assim, é possível identificar momentos especiais de ruptura na ordem social, especialmente quando eles estão associados a acontecimentos marcantes. Espetaculares ou não. (ALMEIDA, 2010, p.16)

Este talvez seja o caso da contracultura e da pós-modernidade. Geralmente se associa os dois conceitos com a década de 1960 (porém, já na década de 40, os movimentos contraculturais começavam a engatinhar). Segundo Ken Goffman e Dan Joy (2007, p. 10), a contracultura é a representação do que “há de verdadeiramente novo e verdadeiramente grandioso na expressão e no esforço humano”. Porém, o autor destaca que nem todos os movimentos políticos e culturais que se contrapõem às ideias inovadoras – principalmente as que ocorreram durante os anos 60 – são por si só contracultura. Para isso, tem que “viver a contracultura”.

Se a contracultura valoriza ampliar as fronteiras da arte, ela valoriza muito mais levar a vida como uma experiência artística em progresso. Se a contracultura valoriza o pensamento inovador, ela se empenha ainda mais em exprimir essa ideia na ação do momento. (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 17)

Contracultura, então, pode ser definida como um ideal que busca questionar os valores tradicionais, escravocratas e patriarcais vigentes na sociedade. A primeira manifestação de contracultura surgiu na década de 1940

com Jean-Paul Sartre através do existencialismo e engajamento político, em que o autor defendia a liberdade, questionando muitos dogmas da Igreja Católica.

Na década de 1950 surgia um novo movimento contracultural que influenciou a cultura e política norte-americana: o *Beat Generation*, que tinha como elementos centrais a rejeição dos valores materiais e a busca espiritual através de religiões orientais. Considera-se que o *Beat Generation* foi o precursor do movimento mais famoso da Contracultura: o movimento *hippie*.

Para Stuart Hall (2006, p.7), “ as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”, assim, o movimento (contracultural) *hippie* surgiu durante os anos de 1960 (principalmente na segunda metade da década), composto de jovens universitários de classe média dos Estados Unidos que não aceitavam “servir seu país” na Guerra do Vietnã. Dessa forma, através da busca de uma vida mais alternativa e livre, esses jovens geraram um novo estilo musical ao mesmo tempo que negavam a sociedade de consumo e o avanço das tecnologias.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações, como indivíduos sociais. (HALL, 2006, p.9)

Esses sujeitos novos, com identidades coletivas que estão associados à emergência dos novos movimentos sociais e com um novo ideal do fazer político que fortalecem a ideia de que a contracultura se desenvolve no centro dos problemas. Ela é produto e resultado dos desejos de um período comprometido em afirmar uma nova visão de mundo. Através da contracultura se ampliou o campo de luta, politizando o cotidiano: questões de gênero, sexo, de liberdades individuais, ambientais, de raça. Questionava-se o próprio modo de viver da sociedade ocidental e suas relações, que, de acordo com Hall (2006) os anos de

contracultura foi possível identificar uma nova postura política com foco nas diferenças e na consolidação dos movimentos sociais.

Um ponto importante deste contexto histórico da contracultura foi a sua simpatia em relação a toda e qualquer movimentação de grupos étnicos ou culturais que se vissem nessa posição de marginalidade ou exclusão diante das vantagens e promessas da sociedade ocidental o que ocorreu nos grandes centros urbanos do mundo, e também no Brasil. E esse é o panorama da contracultura nacional refletida na mundial: “A identificação não é mais imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete” (HOLLANDA, 2004, p.75), que fez nascer o Tropicalismo, na década de 1960 e o Mangubeat ,na década de 1990.

3. É PROIBIDO PROIBIR O MARACATU ATÔMICO: AS CONTRACULTURAS BRASILEIRAS

No Brasil, a identidade e a cultura nacional, segundo Ortiz, estão profundamente ligadas a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção país. Não existe, assim, uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais, em diferentes momentos históricos.

