

Tropicália num tópico: *Bat macumba*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Pedro Martins

UFMG – pedrodmartins@gmail.com

Resumo: Apresento uma análise sucinta da canção “Bat macumba”, que compõe o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), considerando a articulação das linguagens musical e poética à luz do processo histórico. Isso significa localizar a obra no âmbito do programa estético da Tropicália, movimento protagonizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil durante a segunda metade dos anos sessenta, período de intensa produção cultural e delicado quadro político no Brasil.

Palavras-chave: Tropicália. Bat macumba. Análise

Tropicália in a Topic: *Bat macumba*

Abstract: This paper presents a brief analysis of the song “Bat macumba”, which integrates the manifest-album *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968), considering the articulation between musical and poetic languages through the historical process. This implies in situating the work in the scope of the aesthetic program of Tropicália, a movement led by Caetano Veloso and Gilberto Gil during the second half of the nineteen sixties, a period of intense cultural production and unsteady political scenario in Brazil.

Keywords: Tropicália. Bat macumba. Analysis

A análise ora exposta é resultado de pesquisa de mestrado que culminou na dissertação “A canção tropicalista: um percurso crítico” (MARTINS, 2015). Chamei-a “Tropicália num tópico” pela tentativa de explicitar aspectos centrais do projeto tropicalista a partir de uma obra específica do catálogo. A escolha de “Bat macumba” é oportuna, pois abre o caminho para se discutir o ponto de inflexão marcado pela Tropicália na opção pelo potencial crítico da forma artística. Esse caminho aproximou o grupo da produção de vanguarda em diversos campos. Rogério Duprat, signatário do Manifesto Música Nova (1963), encarregou-se da maior parte dos arranjos. O diálogo com Haroldo e Augusto de Campos colocou os versos de Caetano Veloso em sintonia com o passo à frente que representou o Concretismo. O próprio nome Tropicália advém do título de uma instalação de Hélio Oiticica, em que já está em cena um programa de revisão da brasilidade, conforme realizado posteriormente, em sentido musical, no disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

Experimental e quase *jam-session*, “Bat macumba”, na versão que compõe o disco-manifesto da Tropicália, formaliza o encontro entre aspirações de vanguarda e o caráter ligeiro exigido pela indústria cultural. A partir de elementos concretistas, como linguagem

sinéctica, sintaxe não-discursiva e “verbivocovisualidade” (FAVARETTO, 2007: 51), a obra apresenta atmosfera festiva, uma assinatura tropicalista, criando condições para que polos distantes, como tradição e modernidade, amalgamem-se num produto final que tem na heterogeneidade um princípio estético. A macumba, generalização rudimentar que denota práticas religiosas de origem afro-brasileira, justapõe-se a um personagem símbolo do crescente influxo estrangeiro, o Batman. A afinidade fonética se impõe à disparidade semântica para funcionar, em quadro mais amplo, como formalização do conflito aparente entre a indústria cultural global como índice de progresso e os resquícios de culturas locais sob o estigma do atraso. Assim, o efeito imediato de “Bat macumba” é embaralhar, ainda no título, atribuições prévias de atraso e progresso, alçando arcaísmos locais à luminosidade do *showbiz*.

O impasse entre tradição e modernidade adquire sentido musical de várias maneiras. Na superfície do arranjo, a percussão com base em ritmos brasileiros se funde às células concisas da bateria *rock*. Contudo, é a melodia improvisativa executada em contraponto com o coro principal que engendra, de maneira mais profunda, a referida oposição: entoadas na viola caipira, as frases apresentam curioso sotaque guitarrístico. Embora a autoridade do argumento subjacente não se compare à imediatez da percepção, cumpre explicitá-lo como suplemento à escuta. A guitarra (elétrica) adquiriu, desde os anos sessenta, com resíduos ainda hoje, o estatuto de símbolo maior do influxo estrangeiro na música local. A oposição entre a MPB¹ e a Jovem Guarda naquele momento contribuiu para que essa conotação fosse atribuída ao instrumento. Quando mpbistas se dedicavam a temas locais como forma de engajamento ante o cerceamento das liberdades, os integrantes da Jovem Guarda incorporavam, com atitude genuinamente irresponsável, o frescor das novidades estrangeiras, na esteira da nova sociedade que se abria à experiência do mundo globalizado. Nesse sentido, a recém-chegada guitarra foi tomada por parte da esquerda nacionalista como elemento contrário à expressão da brasilidade e símbolo da contaminação da musicalidade local pela produção massificada vinda de fora. As palavras do jornalista e dramaturgo Chico de Assis são representativas: “Eu participei de uma passeata contra a guitarra elétrica (...) a gente não queria a guitarra elétrica. Eu sabia bem por que eu não queria. Eu sabia que atrás do som da guitarra elétrica havia um monte de lixo de rock americano pronto para desembarcar no Brasil” (ASSIS In: CALIL; TERRA, 2013: 261).

