

# REMIXAGEM E REMASTERIZAÇÃO ANTROPOFÁGICA

Edmon Neto de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho faz uma leitura do disco “Da lama ao caos”, de Chico Science, revisitando o pensamento antropofágico de Oswald de Andrade do começo do século XX, seus desdobramentos na década de cinquenta, bem como o Tropicalismo setentista, considerando, tanto este último movimento quanto o chamado movimento *Manguebeat*, como continuadores da lógica de devoração inaugurada pelo autor do “Manifesto Antropofágico”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antropofagia, Tropicalismo, *Manguebeat*, Remixagem, Remasterização

## FALANDO DE MÚSICA

A música popular brasileira, diversa em sua essência, transforma-se a cada instante em que novos artistas surgem nas cenas musicais espalhadas por todo o território. Nossa música sempre foi um reflexo da cultura de todos os povos que formam a matriz étnica do Brasil (o branco europeu, o índio autóctone e o negro africano) e se molda através da influência contínua de vários matizes culturais que não cessam de incorporar a nossa musicalidade latente, de fundi-la, de ressignificá-la, o que é uma característica que parece fazer parte da identidade brasileira, principalmente quando consideramos a influência estrangeira, mormente a influência europeia e, mais recentemente em nossa história, a influência norte americana. No entanto, quando se diz que o brasileiro modifica aquilo que originalmente não lhe pertence, tem-se, na música, um campo profícuo de análise e, na literatura e no pensamento brasileiro, uma sólida sustentação teórica.

Anderson Pires da Silva (2009) se apropria de uma linguagem musical para desenvolver sua ideia acerca do pensamento antropofágico de Oswald de

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF e doutorando na mesma instituição.



Andrade e sua disseminação nos meios culturais ao longo do século XX. O termo mixagem, utilizado por Anderson, que “significa reprocessar uma canção, conferindo-lhe novos elementos”<sup>2</sup>, foi re-significado para se referir, em um primeiro momento, à retomada que Oswald faz da antropofagia da década de vinte através da “Crise da filosofia messiânica”, de 1950. O segundo momento dessa mixagem ocorreu nos anos 60 pelo Tropicalismo, transferindo a abordagem filosófico-literária para o campo da cultura de massa e para a relação entre vanguarda e indústria cultural<sup>3</sup>. Em outras palavras, a primeira mixagem, feita por Oswald, operou uma espécie de ressemantização da antropofagia vanguardista, ao passo que o Tropicalismo refuncionalizou e diluiu a dimensão filosófico-cultural inaugurada, emblematicamente, no “Manifesto Antropófago”<sup>4</sup>.

É inegável a bem sucedida metáfora de Pires da Silva. É a partir dela, inclusive, que proponho para esta reflexão, uma abordagem complementar. Na linguagem musical, há outro termo, denominado masterização, para o qual se voltam todos os produtores musicais no processo final da feitura de um disco ou qualquer outro registro sonoro. A masterização se encarrega de transferir a mixagem – que já se preocupou com a timbragem dos instrumentos e com a afinação dos vocais – para um dispositivo de armazenamento, a partir do qual todas as outras cópias serão reproduzidas<sup>5</sup>. Nesse processo último, ocorre a lapidação do som, deixando o volume das músicas de acordo com a vontade e o interesse de quem o faz, segundo um padrão estabelecido<sup>6</sup>, mas principalmente mantendo cada acorde e cada nota em relação unívoca e harmônica com o todo. É óbvio que isso acontece tão somente se a música for bem produzida.

<sup>2</sup> In: *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*, 2009, p. 123.

<sup>3</sup> “A mixagem tropicalista levou a antropofagia do terreno literário-filosófico para o campo da cultura de massa (...). Na ‘Crise da filosofia messiânica’ (...), Oswald retornava à antropofagia, não somente no sentido de desrecalque cultural, mas como princípio de evolução histórica alternativa aos valores ocidentais (...)”. (id. p. 123).

