

## MOVIMENTOS ANTROPOFÁGICOS DA MÚSICA BRASILEIRA- TROPICALISMO, SAMBA-REGGAE E FUNK CARIOCA

Lorena Machado Gonçalves dos Santos<sup>1</sup>

Esse artigo tem como objetivo entender movimentos políticos e culturais do tropicalismo, samba-reggae e o funk carioca, a partir da introdução desses novos hibridismos no cenário musical brasileiro. Para isso, traço um paralelo entre o musical e sua incorporação dos ritmos e a troca contínua entre os espaços que contribuíram para construção desses objetos marcantes da contracultura. Introduzo tais temas a luz dos conceitos da antropofagia oswaldiana apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922 e traduzida para contemporaneidade por Suely Rolnik com sua perspectiva da subjetividade antropofágica. Abordo na introdução os conceitos de antropofagia presentes no filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, seguido com a contextualização e problemática dos objetos apresentados e aspectos que rondaram a sua produção e firmamento na dimensão política, cultural e identitária brasileira. Abordo também pontos que fizeram os movimentos apresentados se tornarem pontuais para seus momentos políticos através da cultura em suas particularidades. Na conclusão, apresento a reverberação desses movimentos na construção das diversas identidades brasileiras num processo de movimento cultural aplicando a visão antropofágica Oswaldiana.

**Palavras-chave: antropofagia; tropicalismo, samba-reggae, funk carioca.**

O filme *Macunaíma*, feito a partir da obra literária majestosa do escritor Mário de Andrade, traz uma ligação histórica entre os momentos do livro lançado em 1928 e do filme, lançado em 1969. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade a sombra do movimento Cinema Novo, o filme mostra o “herói” Macunaíma e traz na obra uma crítica à construção, ou formação forjada do povo brasileiro. A figura singular de Macunaíma, personagem principal da obra, já nasce grande e, devido a sua preguiça, começa a falar com seis anos de idade.

Tentando ilustrar uma prática cultural como forma de representatividade do modo de vida da população, o filme descreve de forma eloquente, metaforizando por vezes de maneira cômica a imagem da população brasileira em sua diversidade, que se integra e perpassa por vários estágios atingindo certo grau de unidade a partir do processo de construção da identidade relacionado ao trabalho, mudanças na valorização do dito erudito e do popular e pelo processo de deglutinação da cultura estrangeira.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Humanidades/UFBA. Graduanda em Serviço Social/UFBA.  
lorenamgconcalves@hotmail.com

*Macunaíma* tenta a todo o momento estabelecer e sintetizar uma unidade brasileira, uma tradução para aquele momento transnacional onde a cultura circula fervorosamente através das diásporas mundiais, desaguando num Brasil “*sem lenço, sem documento*”.

O cenário político e cultural em 1967 foi o plano ideal para uma nova conjuntura de artistas intitulados “Tropicalistas” tirarem proveito de uma matéria-prima estrangeira corrente e, assim como *Macunaíma*, começar a estabelecer uma unidade para lutar contra a Ditadura Militar vigente no país a partir de 1964, ressignificando o lugar da cultura que anteriormente estava num panorama um pouco apático e que após o rompimento da já frágil democracia brasileira, tomou um lugar de destaque. Nesse presente artigo, pretendo estabelecer uma conexão com o do legado tropicalista antropofágico, alcançando outros contextos como a formação do movimento musical Samba-Reggae, a partir da fusão de movimentos vindos dos Estados Unidos e Jamaica e cruza com a movimentação já existente na cidade de Salvador na Bahia e, mais a frente, adentrando os morros do Rio de Janeiro estabelecendo parâmetros subjetivos para identidade de pessoas que vivem uma realidade de exclusão social, o Funk Carioca, mistura do *Miami bass* e funk estadunidense e, regida pelos mestres de cerimônia, aparece como ferramenta para exprimir pensamentos e mobilizar a população a um espaço de identificação e construção da contracultura pelo popular.

Trago essa discussão a luz do conceito de antropofagia formulado por Oswald de Andrade a partir do seu Manifesto Antropofágico e o conceito de subjetividade antropofágica idealizado por Suely Rolnik. Como metodologia, utilizei de pesquisa exploratória bibliográfica qualitativa para familiarização do assunto estudado.