É por isso que uma das maiores – se não a maior – contribuições literárias brasileira foi a antropofagia cultural, de Oswald de Andrade. Com o Manifesto Antropófago, escrito em 1928, o escritor lançou o verbete ‘antropofagia’ que acabou se tornando recorrente no contexto brasileiro. A antropofagia, no discurso oswaldiano, significa um processo de linguagem, por meio do qual a palavra do colonizador é devorada, digerida, subvertida. Essa deglutição, essa antropofagia, acarretou uma nova forma de pensar e conceber a cultura brasileira, a brasilidade.

O conceito de antropofagia foi diversamente articulado por vários críticos literários brasileiros com o intuito de analisar a identidade nacional através da cultura e da literatura, como por exemplo Roberto Schwarz, Haroldo de Campos e Silviano Santiago.

Silviano Santiago (2000), no artigo *O entre-lugar do discurso latino-americano* não só apresenta a violência do processo de colonização, como também contesta a crítica da influência europeia e da cópia. Para ele, faz-se necessária uma inversão de valores, buscar para na América Latina o seu lugar no mundo da literatura e da cultura, e, conforme sua pesquisa, seria um lugar entre outros, um lugar dialógico, da miscigenação, que não é de nem do europeu nem do autóctone. Um lugar entre o meio.

Se partir da primeira epígrafe citada no ensaio, Santiago (2000) corrobora com o antropofagismo, à assimilação de virtudes culturais e descarte de valores estéreis e ultrapassados, típicos da Europa colonialista. Para o crítico é necessário inverter os valores e questionar o próprio conceito de superioridade e inferioridade. Os poetas não podem ser parasitas das obras europeias, mas diferentes, e nessa diferença que está o valor crítico das obras dos escritores latino-americanos que precisam devorar, alimentar-se de outros e digeri-los.

Já Roberto Schwarz (1987), em *Nacional por Subtração*, retoma as ideias de Oswald de Andrade, no intuito de destacar a importância do antropofagismo como um movimento de revolta e ruptura, além de comprovar o atraso cultural do Brasil. Porém, identifica algumas imprecisões. Então, o autor analisa sobre a dinâmica da cultura nacional, e percebe, de forma histórica, que o Brasil e a América Latina necessitam de um estímulo próprio, importando as vertentes culturais de acordo com a importância do país copiado.

Em *As ideias fora de lugar*, Schwartz (1988) demonstra que ao longo de sua reprodução social, acaba-se colocando e recolocando sempre as ideias

européias e sempre no sentido impróprio, afetando a literatura brasileira. O pesquisador não diz que cópia em si como um problema, mas a troca ideológica sem o desgaste da doutrina anterior, que deixa a cultura do país sem métodos ou concepções e não desenvolve uma produção amadurecida.

Essa cópia não passa despercebida, e isso pode causar um mal-estar que, segundo o autor, é recorrente nos latino-americanos. Dessa forma, muitos autores acreditam e defendem a ideia de que se eliminar tudo o que é alheio ao Brasil pode-se obter uma cultura nacional pura em essência. Assim, na década de 20, uma corrente literária, artística e cultural, assumiu “beber de fontes” culturais não nacionais, mas que fazia isso de forma irreverente e renovadora, que era a Antropofagia. Por mais que o crítico a considere utópica e ingênua, acredita em sua legitimidade e na forma revolucionária que proporcionou nas artes, na literatura, na cultura e na identidade brasileira.

Haroldo de Campos (1992), em *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, também aborda a antropofagia oswaldiana, na necessidade de pensar o nacional em um relacionamento dialógico e dialético com o universal. É o pensamento, segundo o autor, da devoração crítica do legado cultural universal elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do bom selvagem, mas do ponto de vista do mau selvagem, o devorador de brancos, o antropófago, onde não há uma submissão e sim uma transculturação.

Campos (1992) declina da classificação de literatura subdesenvolvida abordada por Candido. A abordagem que o crítico apresenta sobre a dependência cultural do Brasil leva em conta o diálogo entre as culturas, em que surge um novo produto cultural, dando uma certa importância para a interdependência cultural e também ao relacionamento dialógico entre os povos, afinal, o país é feito da miscigenação, da mistura, da apropriação de

várias culturas, lendas, fábulas e etnias, tornando-se antropófago por natureza, e essa é a verdadeira identidade brasileira.