<sup>4</sup> Neste trabalho, utilizo a versão publicada em *Caminhos do pensamento crítico*, Vol. 1, 1980, pp. 373-377.

<sup>5</sup> Outras informações podem ser pesquisadas em: <<http://pt.wikipedia.org>>.

<sup>6</sup> Um disco com qualidade elevada varia entre 91 e 95 decibéis, ou 44,100 Hz. Disponível em: <[http://macao.communications.museum/por/exhibition/secondfloor/moreinfo/2\\_8\\_5\\_SoundQuality.html](http://macao.communications.museum/por/exhibition/secondfloor/moreinfo/2_8_5_SoundQuality.html)>. Acesso em: 16-01-2013.





Nesse sentindo, portanto, acredito que podemos propor o seguinte: com relação à antropofagia, houve não apenas uma remixagem promovida pelos tropicalistas, em que novos elementos foram incorporados àquela a fim de produzir um outro em conjunto, mas, de igual maneira, a ideia inicial foi repensada, regurgitada, remixada e remasterizada pelos idealizadores do *manguebeat*. Nos instantes em que se reconfiguraram novas estruturas de pensamento e um novo *modus operandi* na produção artística, herdeira da antropofagia inaugural oswaldiana, atinge-se um patamar de excelência em que se potencializa tanto a preocupação de autodefinição brasileira quanto as questões do homem como “problema e realidade”. Ora, Oswald de Andrade, então, mixa (quando escreve os manifestos), e remixa e masteriza (quando revisita seu pensamento em 1950); por sua vez, o Tropicalismo da década de sessenta remixa e remasteriza (com obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé); e o que proponho neste trabalho: a remixagem e a remasterização antropofágica, a partir do movimento *Manguebeat* – encabeçado por Chico Science –, ocorrido no Brasil em meados da década de noventa. Utilizo, para tanto, o disco “Da lama ao caos” (1994) como objeto de análise, minhas leituras e meus ouvidos.

## VAGA-LUMES

Há múltiplas denominações para os tempos que vieram depois das vanguardas modernistas: pós modernismo (LYOTARD, 2008), modernidade tardia (GIDDENS, 2002), modernidade líquida (BAUMANN, 2003), etc, de maneira que falar da literatura e da arte contemporâneas implica em angariar teorias e poéticas anteriores, uma vez que estamos em meio a uma infinidade de artistas bons, ruins, medianos, medíocres e ótimos, em um ambiente em que se torna difícil falar sobre o que está sendo produzido dentre os mais diversos meios. Na literatura, por exemplo, é necessário um mapeamento das concepções de linguagem, estética, poética e pensamento que nortearam a cultura ocidental desde o final do século XIX e princípio do século XX, em que a modernidade artístico-literária inaugura um novo paradigma que rompe com a ideia de um realismo na literatura em virtude da criação. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma nova escrita literária que rompia com





tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e, sobretudo, de abrir para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem. Dentro desse movimento, por exemplo, Maurice Blanchot criou o conceito do fora, que marca a falência do logos clássico (LEVY, 2011, p. 14).

Contrário à concepção hegeliana de poesia enquanto expressão de um interior ou de uma “interioridade do ânimo”, ideia ligada a um sujeito singular, a um sujeito que se expressa a partir de um modo de apreensão e de um sentimento que o motiva<sup>7</sup>, Michel Collot fala do estar fora de si como perder o controle de seus movimentos interiores e ser projetado para o exterior, na medida em que se cria uma espécie de alienação de si a partir da encarnação do sujeito. Essa atitude, ligada efetivamente ao corpo, não encara a verdade mais íntima através da reflexão e introspecção, mas tenta encontrar essa verdade fora de si, ultrapassando as dicotomias, como sujeito e objeto, corpo e espírito, em uma defesa da “implicação recíproca de tais termos”<sup>8</sup>; ou como em Rimbaud, e para sempre: “Eu é um outro”<sup>9</sup>. Note-se que isso, automaticamente, nos faz lembrar de um trecho do “Manifesto Antropofágico”, que diz: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”<sup>10</sup>.