Indesejada por tantos, e precisamente por isso, a guitarra exerce um papel estrutural no projeto tropicalista. Na proposta de encenar a possibilidade do trânsito entre culturas locais e a informação moderna, a guitarra, em desajuste com as relíquias nacionais,

adquire efeito crítico em si por desempenhar o papel de corpo estranho numa espécie de alegoria algo espontânea da vida brasileira. A viola figura como uma dessas relíquias, respondendo pelo ideal de preservação da brasilidade musical frente aos agentes da contaminação estrangeira, como o iê-iê-iê repetido sem ressalvas pela Jovem Guarda. Ora, os tropicalistas traziam viola, mas tinham guitarra; ou ainda mais que isso: tinham viola com modos de guitarra. Encerra-se, assim, na fatura estética, para além da superfície do arranjo, uma oposição representativa da vida brasileira nos anos sessenta, consideradas as transformações de uma sociedade que se abria ao concerto da globalização. Para além de qualquer exposição, a passagem entoa, alta e claramente, uma crítica ao discurso da nacionalidade oficial ao mesmo tempo em que ratifica esteticamente o sincretismo cultural preconizado pela Tropicália.

O sotaque guitarrístico do trecho é mais relevante porque tocado pelo guitarrista Sérgio Dias, d'Os Mutantes, que certamente não precisou emular a inaptidão à viola caipira. Assim, as deficiências da interpretação ganham força estética ao formalizarem o desajuste entre as técnicas de execução dos dois instrumentos, em consonância com o propósito supracitado. Se a viola caipira permanece subutilizada no potencial harmônico e, principalmente, na vocação percussiva, com a ausência do rasgueado, tanto melhor para suscitar o estranhamento arquitetado. Uma frase como a seguinte, algo desajeitada na cor regional da viola, mostra-se familiar nos matizes da guitarra:



frase destacada tornou-se marca da guitarra *rock*, mormente pelo trabalho de expoentes do gênero como Jimi Hendrix, cujos discos Gilberto Gil apreciava especialmente à época da Tropicália (VELOSO, 1997: 269-270).

O sincretismo também pode ser observado no ambiente harmônico criado próximo ao final de “Bat macumba”. Quando o acompanhamento é interrompido, restando apenas o coro, o silêncio se quebra com uma cadência típica do *blues* norte-americano. A harmonia em Ré mixolídio – D7 || G – repetida à exaustão ao longo da faixa sofre uma pequena alteração: o acorde Sol maior recebe uma sétima menor. Em seguida, surge um terceiro acorde, A7, compondo a cadência de blues D7 || G7 || A7. A melodia da “viola à guitarra” também reforça o efeito de mudança do ambiente harmônico, fazendo soar um Fá natural sobre o acorde G7, o que acentua a presença da sétima menor:



Exemplo 2: Bat macumba, cadência de blues, viola caipira. 2:16 – 2:23.

É sugestivo que “Bat macumba” seja a única faixa do disco-manifesto a não apresentar estrutura de canção. Embora haja canções feitas apenas de estrofes, é difícil imaginar o contrário sem grandes implicações formais: peças constituídas de um refrão contínuo, sem alternância de estrofes. Nesse caso, a repetição convida o improvisado, criando atmosfera propícia ao experimentalismo, como acontece em “Bat macumba”. É possível dizer, então, que se trata de um momento de maior predomínio do estrato poético, pois a opção de empregar os procedimentos concretistas determina a recusa da canção por uma forma mais aberta. Assim, a estrutura cíclica e o início repentino, como se algo já viesse acontecendo, sugerem que os versos cantados por Gilberto Gil podem crescer e decrescer *ad aeternum*, rompendo, nos limites de uma arte temporal como a música, com a ideia de linearidade que os concretistas lograram abolir no texto impresso.

A heterogeneidade de “Bat macumba” se manifesta sob ângulos diversos e complementares. No nível semântico, símbolos de campos distintos são lançados em sequência, gerando, conforme mencionado acima, uma atmosfera *nonsense* entre Batmans e macumbas – levada ao estrato musical na forma de violas à guitarra, inflexões harmônicas, percussões e baterias. Contudo, a particularidade de “Bat macumba” em relação às demais canções do disco-manifesto reside na inspiração concretista. A partir dela, os tropicalistas atentaram para a dimensão morfológica do estrato poético, articulado com o dado semântico.

A mera enunciação de entidades díspares ou fracamente relacionadas já faz emergir a noção de heterogeneidade. Todavia, o procedimento pouco renderia se empregado de forma unilateral, ou seja, desarticulado com as outras camadas de interpretação. Em “Bat macumba”, os elementos pré-modernos não se colocam em simples confronto com a informação da indústria cultural. Eles se entrelaçam, passando a integrar uma mesma realidade, em que coexistem diferentes estágios de desenvolvimento do capitalismo. O nível morfológico garante a correspondência estética do raciocínio, pois sugere a origem comum de “Batma(n)” e “macumba” por meio do neologismo composto que dá nome à obra. Para tal efeito contribuem, também, a gradualidade das inflexões, favorecendo o reconhecimento do percurso morfológico entre os termos; e, em menor escala, a imagem formada pelos versos, menos relevante por se mostrar apenas na transcrição da matéria cantada, o que transcende a experiência da escuta propriamente dita.