Partindo da premissa criada por tribos indígenas que praticavam o ato, a antropofagia vem da cultura de, por comer a carne do inimigo, se apropriar de sua força e bravura e incorporar esses elementos a si mesmo, tornando-se um guerreiro cada vez mais ímpar frente a sua tribo. O próprio guerreiro derrotado não tentaria fugir, pois sabe que se o fizer, morrerá como covarde perante os outros. Essa prática não consistia em requinte de crueldade com os inimigos. A ideia era se tornar melhor devorando o estrangeiro, sem perder suas características primordiais.

A ideia de deglutição e incorporação dos traços fortes estrangeiros para se engrandecer foi apropriada por Oswald de Andrade e foi presente em um movimento artístico brasileiro, o Modernismo, tendo como primeira grande amostra a Semana de

Arte Moderna. Com fervorosa recepção da classe artística brasileira, a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento importante para várias esferas da produção cultural. Realizada em São Paulo, artistas como Anita Malfati, Plínio Salgado e Mário de Andrade trouxeram sua contribuição, seja na pintura, na escrita ou na música, para dar vida ao ainda difuso pensamento futurista nacional, buscando uma conversão de valores, passando a abarcar agora as tendências e demandas do seu país. Apesar de ser um movimento com raízes internacionais, a semana de 22 foi marcada pela valorização de um sentimento de brasilidade através das artes.

Em 1928, Oswald de Andrade lança um manifesto mais radical inspirado visualmente por sua então esposa Tarsila do Amaral, o “Manifesto Antropofágico” era uma resposta mais agressiva sobre as imposições coloniais, onde o protagonista era construído pouco a pouco pelo processo de assimilação cultural, nunca submissa. “Para Oswald, não existia uma ‘essência’ nacional, mas apenas um processo de apropriação dinâmica e repleta de conflitos, ou de ‘deglutição’ de várias culturas.” (DUNN,2009, pág. 35).

O manifesto causou barulho e enfatizava que “só a antropofagia nos une, socialmente, economicamente, filosoficamente.” (ANDRADE, 1928). Com muitas referências e concepções acerca da formação complexa e mestiça do povo brasileiro, esse teve reverberação em diversas formas de arte. Um novo estilo musical heterogêneo surgiu a partir de uma hibridização do rock estadunidense e britânico, bossa nova, e alguns ritmos mais regionais como o baião, o tropicalismo surgiu influenciado pelo contexto da época, dialogando com as ideias de Oswald de Andrade de engrandecimento próprio através da deglutinação do seu opositor, criando esse novo e estonteante movimento musical. “A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix.” (Veloso, 1997 pág. 247 *apud* DUNN, 2009 pág.96).

O conceito por trás da designação “tropicália” faz referência a uma música de Caetano Veloso do álbum “Caetano Veloso” de 1968 de mesmo nome. “O termo era rico em conotações, pois brincava com a imagem do Brasil como um paraíso (...) celebravam a paisagem tropical da nação como um símbolo distintivo do Brasil em relação a Europa. ” (DUNN,2009, pág. 95).

O contexto de seu surgimento era de repressão, ditadura militar. O golpe de Estado aplicado em 1964 já se estendia por três anos quando o movimento tropicalista veio realmente à tona, em 1967, no Festival de Música Popular brasileira. O país estava voltado para uma ideia de nacionalismo exacerbado e coibição da liberdade de expressão. Figuras como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé “colocam a boca no mundo” justamente num tempo onde tudo que o governo vigente queria ouvir era o silêncio.

O movimento tropicalista se tornou mais consistente e passou a ter importante ligação com o ativismo da esquerda brasileira vigente na época. O artista agora tinha uma relação estreita com a política e isso era visível em seus trabalhos. A orientação artística era de protesto contra um governo conservador e o Tropicalismo ajudava a construir por suas letras-poemas uma frente de resistência para uma massa populosa que viria a ser um potencial agente de transformação social. Havia dissidências entre os artistas quanto às motivações políticas que os levaram as críticas, mas o elemento de unidade entre eles era a proposta de levar a mensagem de oposição ao regime às massas através da música.

A exteriorização de um sentimento nacionalista mais voltado para construção individual e subjetiva de uma ligação com uma brasilidade agora forjada (e forçada) pela violência da ditadura era trazida pelos tropicalistas de forma alternativa em suas particularidades e extravagâncias que declamavam amor pelo seu país, produzindo uma contracultura local e cosmopolita ao mesmo tempo. Artistas antes as sombras de um espectro secundário emergiram e passaram da marginalidade social e intelectual para a construção de um caráter heróico e de porta-voz de muitos pelas mensagens sutis ou abertas sobre as desigualdades, a vulnerabilidade e as mazelas desse povo “ocupados em nascer e morrer”. Segundo Dunn, “eles desenvolveram uma proposta para produção cultural híbrida, gerando uma tradição própria na música popular brasileira.” (DUNN,2009, pág.216).