Ressalta-se, então, que a antropofagia é um recurso da literatura, no sentido de alteridade, em que se parte do pressuposto de devorar a cultura de outrem. Essa deglutição, principalmente da cultura europeia e norte-americana, fez com que houvesse uma reapropriação, uma subversão cultural, uma contracultura em diversas partes do mundo, e no Brasil, um dos mais importantes – se não o mais – movimentos contraculturais foi o Tropicalismo.

3.1 Tropicália: uma chuva de verão que foi eterna enquanto durou

Os anos de 1960 foram marcados por um ator social fundamental: a juventude. Ela passou a lutar e exigir um maior espaço na sociedade que até antes era restrito ou, em muitos casos, negado. Os jovens almejavam criar espaços de manifestação e criação com o objetivo de produzir um contraponto aos padrões sociais vigentes até então. Cultura, arte, música, política articulados numa revolução, pois a juventude “acreditava e se empenhava com o maior entusiasmo, numa forma peculiar de engajamento cultural diretamente relacionada com as formas de militância política” (HOLLANDA, 2004, p.21).

Através dessa revolução, importantes artistas, cantores, compositores, poetas, escritores, cineastas surgiram. Segundo Hollanda (2004, p.21), “a efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia a dia favoreciam a adesão de artistas e intelectuais ao projeto revolucionário”, dessa forma, esses criadores acreditavam na eficácia política da arte revolucionária, com a missão de construir um novo: sociedade, música, arte, teatro, cinema, além de ditar rumos mais justos para a sociedade onde viviam.

A Tropicália ou Tropicalismo foi um movimento contracultural que estremeceu o cenário da cultura e da música popular brasileira durante os anos de 1967 e 1968. Seus principais integrantes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, dos Os Mutantes e demais artistas que buscavam unir o popular, o pop, rock e folk criando um experimentalismo estético que impulsionaram e modernizaram não apenas a música, mas toda a cultura nacional.

Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. A música brasileira pós-Bossa Nova e a definição da “qualidade musical” no País estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica. (OLIVEIRA, 2007)

O Tropicalismo foi, no entanto, um momento importante de resistência à Ditadura Militar que convergia questionamentos e experimentações na produção artística do país, que propunham novas formas de se relacionar com as artes, com o público, com a política e em busca uma identidade nacional brasileira. Essa convergência não deixava de ter suas particularidades relativas às diversas áreas culturais – música, artes plásticas, cinema, teatro – mas procuravam refletir sobre as articulações de novas formas no fazer artístico e dar um pouco mais de cor e alegria ao cenário artístico, cultural e político do país na época.

Com o Manifesto Antropófago e o Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade debaixo do braço, a Tropicália resgatava 40 anos depois a necessidade de se apropriar das influências estrangeiras reprocessando tais referências sob um contexto local, na tentativa de repensar, em outros moldes, a construção de uma identidade nacional.

Este diálogo proposto pela antropofagia incentivou também um maior intercâmbio e diálogo entre os diferentes campos artísticos que, conectados por uma motivação contracultural semelhante, marcaram as produções culturais da época.

Segundo Caetano Veloso, o Manifesto Antropófago

desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos novos, com qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe conferiam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação. (VELOSO, 1997, p.182)

Dessa maneira, a Tropicália buscava se conectar com as tendências internacionais, como por exemplo, com a *pop art* norte-americana, *folk*, com a cultura *rock*, a psicodelia e contracultura. Veloso (1997, 182) reforça que “a ideia do canibalismo cultural servia aos tropicalistas como uma luva. Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix”, porém, mesmo com essa devoração cultural, os artistas precisavam ter muito cuidado em aplica-la. Embora a produção cultural da década em todo mundo estivesse passando por um momento rico de experimentações, no Brasil o contexto era outro. O país vivia sobre regimes autoritários desde o Golpe Militar de 1964 e os artistas eram pressionados a adotar posições políticas contra a perseguição e censura, que acabou refletindo nas produções culturais sob o ponto de vista estético, com trabalhos envolvidos mais com o conteúdo que com a forma.