Ora, mas o que nos interessa, aqui, é também discutir o contemporâneo.

Georges Didi-Huberman fala sobre a sobrevivência dos vaga-lumes como pessoas que, em determinado tempo, são capazes de não

<sup>7</sup> “Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [Stoffs] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações”. In: *Curso de estética*, 2004, p. 163.

<sup>8</sup> “Talvez, a e-moção lírica apenas prolongue ou reapresente esse movimento que constantemente porta e deporta o sujeito em direção a seu fora, através do qual ele pode *existir* e se exprimir. É apenas saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não como uma identidade, mas como uma ipseidade que, ao invés de excluir, inclui a alteridade (...), não para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*”. In: *O sujeito lírico fora de si*, p.167.

<sup>9</sup> In: *A Carta do Vidente*, Trad. Daniel Fresnot, Ed. Martin Claret, São Paulo, SP, 2005.

<sup>10</sup> COUTINHO, 1980, p. 373.





desaparecerem na escuridão e capazes de sobreviver mesmo com a claridade dos projetores, extraindo dos gestos e desejos um pensamento político encarnado nos corpos. Fazendo uma releitura de Dante e da tese de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, Huberman fala também da questão dos “conselheiros pérfidos” ou políticos desonestos que aparecem como glória luminosa em contrapartida aos contemporâneos (*lucciole*) que nunca cessam de emitir seus lampejos<sup>11</sup>. Atesta, também, numa atitude propositiva bem aos modelos do que se presta este trabalho, que a função dos vaga-lumes é de “retirar-se sem se fechar”, assim como pensar nas estratégias para entrar e sair da modernidade<sup>12</sup>, ou chamando a atenção para nós,

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, (...) nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. (HUBERMAN, 2011, p. 155).

Lado a lado com essa concepção desejante, caminham as imagens de Giorgio Agamben (2009), segundo as quais fratura-se a linguagem, quebra-se as aparências e opera-se uma cisão entre as unidades do tempo, obscurecendo o espetáculo dos séculos e percebendo, nessa obscuridade, as luzes presentes. Os paradoxos contemporâneos exigem, do homem, coragem para, irrevogavelmente, pertencer ao presente e “nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62). Dessa forma, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (id., p.64). Qual a atitude, então, do artista contemporâneo? É na busca de sua própria dicção ou de uma espécie de originalidade

<sup>11</sup> “É um tempo em que os “conselheiros pérfidos” estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto aos *lucciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência”. (HUBERMAN, 2011, p. 17).

<sup>12</sup> Lembremos, aqui, da expressão que Nestor García Canclini apresenta logo no subtítulo de *Culturas Híbridas*, 2006.





produtora de diferenças que ele tenta criar o seu próprio gênero, tendo apenas a convicção da prosódia de outros artistas e de tudo aquilo que deles deve evitar; ou, ainda, não abrir mão do desejo de ver e da esperança política. A que tempo pertence esse artista? Esse contemporâneo deve fincar suas raízes no seu tempo, ser de seu tempo simultaneamente sendo capaz de fixar-se nas imagens do passado, interpelando-o e sendo capaz de capturar o obscuro de seu tempo, sobreviver aos diversos dispositivos que não cessam de agir sobre nós (Estado, família, formas linguísticas, etc.), de maneira que as luzes não importam, mas o lado negro: o artista que for capaz de enxergar o escuro de seu tempo é o verdadeiro extemporâneo, pois é aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (...) Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, pp. 62-63). Nesse sentido, a Antropofagia oswaldiana, o Tropicalismo setentista e o *Mangubeat* de Chico Sciece são igualmente contemporâneos por serem capazes, mesmo em tempos distintos, de emitirem os seus lampejos singulares.