A rapsódia modernista de Oswald e sua rica ligação com o conceito ressignificando de antropofagia passou a inspirar diversas autoras e autores a dissertar mais sobre o desdobramento do seu significado na contemporaneidade. Segundo Sueli Rolnik, uma forma de observar seu desenvolvimento é enxergando

“(…) a micropolítica cultural antropofágica como um processo contínuo de singularização, resultante da composição de partículas de

inúmeros outros devorados e do diagrama de suas marcas respectivas na memória de um corpo. Uma resposta poético-política regada a sarcástico humor a necessidade de afrontar a presença impositiva das culturas colonizadoras. ”(ROLNIK, 2010, p.17).

A necessidade subjetiva de criar um equivalente para identificação move o curso da edificação desse repertório cultural, gerando uma corrente incorporação de signos para construção do que veio a se tornar uma unidade.

O tropicalismo se apropriou de várias formas musicais como reggae, *disco* e *soul*, inspirando formas musicais de outros contextos como o da capital baiana Salvador, influenciando vários movimentos musicais afro-brasileiros nesse mesmo período. Salvador foi palco de uma transição no âmbito social através de mudanças advindas do âmbito cultural, em especial com a música. A construção do movimento Samba Reggae ratificado e edificado em Salvador, assim como o Tropicalismo, bebeu de várias fontes musicais para compor os seus ritmos. A referência da música *soul* estadunidense, o reggae jamaicano na figura icônica do cantor Bob Marley e ritmos de percussão de países africanos foram incorporados e abraçados com entusiasmo pelo movimento graças à repercussão da descolonização da África portuguesa nos anos 70 para conceber um ritmo legitimamente brasileiro. Ligado intensamente as problemáticas do racismo na cidade com maior parte da população negra, o Samba Reggae foi o movimento cultural e musical que se tornou amplificador para ideias individuais que agora ganham unidade através do apoio e referência principalmente estadunidenses e jamaicanos e dos movimentos relacionado à valorização do pensamento e da estética negra nos países naquele momento. A ideologia mobilizou grande parte da população negra dos Estados Unidos e agora era recebida por uma população que buscava resignificar e repensar o seu lugar na esfera social e se utilizou desse artifício para fazê-lo.

A chegada desse “movimento Black” fez despertar um interesse pela cultura e pela história afro-brasileira que contribuiu para identificação e assimilação do povo negro de Salvador.

Esta estética norte-americana foi assimilada inicialmente pelos negros baianos responsáveis pela criação do Ilê Aiyê, em 1974. Embora ritmicamente se mantivesse fiel a mesclagem entre samba e ijexá, as letras das canções apontavam um intercruzamento ideológico entre Bahia, EUA e Jamaica. Note-se no trecho da canção “América Brazil”, do Ilê Aiyê:

Sou Ilê Aiyê da América africana/ senzala barro preto Curuzu/ sou negro Zulu/ Garvey Liberdade e Brooklin Curuzu Aiyê/ Johnson com seu pulso/ encantou a todo o mundo/ Jimi Hendrix com seu toque universal/ reverendo Luther King/ a liberdade e a palavra de fé(...) (GUERREIRO, 2000? pg.4).

A resignificação da estética também foi marcante e grande propulsor do sucesso do movimento na capital baiana. O estilo de cabelo do “Movimento Black Power” vindo dos Estados Unidos agora aparecia pelas ruas da cidade de Salvador com pessoas anunciando a sua identificação com aquele corpo e aquela estética tão negligenciada anteriormente. Os *dreadlocs*, estilo capilar oriundo da Jamaica e dos seguidores do movimento Rastafári também apareceu fortemente durante a consolidação da cena. Influenciados por figuras como Bob Marley e Peter Tosh, grandes nomes do reggae no momento, esse estilo também passou a ser mais presente, reivindicando seu espaço no movimento. Mais do que uma nova forma de contar a história, os efeitos físicos das movimentações soteropolitanas puderam ser sentidas economicamente com o certo destaque alcançado por alguns grupos, que agora traziam mudanças primordiais para população da cidade, como comenta o autor Larry Crook:

Dentro dos blocos Afro de Consciência Negra é diferente. Essas são associações com base nas comunidades trabalhadora e de baixa renda negras com um nível-base de atividades “cultural” que tem se tornado um importante mecanismo para mobilização social e política da jovem comunidade negra do Brasil, como evidenciado no impacto dos blocos na celebração da abolição em 1988 em Salvador. As associações carnavalescas de blocos afro foram desenvolvidas predominantemente nas comunidades negras e *mulatas* de baixa renda de Salvador, Bahia durante os anos 1970 e 1980. Apesar de ser constituída como associações culturais de recreação, essas associações tem estado comprometidas com o ativismo cultural na luta contra a discriminação racial e desigualdades socio-econômicas desde o princípio. Alguns blocos Afro como o bem conhecido “Olodum” agora se tornou um empreendimento negro milionário, operando durante todo ano provendo empregos, abrigo para crianças de rua, escolas comunitárias para crianças e adultos, instrução em formas artísticas africanas e hospeda outras atividades relacionadas a serviços comunitários. (CROOK,1993, p. 91, tradução nossa.)

A produção musical de blocos carnavalescos voltados para narrar a história das diásporas negras, seu legado e importância passaram a se tornar recorrentes através de grupos como o bloco afro Ilê Aiyê e o grupo Ara Ketu, que traziam em suas letras referências a uma África tribal e também uma África moderna e com elementos outros a

ser explorado além da fome e desigualdade social, alguns dos únicos temas ofertados ao imaginário da população sobre o continente, trazendo assim outros direcionamentos além do eurocêntrico exibidos nas grander mídias.

As articulações desses movimentos levaram a uma unificação mais estreita do cultural com o político, uma vez que através da música e da estética buscava trazer uma nova perspectiva quanto à posição do sujeito negro naquela determinada conjuntura social. A reivindicação de uma maior posição política, econômica e social, o resgate da história ancestral ignorada pela alta cultura tomava tamanha proporção que ultrapassava o âmbito de expressão artística e se fundiam como melhor trunfo social para ocupar espaços e ser fonte de práticas e saberes que se tornou indispensável.

A conjuntura com visibilidade mais contemporânea de mesmo modo foi influenciada em certos pontos por novas ideologias apresentadas a partir de um meio que deu voz a uma parcela da população num contexto de vulnerabilidade. O Funk Carioca surgiu como uma “mescla” entre os estilos *R&B*, *jazz* e *soul* estrangeiros e brasileiros e alguns outros estilos incorporados mais tardiamente. O Funk Carioca acabou incorporando essas características, tornando-se uma música com um ritmo mais lento, batida forte e dançante, solto, com frases repetidas.

As referências inicialmente eram quase todas estrangeiras e o que rondava eram as músicas populares principalmente nos Estados Unidos. Os discos eram obtidos através de pessoas que viajavam para fora e buscavam essas referências para trazer aos famosos bailes. Um novo ritmo havia surgido em Miami e, por conta das suas batidas mais aceleradas e marcadas, o *Miami Bass* vira sensação e é trazido para o Brasil nos anos 90, deixando a cena somente em 2002. Espaços chamados “baile funk” começaram a ser organizados por moradores de comunidade, equipes de som etc. em quadras, escolas de samba ou ginásios esportivos. Os desdobramentos e combinações resultaram num estilo de música com batidas fortes e bem marcadas e mais aceleradas, onde o grave fazia um som diferente e destacado e que, após a entrada do mestre de cerimônia, os “MCs”, que trabalhavam temáticas cotidianas aquela população através de rimas por cima do ritmo musical, se tornou trilha indispensável nos bailes cariocas.

Geralmente frequentado pela população de baixa renda, os bailes eram momentos de escape da vida atribulada de pessoas que viam nesses bailes um momento de diversão e descontração acessível dentro das comunidades. Ainda muito influenciado

pelos letras estadunidenses, só a partir dos anos 90 as primeiras letras chamadas “melôs” começaram a surgir. Posteriormente, elas começaram a retratar a vida dentro das comunidades. Algumas vertentes surgiram, uma delas com nome de “proibidão”. Esse tratava de enaltecer facções criminosas que atuavam nos locais, falava dos entorpecentes e fazia ameaças a facções rivais. Não era incomum que as letras tivessem duas versões, uma para ampla divulgação em rádios e outra para ser tocada dentro das comunidades. A presença dessas facções era constante nos bailes funk e muitos terminavam em brigas e violência. A grande mídia em determinado momento passou a associar crime e tráfico de drogas a esses espaços e os mesmos ganharam uma conotação negativa e ainda mais marginalizada aos olhos alheios as comunidades.

