

Revista da ANPOLL



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/). Fonte:  
<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/123/115>. Acesso em: 7 fev. 2019.

#### REFERÊNCIA

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O imaginário na canção popular brasileira: vetor de reflexão da cultura nacional. **Revista da ANPOLL**, n. 23, p. 381-393, jul./dez. 2007. Disponível em:  
<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/123/115>. Acesso em: 7 fev. 2019.

## RESUMO

Este artigo apresenta as interfaces da canção popular brasileira com a cultura nacional, visando à prospecção dos elementos culturais esteticamente construídos a partir do mundo físico, em universos simbólicos. Essa prospecção se dá a partir da referência a três manifestos de tempos históricos da nação: Manifesto antropofágico (Oswald de Andrade); Manifesto tropicalista (Caetano Veloso) e o texto “Caranguejos com cérebro” (Fred Zero4). Pretende-se, assim, apresentar a poesia em seus movimentos de ruptura, inserida na história que fundamenta a tradição literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia contemporânea, canção popular, imaginário nacional.

## O IMAGINÁRIO NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA: VETOR DE REFLEXÃO DA CULTURA NACIONAL

---

Sylvia Helena Cyntrão\*

## ABSTRACT

This article presents the lyrics of the Brazilian popular song, aiming at the prospection of the cultural elements aesthetic constructed from the physical world, in symbolic universes. This prospection comes from the reference to three manifestos as far as Brazilian historical times are concerned: Manifesto antropofágico (Oswald de Andrade); Manifesto Tropicalista (Caetano Veloso) and “Caranguejos com cérebro” (Fred Zero4). Thus, the intention is to show poetry in its movements of rupture, along the history as the basis of the literary tradition.

**KEY WORDS:** contemporary poetry, Brazilian popular song, nacional imaginary.

---

\* Professora da Universidade de Brasília.  
E-mail: cyntrao@unb.br

assim, assustado e mudo,  
bem menor que um ínfimo  
grão de poeira, contudo,  
sou capaz de apreender, no meu íntimo,

essas incontáveis galáxias,  
esses espaços sem fim,  
essa treva e explosões de lava.  
como tudo isso cabe em mim?  
[...]

(Ferreira Gullar, em “Universo”)

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais.

(Homi Bhabha, em *O lugar da cultura*)

## UNIVERSOS PARALELOS

O texto literário, em contato com a mente dos leitores, pode ativar simultaneamente uma multiplicidade de contextos, informações e códigos, sejam eles provenientes das ciências exatas ou das humanas, propiciando a proliferação dos sentidos e permitindo aos significados uma expressão cultural ampliada. A força dessa questão será observada pelo que nos propomos a pôr em evidência com o presente estudo, ancorado na referência a letras selecionadas de canções populares brasileiras. Conceitos que originariamente brotaram da investigação das ciências físicas, como o tempo-espaço indivisível e o princípio de equivalência de Einstein, promoveram rupturas e reformulações na própria estruturada representação simbólica, como demonstram os textos aos quais nos referiremos na seqüência, nos quais a intervenção na matéria imagística, a partir da interferência analítica, desvelará (ou “deformará” – para utilizar o termo da Física) o *status quo*. Como sabemos, o investigador sempre deixa suas marcas no objeto investigado e o sentido desvelado será sempre, portanto, relativo a referenciais determinados.

Einstein trabalha no início do século XX no que o conduzirá, em 1915, à Teoria da Relatividade Geral, uma teoria na qual a geometria pode variar ao longo do espaço e no decorrer do tempo. O famoso cientista propunha, portanto, uma nova leitura do universo de Galileu e Newton. Data de 1905,

não coincidentemente, mas por uma convergência epistemológica finissecular historicamente comprovável em praticamente todas as áreas do conhecimento (lembramos Marx, Freud e Saussure...), a apresentação das teorias sobre as asserções em uma inteligência científica – ou a lógica do pensamento deliberado – do filósofo Charles Pierce, o pai da Semiótica. Sendo o universo um conjunto de signos,<sup>1</sup> condicionados à existência do ser – este também um signo –, qualquer análise de um “objeto” só poderá ser possível pela descrição através das dependências estabelecidas com os outros objetos. No caso de uma mensagem estética, quanto maior for a taxa de informação, mais variadas serão as abordagens por ela permitidas. Em outras palavras, a leitura de um texto de Camões, por exemplo, poderá variar ao longo do espaço e no decorrer do tempo, sem nunca esgotar suas possibilidades de sentido. Como se vê, houve um paralelismo nas investigações e descobertas das ciências físicas e das ciências da linguagem, das quais destacamos a função de interferência do observador nos resultados das análises. Exemplos evidentes no mundo da arte foram, àquela época, as estruturas cubistas e abstracionistas que passaram a permear a produção artística e as narrativas em que tempo e espaço são superpostos, resultando na simultaneidade de pontos de vista, o que remete a uma nova maneira de entender o tempo, como na obra de Joyce e Proust.