## REMIXAGEM

Tentando explicar as bases do que havia sido o movimento Tropicalista, Caetano Veloso, que já havia dito que “O Tropicalismo é um neo-antropofagismo”<sup>13</sup>, se apropria de uma concepção bem peculiar do pensamento oswaldiano, no momento em que diz que

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 nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio a possibilidade de passar a funcionar por sua vez num confronto internacional, como produto de exportação.” [...] A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. [...]. (VELOSO, 1997, p. 247).

<sup>13</sup> In: *Balanço da bossa e outras bossas*, p. 207, 1974.





Essa necessidade de fundar algo genuinamente brasileiro acompanha os anseios dos artistas e pensadores da arte desde as vanguardas modernistas, passa pelo Tropicalismo e atinge vários movimentos musicais ao longo da segunda metade do século passado, como a bossa nova, a canção de protesto, o Clube da Esquina, o *Rock Nacional*, a Nova MPB e os novos rumos que vem tomando a música popular brasileira, incluindo o manguebeat pernambucano. Lembrando Oswald, Caetano seguramente estava de acordo com a ideia de que

A Antropofagia é culto à estética instintiva da Terra Nova. Outra: É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para a ascensão dos totens raciais. Mais outra: é a própria terra da América, o próprio limo fecundo, filtrando e se expressando através do temperamentos vassallos de seus artistas. (ANDRADE, 2011, p. 43).

No Tropicalismo, repensou-se a relação entre música erudita, música popular e todas as maneiras de se fazer música até aquele momento, sendo que era indissociável a análise do texto e melodia, canto e poesia, corpo e fala<sup>14</sup>. Era no sentido de que a música erudita tinha muito a aprender com a música popular que se fez a retomada da linha evolutiva da música brasileira, tanto como resposta à Jovem Guarda, que estava muito mais ligada à tradição pop vinculada aos *Beatles*, quanto de reflexão da situação cultural, integrando também o pop, mas combinando com certo folclore urbano, a partir de uma atitude desestetizadora. Por outro lado, embora convergindo com o projeto modernista herdado pelos concretistas, os tropicalistas operaram não apenas a atualização das formas exteriores, mas trataram do desenvolvimento como positividade, superando a lógica do atraso e da dependência<sup>15</sup>.

No “Balanço da bossa”, Augusto de Campos sinalizou a importância da Antropofagia para as composições de Caetano Veloso e dos tropicalistas como um todo, desde a contraposição da cultura “messiânica” – “fundada na autoridade paterna” – com a cultura “antropofágica” – “correspondente à

<sup>14</sup> “Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva” (FAVARETTO, 1995, p. 20).

<sup>15</sup> Id. p. 32.





sociedade matriarcal e sem classes, que deverá ressurgir com o progresso tecnológico, devolvendo ao homem a liberdade primitiva”<sup>16</sup>. Campos também lembra das parcerias de Caetano com Gilberto Gil (“Batmacumba”), de Décio Pignatari (“Bufoneria Brasiliensis”) e, claro, de que “Na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”, lembrando a letra de Torquato Neto, “Geléia Geral”, musicada por Gilberto Gil.

Retomando, por fim, o texto de Anderson Pires da Silva, é interessante destacar, segundo ele, a confusão entre “antropofagia” e “canibalismo”, em virtude de uma leitura limitada do manifesto de 28. Na remixagem oswaldiana, em 1950, o paulista estabeleceu a diferença entre “antropofagia como ritual” ou como uma visão de mundo e o canibalismo, a antropofagia pela gula, sem nenhuma transcendência<sup>17</sup>. Entretanto, contrapondo às ideias de Roberto Schwarz sobre a vanguarda e o Tropicalismo<sup>18</sup>, Pires da Silva acredita que a antropofagia e o movimento que a revisitou instituíram um “entre-lugar”<sup>19</sup>, pois não suplementou um discurso europeu ou norte-americano, mas criou um discurso original como base para sua exportação.