Se comparamos a interpretação de “Bat macumba” no disco-manifesto com a leitura que lhe fizeram Os Mutantes, percebemos opções estéticas diferentes que permitem entender, por contraste, o lugar da Tropicália entre as manifestações de um momento de intensa atividade cultural no país. O grupo que se organizou em torno de Caetano Veloso e Gilberto Gil procurou revisar o conhecimento produzido sobre o Brasil à luz do presente urbano, capitalista e globalizado. Para objetivar a crítica a uma ideia de país ainda marcadamente oitocentista, a viola incorpora o sotaque da guitarra, e a macumba assume roupagem *pop*. A experimentação se sobrepõe, inclusive, à fatura estética, visto que a obra nem sempre entrega, em termos absolutos, o que promete pela ambição artística e a elaboração conceitual.

Aos Mutantes, fora da Tropicália, não importavam a brasilidade ou as contradições do capitalismo periférico, nem era de se esperar o contrário de jovens recém-chegados à maioridade. Com Os Mutantes, “Bat macumba” se transformou num experimento baseado em signos do *rock* e inspirado na psicodelia que animou a geração sessentista. A “falsa” viola dá lugar à guitarra *per se*, de sonoridade notadamente abstrata. A eletrificação corresponde, em alguma medida, ao anseio pela abertura do país à modernidade, um sentimento fácil de entender num grupo de jovens paulistanos de classe média, desejosos por fazer simplesmente como seus pares do hemisfério norte, sem pensar no tamanho das diferenças materiais e imateriais no caminho. Enfim, a universalidade espontânea d’Os Mutantes foi percebida imediatamente por Caetano Veloso como o elemento que faltava na equação da heterogeneidade tropicalista (VELOSO, 1997: 172), que tem em “Bat macumba” um exemplo paradigmático:

Sabiam tudo sobre o rock renovado pelos ingleses nos anos 60, tinham a cara da vanguarda pop da década. Diferentemente dos roqueiros dos anos 50, eles eram refinados, tinham um estilo de comportamento cheio de nuances e delicadeza. Sérgio, com apenas dezesseis anos, exibiu uma técnica guitarrística de primeira linha, em nível internacional. Rita e Arnaldo eram namorados desde a infância e tudo em volta deles tinha um sabor a um tempo anárquico e recatado. Ela era extremamente bonita e sua porção americana muito evidente (era filha de um imigrante americano com uma descendente de italianos) lhe davam um ar em que se misturavam liberdade e puritanismo. Os três eram tipicamente paulistas – o que, no Brasil, significa uma mescla de operosidade e ingenuidade – e talvez nós, baianos, lhe parecêssemos involuntariamente maliciosos (...) (VELOSO, 1997: 172).

A principal contribuição de “Bat macumba” para o programa estético da Tropicália foi evidenciar a importância do trabalho formal para a construção de sentido. Abdicando do caráter narrativo, a obra conduz o ouvinte a diferentes camadas de interpretação, nos estratos musical e poético. Se a superfície dos versos não oferece o bastante, resta descer ao nível do jogo morfológico e das possibilidades semânticas que se abrem em consequência. De maneira análoga, os elementos musicais isolados não sugerem muito, tornando necessário uma leitura da informação rítmica, harmônica e melódica no âmbito de um projeto de revisão da brasilidade e à luz da História. Como dito anteriormente, o tratamento estético de elementos da cultura popular no âmbito do entretenimento leve foi possível pelo diálogo estreito entre tropicalistas e artistas de vanguarda, fazendo com que o produto final, ambíguo por definição, transcenda o mero divertimento sem, entretanto, descaracterizar-se como tal (CAMPOS, 1993: 155). Em suma, o propósito da análise ora apresentada é fornecer um suplemento à apreciação da obra, ou, de maneira mais ampla, apontar caminhos, no âmbito da Musicologia, para a escuta criativa, capaz de perceber na forma artística os processos da cultura.

Referências:

- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CALIL, Ricardo (org.); TERRA, Renato (org.). *Uma noite em 67: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais*. São Paulo: Planeta, 2013.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- MARTINS, Pedro. *A canção tropicalista: um percurso crítico*. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2015.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Notas

¹ Refiro-me ao sentido inicial da MPB durante os anos sessenta, ligado a um grupo de artistas que pretendiam dar continuidade à Bossa nova no interior de um projeto de consolidação da brasilidade. A partir dos anos setenta, a MPB adquiriu outra conotação, mais abrangente.