Tendo em vista a necessidade de superar a censura, o conteúdo político se dava no nível do comportamento. As letras das músicas tropicalistas, por exemplo, traziam mensagens políticas nem sempre tão evidentes, através de combinações poéticas e acordes. As roupas, os elementos de cena, as

declarações e posturas caracterizaram o movimento que buscava romper com o conservadorismo estético, político, social e moral vigente durante os anos de chumbo.

Enfim, a criação artístico-cultural do período em questão estava fortemente marcada pela experimentação, pela contestação dos valores estabelecidos, pela busca de novas linguagens e formas de manifestação, seja nas artes plásticas, literatura, cinema, teatro, e principalmente na música. Essa articulação artístico-cultural buscava transformar a sociedade em que estava inserida, buscando romper com as amarras existentes, usando as únicas armas disponíveis: a cultura e a arte. Muitos dos traços do Tropicalismo permanecem ainda hoje como modelos com as quais se podem dialogar, em um processo não de cópia, mas de reciclagem, de deglutinação e tradução cultural, como foi o movimento contracultural Mangubeat, na cidade de Recife, na década de 1990.

3.2 Mangubeat: da lama ao caos

O movimento contracultural Mangubeat surgiu por volta da década de 1990 na cidade do Recife, em Pernambuco, e buscava trazer para a cena cultural os jovens de periferia, com o intuito de mudar o contexto de estagnação, tanto cultural, política e econômica, que a cidade se encontrava. A proposta era associar os problemas enfrentados pelos recifenses com música, através da fusão de ritmos regionais, como o maracatu, o samba, com o pop, rock, hip hop e punk; expondo um sincretismo rítmico e a interação com diversas culturas, tanto nacional como internacional.

O tambor tribal juntou-se à guitarra e aos amplificadores norte-americanos. A tentativa era 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, e estabelecendo, por fim, um diálogo com as manifestações artísticas que trouxeram à

tona um Brasil cosmopolita como o Movimento Antropofágico e a Tropicália. (LEÃO, 2003, p.95)

O Mangubeat criou também uma forma única de exprimir visualmente essa mistura: o chapéu de palha, típico da cultura pernambucana, associado com acessórios da cultura pop, como óculos escuros, camisas estampadas, tênis e colares coloridos, gerando um efeito visual destacado em seus integrantes e idealizadores: Chico Science (e a banda Nação Zumbi), Fred Zero Quatro, Renato L, Otto.

O termo mangubeat é resultado de uma mistura da palavra mangue, que designa um ecossistema típico da costa do Nordeste brasileiro e da cidade de Recife, com a palavra *beat*, do inglês, que significa batida, e que também remete à linguagem dos códigos binários utilizados na informática: *bits*. Já o caranguejo, forma de vida típica da lama dos manguezais, tornou-se o símbolo do Mangubeat, intitulado o Manifesto do movimento cultural “Caranguejos com cérebro” escrito por Fred Zero Quatro.

No manifesto, Zero Quatro afirma que as “artérias” da cultura do Recife estavam “bloqueadas”, que Recife “estava morrendo” econômica e culturalmente e que, portanto, era necessário revitalizar a cultura da cidade, misturando o tradicional com o moderno, precisavam ser caranguejos com cérebro e se libertar da lama. No trecho a seguir, fica clara a proposta do autor:

Hoje, Os manguemoys e manguemoys são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não-virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência. (ZERO QUATRO, 1992)

Com esta proposta o movimento cultural da cidade do Recife configura-se como um dos movimentos mais marcantes da contracultura e importante também na construção da identidade brasileira. Foi um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop - com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura. O movimento se pautou tanto na busca desses ritmos e seus produtores populares, como também na construção de formas de divulgação dos trabalhos dos jovens músicos e dos artistas tradicionais.

O que se percebe neste movimento é que o símbolo Mangue representa a diversidade trazendo uma nova cena cultural, como resposta e quebra da barreira de que a periferia é uma arte estereotipada e folclorizada, inovar na música foi uma forma de enfrentamento à cidade caótica e dominada pela cultura subalterna elitizada e homogemônica. (MOURA;FERNANDES, 2016, p.6)

A nova leitura que o Mangue trouxe para a música brasileira foi a incorporação de diversos componentes à sua música, não apenas ritmos variados como influências não apenas musicais, como elementos da ficção científica e das histórias em quadrinhos. Essa bricolagem aproxima-se da prática desenvolvida tanto pelos Modernistas quanto pelos Tropicalistas, resultando num produto cultural moderno e híbrido.