## REMASTERIZAÇÃO

O caranguejo globalizado é o símbolo que marca o movimento contracultural do *Manguebeat*, uma referência ao habitat do animal, que vive na lama dos manguezais; mas, aqui, tal capa já antecipa o que será abordado por Chico Science, no tocante ao descaso com a natureza e com a cultura dos mangues tão imprescindíveis no controle biológico dos ecossistemas litorâneos. Em diálogo com as técnicas globalizadas e com a superação do incômodo que a guitarra elétrica causou no Brasil na época da Jovem Guarda, as músicas de Chico Science falam sobre os “rios, pontes e *overdrives*”, numa junção criativa e devoradora do *rock’n’roll*, do maracatu, da música eletrônica e

<sup>16</sup> CAMPOS, 1974, p. 287.

<sup>17</sup> SILVA, 2009, p. 135.

<sup>18</sup> “[Roberto Schwarz] transformava o Tropicalismo num problema teórico, atuando numa divisa entre ‘sensibilidade e oportunismo’, ‘crítica e integração’, que obscurecia seu ‘lugar social’.”. (id, p. 136).

<sup>19</sup> Na *Segunda consideração intempestiva*: “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda a parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo se desmanchar em pontos móveis e se perde nessa torrente do vir-a-ser (...)” (NIETZSCHE, 2003, p. 9).





regional, abusando dos efeitos distorcidos e pesados da guitarra, ao mesmo tempo em que radicaliza o papel dos tambores e elementos percussivos, dando forma a uma sonoridade tribal, psicodélica, pesada e consciente<sup>20</sup>.

Não somente uma explosão de ritmos acontece no álbum em questão: Chico Science tem muito a dizer. No “monólogo ao pé do ouvido”, ele começa atestando aquilo que venho discutindo ao longo dessas páginas, sobretudo no que concerne às atitudes do homem contemporâneo, que se volta para o passado, mas mantém fixos os olhos no presente e, claro, isso inclui a postura de revisitação da antropofagia, com o propósito de deglutir, mastigar, re-significar e samplear aquela ideias:

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 bravo 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. (SCIENCE,  
1994, faixa 1).

A enunciação presente em tal letra é de que algo se perdeu, mas que ainda assim é preciso ouvir a ressonância das notas que não estão mais aqui, “Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos”, proclama a voz solene de Chico. É preciso, sobretudo, assumir o paradoxo de não precisar dos acordes do passado ao mesmo que tempo em que é preciso “deixar tudo soando bem aos ouvidos”. Essa declamação emblemática de Chico, abrindo o disco, lembra as categorias da “literatura menor” sobre as quais falam Deleuze e Guattari, a

---

<sup>20</sup> Sílvia Sérgio de Oliveira Rodrigues, em comunicação sobre o tema, diz que o Mangubeat “transforma o uso da ecologia numa espécie de metáfora artística, cantando o homem pobre da cidade em seus versos orais e populares, ao apresentar uma mensagem, um código bastante original e conceitual, destacando sua solidariedade para com o jovem periférico, que, para sobreviver, lança mão da esperteza como forma de fuga da aporia do sistema”. (RODRIGUES, 2008, p.5).



propósito de Kafka, mas, em nosso caso, no que diz respeito ao “imediate político” e ao “agenciamento colectivo de enunciação”<sup>21</sup>. Falando em nome de um povo, o pernambucano age politicamente a partir de uma ética segundo a qual é mostrando a esse povo que ele não deve temer suas dificuldades, pois serão consumidos por esse medo, que “dá origem ao mal”, ou pelo orgulho, pela arrogância ou pela glória. “O homem coletivo sente a necessidade de lutar” poderia ser também “o homem coletivo sente a necessidade de falar” e, fala porque somente encontra expressão através e no enunciador coletivo, capaz de mobilizar, de fazer com que seus interlocutores estejam em movimento, em mutação. A boa causa santifica qualquer guerra? Dizia Zaratustra que “a boa guerra santifica qualquer causa”<sup>22</sup>. Se os demônios destroem o poder bravo da humanidade, lembrai dos grandes nomes ligados às conquistas, às chacinas e às guerras, dos feitos de e para um povo menor, dos guerreiros, desses deuses-humanos em imagem e semelhança, homens que não só lutaram, mas também cantaram um dia.

