

## Entre Ismos e *Beats*: a Antropofagia que Nos Une<sup>1</sup>

Carlos Gomes de Oliveira Filho<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

### Resumo

Este artigo propõe analisar comparativamente as canções-manifesto dos movimentos culturais Tropicália, do final dos anos 1960, e Manguebeat, dos anos 1990. Para tanto, 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 de suas camadas poéticas e sonoras como recursos da linguagem característicos da Antropofagia – a colagem e a paródia – também estão presentes nesses dois momentos-chave da canção brasileira.

**Palavras-chave:** estudos comparados; tropicália; manguebeat; antropofagia; música brasileira.

### Introdução

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 despreziosa 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 aos quais estavam em seus processos de criação.

A canção “Tropicália<sup>3</sup>” 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 Oiticica<sup>4</sup>. Antropofagia e Oswald de Andrade são “batismos” que o compositor só viria também a conhecer posteriormente. Mas é com o artigo “A cruzada tropicalista<sup>5</sup>”, do jornalista Nelson Motta, que pela primeira vez o -ismo passa a ser

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, INTERCOM - XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, email: outros criticos@hotmail.com

<sup>3</sup> Faixa de: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

<sup>4</sup> 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).

<sup>5</sup> Publicado no jornal Última Hora em 05 de fevereiro de 1968.

associado a “Tropicália”. “Manguebit<sup>6</sup>” 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, antecedidos 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<sup>7</sup>”, representada pelo *release* 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”, “Manguetown - A cidade” e “Mangue - A cena”, com seus *mangueboys* e *manguegirls*, variações de uma mesma ideia. No entanto, *bit* transformasse em *beat*, como no caso do -ismo da Tropicália, pela escrita da imprensa<sup>8</sup>.

A pretensa superficialidade da comparação dos casos -ismo e *beat*, mas do que 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. Tropicália, Tropicalismo, Mangue, Manguebit, Manguebeat ou demais variações do termo são partes do jogo midiático que se impõem nas tensões, muitas vezes salutares, 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 – em ambos os casos – como movimentos culturais que conjugam de conceitos passíveis de comparação.

De tal modo, pretendemos, neste artigo, 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 é elemento importante, sobretudo

<sup>6</sup> Faixa de: Mundo Livre S.A. **Samba esquema noise**. São Paulo: Banguela Records, 1994.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> “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).

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. Como mostramos nesta introdução, optamos por fragmentar a análise das canções “Tropicália” e “Manguebit” por todo o artigo. Uma referência ao modo telegráfico, fragmentário, como também se constroem as canções e os manifestos de Oswald de Andrade.

### **(nem) só a antropofagia nos une<sup>9</sup>**

O Tropicalismo e o Manguebeat 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 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 Carvalho, 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).” (CARVALHO, 2006, p. 50). Para Herom Vargas, a inter-relação de linguagens também está presente no Manguebeat, “[...] com ecos no cinema, moda, artes plásticas, dança e literatura [...]” (VARGAS, 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, 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

---

<sup>9</sup> 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.

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 Manguebeat – e a consequente ebulição cultural que viria a ocorrer na movimentação da cena cultural recifense – se põe como entreato de uma mesma atitude de repensar os modelos de criação e produção em vigor, com isso, perceber o modo como ambos engendraram musicalmente os gêneros musicais que tomaram como escopo criativo, também é fonte indispensável para análise das canções. Muitas vezes, são dos gêneros musicais que a colagem e a paródia se faz mais presente.

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.” (TATIT, 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, com a poesia marginal e sua crueza, coloquialidade e violência, sobretudo nas imagens poéticas que cria. É possível, portanto, estabelecermos conexões através das letras de compositores da Tropicália e do Manguebeat, desde a visão da cidade em “Marginália 2<sup>10</sup>”, 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<sup>11</sup>”, de Chico Science: “Entulhados à beira do Capibaribe/ Na quarta pior cidade do mundo”; à passagem pela mesma urbe em “Alegria, Alegria<sup>12</sup>”, de Caetano Veloso: “Caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento/ No sol de quase dezembro/ Eu vou”, com “Manguetown<sup>13</sup>”, 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

---

<sup>10</sup> Faixa de: Gilberto Gil. **Gilberto Gil**. Rio de Janeiro: CBD/Philips, 1968.

<sup>11</sup> Faixa de: Chico Science & Nação Zumbi. **Da Lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994.

<sup>12</sup> Faixa de: Caetano Veloso. **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Phillips, 1968.

<sup>13</sup> Faixa de: Chico Science & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1996.

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.