E da mesma forma que a Tropicália se aproximou do Antropofagismo, o Manguebeat usou da paródia para essa estreitar essa relação, misturando inglês e português nos álbuns e músicas, dialogando com o Manifesto Antropofágico de Oswald (1978) com o verso "*Tupi or not tupi, that is the question*". O mesmo recurso de misturar o inglês ao português, para ressignificar antropofagicamente o significante primeiro, aparece tanto no nome do movimento como nos títulos dos álbuns:

enquanto aquele chama-se Samba Esquema Noise, este tem por nome Bebadogroove. Em ambos os casos, é feita uma paródia composta pelo título de um disco de samba (Samba Esquema Novo e Bebadosamba, respectivamente de Jorge Ben e Paulinho da Viola) acrescido de uma palavra em inglês relativa a um estilo musical estrangeiro, o *noise* referindo-se às distorções das guitarras do rock e o *groove* fazendo menção a ritmos da cultura como funk e soul. (BEZERRA, 2014)

Liderado por Chico Science, o movimento mostrou uma grande capacidade de articulação em meio às tradições culturais do Nordeste, levando o maracatu aos quatro cantos do país, tanto no ritmo quanto na vestimenta, onde o colorido dominava a cena, assim, percebe-se que o Manguebeat não se restringiu à música e nem mesmo ao campo artístico. Em seu processo de consolidação, ergueu uma série de princípios que construiu um comportamento específico, associado à identidade dos mangueboys e manguegirls, atrelando o coletivismo, o compromisso com o local, mas de olho ao que acontecia no mundo, o compromisso com a cena independente, o uso da tecnologia como forma de inclusão, a diversidade, tornando a cultura Pernambucana conhecida em todo o Brasil.

4. TUPI OR NOT TUPI: TROPICÁLIA E MANGUEBEAT EM ANÁLISE

*“Eu organizo o movimento
Sou eu um transistor?
Eu oriento o carnaval
Recife é um circuito
Só a antropofagia nos une
O país é um chip?”*

Segundo o Dicionário Michaelis, a paródia é uma “imitação satírica e jocosa de uma obra literária, musical, teatral” que faz o uso do exagero com o objetivo de mostrar o ridículo de qualquer coisa ou situação, transformando-se num mecanismo de criação. Quem cria uma paródia faz o uso de trechos, citações, colagens

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. (GOMES, 2016, p.27)

Sobre o recurso da colagem, ainda no caso da antropofagia, é complicado perceber os limites entre a citação e o texto original e, muitas vezes eles se confundem, principalmente quando “a citação é destituída do seu sentido tradicional” (BOAVENTURA, 1985, p.57) configurando-se como intertextualidade. Nas músicas, a intertextualidade está presente na sonoridade: um riff de guitarra, uma batida, uma nota musical, um ritmo. “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” (GOMES, 2016, p.27).

Não que haja um som, um ritmo, 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, através da antítese do arcaico com o moderno, do cafonha com o eletrônico, do popular com o erudito, do nacional com o que vem de fora.

Como na antropofagia tudo se devora, duas canções dessas manifestações culturais assumem característica de manifestos, como os de

Oswald, no Modernismo. Tropicália e Manguebit carregam os nomes pelos quais ficaram conhecidos os movimentos:

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 (VELOSO, 1968)

Na Canção de Caetano, percebe-se a invenção-revolução que foi Brasília. Uma imagem-metáfora do espaço, da sociedade projetada no país, num contexto de Ditadura Militar. Já na canção da banda Mundo Livre S/A, a imagem-metáfora é a cidade de Recife e suas características geográficas:

Sou eu um transistor?
Recife é um circuito?
O país é um chip?
Se a terra é um rádio,
qual é a música?
Manguebit (MUNDO LIVRE S/A, 1994)

Percebe-se que a banda recifense se posiciona sobre as condições precárias de Recife, do esgoto esquecido, da apatia pela eletricidade, a potência pelas novas tecnologias, as informações, as transmissões, os bits. E a resposta para esses problemas é o mangue, é a periferia, é a cultura e arte esquecidas pela mídia (ou escondida com ela), é a voz daqueles que são proibidos de falar em função de uma sociedade escravocrata, elitista, branca e aristocrática. Na

música nota-se a mistura de rock, com levadas rítmicas de Ska (originária da Jamaica), um toque de punk e samba.