Lutar. Falar. Cantar. Afina-se as cordas em ré, um tom mais grave do que a afinação usual, que é em mi. A música que dá nome ao disco é executada a partir de *riffs* na mesma escala, todos muito graves e incisivos. Os tambores tribalizam. E antes que a voz de Chico comece, toda a Nação Zumbi, em uníssono, dispara tiros pulsantes. E então, Chico Science, com melodia que lembra muito a do *rap*, quase falada, inicia sua embolada:

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

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

<sup>21</sup> Não entrarei no mérito da desterritorialização, que inclui três categorias: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação. O mesmo será dizer que ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)”. (DELEUZE e GUATTARI, 2003, pp. 41-42).

<sup>22</sup> “A guerra e a coragem realizaram grandes coisas, muito mais do que o amor ao próximo. Não a vossa compaixão, mas a vossa bravura salvou, até aqui, as vítimas de desgraças”. In: Assim falou Zaratustra, 2010, pp. 73-74.





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

Oh Josué eu nunca ví tamanha desgraça  
Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça  
Peguei o balaio, fui na feira roubar tomate e cebola  
la passando uma véia, pegou a minha cenoura  
Aí minha véia, deixa a cenoura aqui  
Com a barriga vazia não consigo dormir

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

Da lama ao caos  
Do caos à lama  
Um homem roubado nunca se engana. (SCIENCE, 1994, faixa 7).

Mais uma vez, é através de uma estratégia política que a música acontece. Há a possibilidade de sair da lama, há a possibilidade de atingir o caos. O mangue é condição inalienável daquele homem, mas o que lhe é tirado é a dignidade ou lhe é privado melhores condições (“O homem roubado nunca se engana”). Ainda assim, é preciso saber entrar no mangue e é preciso saber sair do mangue, como maneira desestabilizadora do sistema, desorganizando os dispositivos nas relações de poder e saber<sup>23</sup>, tendo, como resultado, o efeito contrário nesse homem enunciativo: se ele organiza, ele se desorganiza; se ele desorganiza, ele se organiza. Percebe-se que o homem age de acordo com seus instintos mais primitivos, o da alimentação, a caça para matar a fome. Só dessa forma é que se pode pensar (“E com o bucho mais cheio comecei a pensar”).

Horkheimer e Adorno, em texto sobre a indústria cultural, falam sobre o advento da cultura da diversão, da espiritualização, da fé na sociedade do espetáculo, em que “A fusão atual da cultura e da diversão não se realiza apenas como depravação daquela, mas ainda como espiritualização forçada desta” (ADORNO, T.; HORKHEIMER, M, 1969, p. 191). “A prairieira” é um

<sup>23</sup> In: *O que é um dispositivo?* AGAMBEN, 2009, p. 29.



sucesso que as pessoas gostavam, muito mais por ser uma música que tocava na novela do que necessariamente pelo que ela dizia, a não ser pela clássica frase, proclamada a plenos pulmões: “Uma cerveja antes do almoço é muito bom pra ficar pensando melhor”. Isso bastava, juntamente com a melodia dançante, para que a música estourasse no Brasil. Juntamente com isso, essa música foi uma das responsáveis pelo reconhecimento de Chico Science como músico sério e atuante.