Mesmo com toda indiferença dos meios de comunicação em noticiar esse novo movimento que estava emergindo das margens, através de outras produções e meios independentes, o Funk resistiu a toda intolerância e continuou a projetar de maneira criativa mensagens de descontração em letras mais soltas e seu poder de resistência a um cotidiano de coerção. As dificuldades cotidianas eram reproduzidas nessas músicas em um autêntico projeto brasileiro e que retratava o que era o Brasil para aquela população. As mazelas sofridas, a falta de assistência do setor governamental, o preconceito e desvalorização dos seus corpos e essências eram rebatidos através letras e se transformaram em alicerce para concepção de uma nova narrativa produzida de forma crua e real por pessoas que viviam aquele momento e, através dessa forma artística, exploraram suas vivências e as transformaram em rimas poéticas de afirmação de um lugar preterido, mas presente.

Com os surgimentos de novos movimentos musicais fruto de uma hibridização de movimentos já existentes, a “identidade brasileira” foi em diferentes contextos e épocas explanada nesse artigo, buscando os marcadores de unidade em cada uma delas, seja através da música, da historicidade ou do conteúdo ideológico. A trajetória de ocupação desses movimentos não se dá de maneira linear, mas muitos aspectos são similares na construção dessas novas narrativas. Uma delas é a utilização do meio musical como principal palco discursivo, abrindo espaço para reivindicações de cunho político e ideológico através dessa forma artística, além do ato antropofágico que foi o meio encontrado de explicar a fusão e nascimento desses movimentos.

A ressignificação de um projeto de “brasilidade” para identificação associado a cada enredo também está presente em cada forma cultural, onde mesmo sem um cunho acadêmico ideológico definido ou intenção inicial, tudo o que os envolvidos estavam realizando era de certa forma político. A cultura é um alvo de disputa pelo poder e também exerce domínio sobre as partes. A criação desses novos objetos da contracultura estabelece uma nova dialética social, onde a noção de cultura é vista de outro ponto e alimentada por um novo abastecedor, emergindo de uma camada popular e dando um novo sentido ao seu lugar até então de marginalizado.

Fica evidente a partir das minhas pesquisas o poderio manifestado a partir do entendimento e do caráter de resistência à dominação hegemônica (sem deixar de se apoiar dessas formas externas) vindo das margens formadoras desses movimentos históricos que continuam influenciando no curso de novos desenvolvimentos em diferentes aspectos sociais. O modo de resistir a partir da reinvenção de conceitos cruzados é um traço marcante apresentado em minhas pesquisas que está ligado de maneira intrínseca com o surgimento de novas vozes até então não-centrais.

### Referências:

- ANDRADE, Oswald de. "**Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.**" (Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, Maio de 1928.)
- BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima: **Uma introdução ao funk carioca: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas.** Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Instituto de Artes (IARTE), Uberlândia, Minas Gerais, 2014.
- CAETANO VELOSO. **Alegria, alegria.** Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1967. Disponível em: <[https://www.last.fm/pt/music/Caetano+Velooso/\\_/Alegria,+Alegria](https://www.last.fm/pt/music/Caetano+Velooso/_/Alegria,+Alegria)> . Acesso em Janeiro de 2019.
- CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL. **Panis et circense.** São Paulo: RGE, 1968. Disponível em: < [https://www.last.fm/pt/music/Os+Mutantes/\\_/Panis+et+circenses](https://www.last.fm/pt/music/Os+Mutantes/_/Panis+et+circenses)>. Acesso em Janeiro de 2019.
- CROOK, Larry. **Black Consciousness, samba reggae, and the Re-Africanization of Bahian Carnival Music in Brazil.** *The World of Music*, 35(2), 90-108. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/43615568>> (1993).
- DUNN, Christopher: **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.** São Paulo: Editora UNESP, 2009.

-GUERREIRO, Goli: **Samba Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia.** UNIFACS, Salvador, Bahia,201x.

-LIMA, Elizabeth Araújo; FERREIRANETO, João leite; ARAGON, Luís Eduardo (organizadores): **Subjetividade Contemporânea: desafios teóricos e metodológicos.** 1 ed. Curitiba: Editora CVR,2010.

- **MACUNAÍMA.** Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm; Filmes do Sêro Ltda,1969. DVD (108min.).

-**MANIFESTO Antropófago.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em: Janeiro 2019. Verbetes da Enciclopédia.

- VIANNA, Hermano. **O mundo Funk Carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor,1988.