Caetano faz de sua canção uma resposta irônica ao ufanismo em torno do projeto Brasília/Brasil. Carregado de colagens, principalmente nas aliterações ao final dos refrãos que mudam em cada estrofe, misturando o erudito com o popular:

Viva a bossa-sa-sa

Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça (VELOSO, 1968)

Sabe-se que a Bossa Nova surge na mesma época da construção de Brasília, e muitas das canções do Manguebeat denunciavam as condições de vida dos bairros periféricos da cidade, repleto de favelas, palhoças. Essa dualidade, moderno, o elétrico, contrasta com o arcaico, a palhoça, com o popular.

Outro trecho de repetição na música de Caetano ecoa 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 oficiosos da cidade do Recife. (GOMES, 2016, p.30)

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, afinal, foram dois movimentos culturais de ruptura com o que era, e ainda é, considerado arte e cultura.

Além dessas duas canções em forma de manifestos que marcaram os dois movimentos, outras músicas dialogam entre si, de forma antropofágica. A música *Da lama ao caos*, da banda Nação Zumbi faz uma clara referência a música *Tropicália*, no fato de seus autores terem o poder de organizar os dois movimentos: Caetano organiza o movimento, organiza o carnaval e inaugura o monumento; enquanto Chico Science tem de sair do lugar que ele se encontra para organizar e desorganizar o Manguebeat:

Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central do país (VELOSO, 1968).

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar (NAÇÃO ZUMBI, 1994)

Se a antropofagia nos une, como fala Oswald, percebe-se a deglutinação do Mangue, mais precisamente na música *Manguetown*, também de Chico Science e Nação Zumbi, com a música *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso.

Há um fluxo constante e imagético entre música, letra e as ações narradas, cantadas, nas canções *Alegria, Alegria*, e *Manguetown*, sobretudo pelo seu aspecto visual que as canções provocam. O eu-lírico nas músicas está em movimento por diversos caminhos: uma cidade, um país, a sua condição diante do 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” (GOMES, 2016, p.75). Esse mover-se, no entanto, é feito sob condições adversas, mas de afirmação, como percebe-se nas letras abaixo:

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não (VELOSO, 1967)

Mas estou aqui, em minha casa
Onde os urubus têm asas
Vou pintando, segurando a parede
No mangue do meu quintal
Manguetown (NAÇÃO ZUMBI, 1994)

Trata-se de percorrer em meio a um pandemônio – que poderia deixar o eu-lírico estagnado – um labirinto caótico de imagens, tanto no Brasil durante os anos de chumbo, durante a Ditadura Militar, como na situação crítica que se encontrava Recife nos anos de 1990.

E se pensarmos na questão antropofágica, percebe-se que o movimento Manguebeat, mesmo que indiretamente, devora as letras, misturas, batidas ocorridas durante o Tropicalismo, como se as canções fizessem parte uma da outra, uma continuação por e pelo que se protestava:

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil (VELOSO, 1967)

Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge ao cheiro sujo
Da lama da Manguetown (NAÇÃO ZUMBI, 1994)

A lama, nesse contexto, pode se referir tanto a lama dos mangues, paisagem típica da cidade pernambucana, como uma crítica ao plano de governo que desampara e exclui as minorias recifenses; mas se pensar em continuação da música de Caetano, a lama refere-se aos militares, em que ninguém está livre dos porões da ditadura e das torturas impostas pela tirania vivida nos anos 60.