Na abertura da música “A cidade” – música incidental: “Boa Noite do Velho Faceta (Amor de Criança)” –, do disco de Chico Science, a representação do barulho, do burburinho de uma feira livre, intuitivamente, nos remete a um espaço imenso, apresentando apenas vozes dispersas de um frenesi urbano, lembrando os *rappers* marginalizados de Nova Iorque. Esse fenômeno interno nos leva a um externo, representado pelo barulho da rua e um diálogo entre passantes, que lembra a tradição dos reisados nordestinos. Em paralelo a esse rápido diálogo, o som dos instrumentos regionais do Nordeste, sobretudo aqueles utilizados nas tradições desses reisados, se apresenta ao fundo, como a querer imediatamente identificar de fato o espaço periférico urbano. A intuição, ou na perspectiva hegeliana, a experiência, a consciência como ser imediato do espírito, cria nessa imediaticidade um instante presente, que não se pode tocar, o puro acaso, um simples momento, uma impressão.

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 pára  
A cidade só cresce





O de cima sobe  
E o de baixo desce  
A cidade não pára  
A cidade só cresce  
O de cima sobe  
E o de baixo desce  
A cidade se encontra  
Prostituída  
Por aqueles que a usaram  
Em busca de uma saída  
Ilusora de pessoas  
De outros lugares,  
A cidade e sua fama  
Vai além dos mares  
E no meio da esperteza  
Internacional  
A cidade até que não está tão mal  
E a situação sempre mais ou menos  
Sempre uns com mais e outros com menos  
A cidade não pára  
A cidade só cresce  
O de cima sobe  
E o de baixo desce  
A cidade não pára  
A cidade só cresce  
O de cima sobe  
E o de baixo desce  
Eu vou fazer uma embolada,  
Um samba, um maracatu  
Tudo bem envenenado  
Bom pra mim e bom pra tu  
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus  
Num dia de sol, recife acordou  
Com a mesma fedentina do dia anterior. (SCIENCE, 1994,  
faixa 4).

É saindo da lama para enfrentar os urubus que Chico Science remasteriza as ideias antropofágicas herdadas de Oswald de Andrade. Incorporando elementos da cultura pop internacional e elementos regionais da cultura brasileira, faz surgir um novo corpo a partir da junção devoração intensiva do outro. Com isso, é capaz de pensar a cultura a partir das desigualdades sociais, do lugar do sujeito periférico, através de estratégias que faz com que sua música esteja inserida nos diversos nichos de cultura. A atitude de Chico Science se volta para o passado na intenção de desvendar os escuros de seu presente, sendo, portanto, um contemporâneo que não está interessado apenas na apreensão fácil das luzes de seu tempo, mas nas dificuldades, nas insolubilidades, nos paradoxos e perversões do sociedade de





controle, procurando driblar os dispositivos que operam sobre os homens e procurando colocar em prática aquilo que estava previsto no “Manifesto Antropófago”: a transformação do tabu em totem.

## **REMIXING AND REMASTERING ANTHROPOPHAGIC**

### **Abstract**

This paper makes a reading of the album "Da lama ao caos", by Chico Science, revisiting the thought Cannibalist of Oswald de Andrade in the early twentieth century, its development in the fifties and the seventies in Tropicália, considering both the latter and the movement called mangrove-beat, as followers of logic devouring inaugurated by the author of the "Manifesto Antropofágico".

**Keywords:** *Cannibalism, Tropicália, Manguebeat, Remixing, Remastering*

### **REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor W. et al. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”. In: LIMA, Luis Costa (Org.). **Teoria da Cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **A alegria é a prova dos nove**. RUFFATO, Luiz. (Org.) São Paulo: Globo, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 2006.

CHICO Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. (1994), Chaos / Sony Music.





COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 11, p. 165-177, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL. 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka. Para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**, volume IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Trolle. São Paulo: Edusp, 2004.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. (Trad.) Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RIMBAUD, Arthur. **Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente**, Trad. Daniel Fresnot, Ed. Martin Claret, São Paulo, SP, 2005.

RODRIGUES, S.S.O. Hibridismos musicais, intersemiose e interculturalidade na poética

do Mangubeat pernambucano. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, **Tessituras, Interações, Convergências**, USP, SP, 13 a 17 julho de 2008.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.