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 Mangubeat, 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”. (VARGAS, 2007, p.89)

Como vimos, é possível estabelecer diferentes relações estéticas entre os movimentos. A seguir, através da Antropofagia de Oswald de Andrade, mostraremos como a questão do canibal se faz presente em ambos, no recurso de linguagem da colagem e paródia, característica da Antropofagia, também presente na análise das canções-manifesto, como estamos classificando as faixas “Tropicália” e “Manguebit”.

### **Oswald canibal: “Só me interessa o que não é meu.”<sup>14</sup>**

Lei do homem. Lei do antropófago.” Aforismo inquietante que desde sua aparição pôde servir como ferramenta crítica a favor da assimilação, mais uma vez crítica, das formas culturais aparentemente longínquas. Com o enfrentamento do pensamento de proteção nacionalista que aflorava na cultura brasileira de início do século XX, Oswald de Andrade ainda no Manifesto da Poesia Pau-Brasil pôde equilibrar “a floresta e a escola<sup>15</sup>” e alinhavar a poesia de exportação advinda desse equilíbrio, não mais importando

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Excerto do Manifesto Pau-Brasil, publicado originalmente no Correio da Manhã, em 18 de março de 1924.

acriticamente a “consciência enlatada<sup>16</sup>”, mas pela proposição da “[...] língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.<sup>17</sup>”, ironicamente dando face à “[...] contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.<sup>18</sup>”. 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.” (NUNES, 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 Dadá, Surrealismo e Futurismo, enquanto toda a deglutição gerasse como resultado a autonomia intelectual do país. Para Boaventura, 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.” (BOAVENTURA, 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).

[...] 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).

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Idem.

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 Manguebeat. 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 da Tropicália até o início do Manguebeat, o Armorial, representado, principalmente, pelo escritor Ariano Suassuna<sup>19</sup>, 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 Manguebeat. 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 Manguebeat. 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 Manguebeat está abrigado pela ideia do nacional-popular que também está presente no Armorial, com a presença conceitual do “[...] ecossistema, mangue, lama, raiz, terra, 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

---

<sup>19</sup> O escritor foi secretário de Cultura do Estado de Pernambuco durante o governo de Miguel Arraes, de 1994 a 1998.

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, reconhecendo ou não filiações, 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 vemos nas interpretações das canções.

### “Tropicália” ou “Manguebit”: “Tupi, or not tupi that is the question”<sup>20</sup>.”

(manifesto) Eu organizo / Eu oriento / Eu inauguro

(eco) dada-dada-dada

(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

(canibal) Somos concretistas.<sup>21</sup>

Na tradição, a paródia, segundo Boaventura, “de exercício pobre, derivativo, crítica banal, transformasse em mecanismo influente na dinâmica da criação.” (BOAVENTURA, 1985, p. 23). Na Antropofagia, mais precisamente, na *Revista de Antropofagia*, “[...] a

<sup>20</sup> Excerto do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade.

<sup>21</sup> 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.



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. (BOAVENTURA, 1985, p. 23)

Profanar o objeto para em seguida operar em sua renovação são procedimentos característicos tanto da Tropicália quanto do Manguebeat. 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, 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 manguebeat. 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 cafona e do eletrônico.” (BRITTO, 1992, p. 62).

As canções “Tropicália” e “Manguebit” 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 do batismo do Tropicalismo e do Manguebeat. Juntam-se a *Caetano Veloso* (1968) e *Samba Esquema Noise* (1994), respectivamente, de Caetano e Mundo Livre S/A, os seguintes álbuns de 1968, os homônimos *Gilberto Gil e Os Mutantes*, *Grande Liquidação*, de Tom Zé e o disco-manifesto *Tropicália - Ou Panis et Circencis*, de vários autores. *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. 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 inaugural, 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 manguebeat [...] 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 do autor).

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, 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”. 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?”. A resposta sai naturalmente 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 *rock*, 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-as/ 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, 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 da Tropicália-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.

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, tornado ele próprio, de alguma forma, uma paródia de si mesmo.

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 [...]<sup>22</sup>

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 [...]<sup>23</sup>

## Referências bibliográficas

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

<sup>22</sup> Texto de Caetano Veloso de junho de 1972. (FRANCHETTI; PÉCORÁ, 1981, p. 47)

<sup>23</sup> Intervenção nossa. Idem.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Bordel Brasilírico Bordel**: antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte, 1992.

CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. **Tropicalismo** – Geléia geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Pernambuco – UFPE: Recife, 2006.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio. (org.). **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.  
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.

FISCHER, Catarina; FABRÍCIO, Ovanil; CARVALHO, Vera; CONTIER, Arnaldo Daraya (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.

FRANCHETTI, P; PÉCORA, A. **Caetano Veloso** - Col. Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1981.

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.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias** – a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

VARGAS, Herom. **Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.