A marchinha pop alegria, alegria denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava numa linguagem caleidoscópica, de vida aberta, leve, aparentemente não empenhada. Tais problemas enunciados de forma gritante em grande número de canções da época, articulavam-se à maneira de fatos virados notícias. (FAVARETTO, 1996, p.20)

Através do procedimento narrativo, percebe-se que as duas canções denunciavam as mazelas acometidas nos dois períodos, de forma irônica, como se elas devorassem o mal que aplacava a sociedade e a transformassem em arte, em cultura, numa nova forma de ver o mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comparar tempo e contextos é possível e se faz necessário. Nota-se que o processo de produção cultural fica mais claro, percebe-se que a cultura é um processo ininterrupto e que está sempre em mudança. Ao defrontar dois movimentos contraculturais, fica perceptível não somente as semelhanças que os une, mas também as diferenças presentes e assim, a história e a cultura de um povo se constroem e se transformam.

O artigo teve como objetivo analisar e fazer uma breve comparação entre o Tropicalismo e o Manguebeat, dois momentos culturais importantes que alavancaram a cultura e a identidade do brasileiro. Num primeiro momento, buscou-se abordar sobre a questão da identidade e da sua construção sob o aporte teórico da cultura.

Sobre cultura, a pesquisa limitou-se a explicar sobre a contracultura que define todas as manifestações e práticas que criticam, debatem, questionam tudo aquilo que é visto como vigente em um determinado contexto histórico e social, dessa forma, analisou-se brevemente os dois movimentos contraculturais brasileiros e a relação deles com a Antropofagia, presente no principal cenário contracultural do Brasil: a Semana de Arte Moderna de 1922.

Assim, procurou-se questionar como períodos tão distintos conseguem se conectar através de uma análise comparativa dos movimentos e das canções, tão importantes para a constituição da música brasileira, principalmente das advindas dos anos de 1960 e 1990. Afinal, tanto os artistas da Tropicália como os do Manguebeat souberam encantar o inferno cotidiano que viviam integrando à música, emoção, imaginário, e também lama, caranguejo, tecnologia, lenços, documentos, mesmo com nada nas mãos serem capazes de organizar os movimentos, misturando o forró com a bossa, o samba com o *rock*, o maracatu com a música clássica, transformando a cultura brasileira numa grande antropofagia.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Armando. *A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura: relações de poder na contemporaneidade*. Salvador, 2010. 178f. Tese Universidade Federal da Bahia.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

BEZERRA, Arthur Coelho. *Cultura ilegal: as fronteiras morais da pirataria*. Rio de Janeiro: Mauad X Faperj, 2014.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: Do mito de prometeu à cultura digital*. Tradução: Alexandre Martins, Ediouro. Rio de Janeiro; 2007.

GOMES, Carlos *Entreatos: a canção crítica no tropicalismo e mangubeat*. 2016. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEÃO, Carolina. A negociação mangubeat: cultura pop, mídia e periferia no Recife contemporâneo. *Revista ECO-Pós*, v. 6, n. 2, jun. 2009. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y6qvnv9j>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MOURA, Mariama da Mata Leite; FERNANDES, Raquel de Aragão Uchôa. *Movimento Mangubeat e a cena cultural do Recife: o manifesto e seus herdeiros*. Comunicon, PPGCOM ESPM, São Paulo, 2016. Disponível em <<https://tinyurl.com/y4yjaedk>> Acesso em: 10 jan. 2019.

MUNDO LIVRE S/A. *Manguebit*. 1994.

NAÇÃO ZUMBI & CHICO SCIENCE. *Manguetown*. 1994.

NAÇÃO ZUMBI & CHICO SCIENCE. *Da lama ao caos*. 1994.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. <<http://tropicalia.com.br/>>, 2007. Acesso em: 10 jan. 2019.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar da literatura latino-americano. In.:SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p. 13-28.

VELOSO, Caetano. *Tropicália*. 1968.

VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. 1967.

VELOSO, Caetano. Antropofagia. In: VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.178-193.

ZERO QUATRO, Fred. *Manifesto caranguejos com cérebro*. 1992. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yxkhcg4c>> Acesso em: 12 jan.2019.

Recebido em 17/04/2019.

Aceito em 20/08/2019.