Os saberes se interligaram e o novo pensamento relativístico sobre o universo inaugura uma nova fase das relações do ser com o mundo e, conseqüentemente, da sua representação artística. Na Literatura, vários manifestos propunham a ruptura às estruturas parnasiano-mecanicistas enrijecedoras. No caso brasileiro, falamos de uma literatura “absolutizada” pela elite intelectual colonizada.

#### O CORTE EPISTEMOLÓGICO NO BRASIL

A chamada “geração de 22” busca a afirmação da brasilidade literária, ou seja, a expressão literária como expressão do povo e de sua cultura. O objetivo maior era o de estabelecer uma linguagem e uma realidade literárias inclusivas, multifocais, depurando-as dos traços alienantes.

Leituras interpretativas devem fazer as perguntas “quem?” (fala), “o quê?” (fala) e “onde?” (de que lugar), pois são elas as portas que tornam possível adentrar as referências provenientes da história, da nova lógica filosófica e das ciências físicas, cruzadas no discurso. Segundo Bhabha (2005, p. 63), “Cada objetivo [interpretativo] é construído sobre o traço daquela

1 “Pode-se dizer que signo é tudo aquilo que representa outra coisa, ou melhor, na descrição de Charles S. Pierce, é algo que está no lugar de outra coisa” (COELHO NETTO, 1996, p. 20).

perspectiva que ele rasura; cada objeto político é determinado em relação ao outro e deslocado no mesmo ato crítico”. Passa-se assim a ler nos textos as diferenças culturais – processos de enunciação da cultura – que, ainda conforme o crítico, são “processos de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força [...]”.

Assim, pensar a linguagem literária no início do século XX significava romper com as estruturas de pensamento vigentes e buscar renovação; pensar a realidade significava assumir uma nacionalidade primordial através da regionalidade emergente. Tudo isso foi explicitado nos muitos manifestos que caracterizaram esse primeiro período, fazendo o movimento extrapolar o âmbito do literário e projetar-se como uma ampla questão social.

Se entendermos “manifesto” literário *lato sensu*, como a declaração pública de um programa estético, com suas razões, justificativas, escolhas e perspectivas de ação – enfim, como um ponto tanto de ruptura como de partida –, poderemos incorporar nessa perspectiva textos diferenciados, propositivos em maior ou menor grau, mas que podem ser considerados como identificadores de um primeiro momento estruturador de uma nova estética. Assim, para efeito deste estudo, não consideraremos a estrutura textual, tampouco o impacto significativo dos textos inaugurais, já que o Tropicalismo – um dos três movimentos que aqui serão referenciados, ao lado do movimento modernista e do movimento Mangue – não foi iniciado formalmente com uma “declaração” de propósitos. Consideraremos como manifestos da inauguração dessa nova estética os textos das canções “Tropicália” e “Alegria Alegria”, que serão analisados na seqüência.

#### QUE NAÇÃO É ESTA?

A sociedade brasileira, com seu passado colonial tão recente, é depositária de elementos sociais, psicológicos, étnicos, éticos e estéticos de outras civilizações, tendo incorporado tais elementos aos de origem nativa e desenvolvido nas gerações que se sucederam uma identidade composta de mitos híbridos. Interpretar esses “multidiscursos” para identificar os mitos<sup>2</sup> socialmente representativos da nacionalidade brasileira, sua representação ontológica, bem como sua importância nos processos de construção de uma idéia de nação, é o que propicia o estudo comparado das letras poéticas que se segue a estas iniciais reflexões.

2 Mito – palavra aqui utilizada segundo o conceito de Gilbert Durand, que tem mito como uma representação simbólica, ou seja, expressão (aqui poética) de pensamentos, culturas e visões de mundo. Projeção do imaginário coletivo no universo simbólico e vice-versa.

Para interpretar a mitologia de um sistema literário é preciso observá-lo transversalmente, já que é pelo registro mítico, que é o do imaginário, que uma sociedade se expressa e se revela. A reflexão ocidental sempre teve duas atitudes diante do mito: a desmitificação, ou seja, a entronização do *logos* como a única possibilidade de afirmação e explicação do real, contra qualquer valorização do simbólico ou, por outro lado, a atitude de resignificação do mito. [...] Segundo Durand (1979), “o mito já é um esboço de racionalização, pois utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”. Poderíamos no entanto dizer que não há linha demarcatória possível entre as duas “atitudes”, pois o real só significa pelas formas simbólicas e pela construção lógica com base na práxis. Por outro lado, o mito não é uma construção acabada, pois é fruto do imaginário que está em contínuo processo de desconstrução e reconstrução,, justamente por meio das formulações racionais. (CYNTRÃO, 2004, p. 13)

Um poema, que deve ser entendido como o conjunto mítico-simbólico adensado para onde convergem e são resignificadas, desde tempos imemoriais, as significações (aí latentes) do que é “ser” humano. O modo de desvendar os símbolos caros à cultura deve ter como primeiro passo a consciência de que toda expressão poética encontra-se ligada à tradição cultural. Os estudos contemporâneos em psicologia comprovam que diferentes culturas produziram imagens e figuras míticas muito semelhantes, pois é na interioridade psíquica que se originam e são ora reiteradas, ora transformadas, de acordo com as peculiaridades do contexto espaço-temporal em que transita o sujeito individualizado, detentor de um imaginário que o transcende. Já tendo pensado sobre as novas formas mais próprias de leitura do texto, em outra ocasião, aqui relembro:

De acordo com o paradigma tradicional, a História diz respeito à política. [...] A nova História tem se interessado, no entanto, por toda atividade humana. O conceito de relativismo cultural passa a ser a base desse novo paradigma, cuja premissa é de que a realidade é sempre culturalmente constituída. Assim sendo, o que era considerado imutável é agora encarado como uma construção cultural, sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço. Isso é possível pelo enfoque básico da análise das estruturas, ou seja, as mudanças ocorridas em nível social, econômico, geográfico e antropológico de longo prazo. [...] Outro ponto-chave da rejeição da História tradicional, como única voz, se dá pelo fato de oferecer uma visão dos “vencedores”, concentrada nos feitos dos grandes homens, desconsiderando o enfoque coletivo, baseado nas vivências populares. (CYNTRÃO, 2004, p. 36)

Assim sendo, sem a intenção de procurar consenso, já que cada cultura possui uma estrutura de convenções particular, os estudiosos contem-

porâneos tendem a incorporar o conceito de interdisciplinaridade em suas pesquisas.

Vale ressaltar que a globalização modificou a relação entre a arte e a realidade, instaurando um novo paradigma que gera formas cada vez mais híbridas, tanto na condição de reprodutoras das estruturas dominantes, dada sua proximidade com as linguagens midiáticas, como na condição de desarticuladoras das práticas exclusivistas do sistema político-econômico mundial.

Tanto a consciência do ecletismo estético como o questionamento do cânone nos propiciam a abertura necessária para mergulhar no universo híbrido das letras poéticas das canções populares brasileiras, a partir de uma observação descritivo-analítica dos signos mitopoetizados da formação da nacionalidade. Essa observação se processa pela identificação da constância dos graus de variedade dos recursos manifestos nos dados textuais, índices que nos permitirão investigar seus sentidos latentes e, por conseqüência, alargar a compreensão do valor cultural e literário das letras das canções como componentes do projeto poético brasileiro. Não há texto “puro”. A história conta-se por múltiplas vozes superpostas. Essa realidade exige, portanto, o pensamento transversal, para uma melhor integralização das análises.

#### O SAMBA “SAMBOU”?

Desde a década de 1920 e, em particular, desde o Estado Novo, o samba figurou como estilo central do gênero “canção”. No final dos anos de 60, contudo, o samba, dominante, entraria em processo de descentramento, ou, nas palavras de Bhabha (2005), um processo de “dissemiNação”. Dentro da canção, o samba viria a perder sua função de destaque, de linguagem da nação brasileira, por excelência. Estava, por assim dizer, em crise como estilo representante da nacionalidade.

Nos anos que marcam a cena política com a ditadura militar – fins dos anos de 60 e toda a década de 1970 –, o samba de Cartola, de Nelson Cavaquinho e de tantos outros compositores é trazido do morro para os palcos de protesto do Teatro Opinião, como um resgate ideológico de raízes culturais, e avalizado por artistas oriundos da classe média, formadores de opinião, como Maria Bethânia, Nara Leão, Chico Buarque, entre outros contemporâneos, o que propiciou àqueles a inserção massiva no mercado fonográfico. Desde então muita coisa mudou. A canção jaz num espaço discursivo “ex-cêntrico” cuja pluralidade de manifestações reflete a pluralidade de uma nação descentralizada. Tal diversidade será produto da dissonância da vida contemporânea. O *rap*, o *mangue beat*, o *funk* e tantas

formas diferenciadas de expressão musical são seus parceiros. Esse conjunto plural é solidário ao fenômeno cultural chamado “dissemiNação”, que estilhaça a Nação e a torna múltipla, com variados centros.

O percurso desse estilhaçamento passa pelo sincrético movimento tropicalista, datado do final dos anos 60 (CYNTRÃO, 2000), e suas formas amplificam a estética da canção e a descentralizam. Os tropicalistas reformularam os processos de abordagem e de análise da realidade brasileira, deslocando as interpretações em jogo, as formulações artísticas, ideológicas e culturais idealizadas. A canção “Tropicália”<sup>3</sup> é uma alegoria da conjuntura cultural do Brasil dos anos 60 e da própria MPB. Caetano Veloso vai estruturar seu texto-manifesto,<sup>4</sup> ao compor um mosaico nacional do momento histórico, bem datado, fazendo referência ao atual, por contraposição ao passado (“Viva Iracema/Viva Ipanema”; eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central/do país/viva a bossa/viva a palhoça [...]; viva a Banda-da-da/Carmem Miranda-da-da-da”. Nesse texto, em que Caetano tematiza o próprio movimento da Tropicália e o espaço histórico em que ela se dá, pode-se notar uma certa diferença em relação a “Alegria, Alegria”, outra composição-manifesto do movimento.

A estrutura de “Alegria, Alegria” nos mostra uma montagem diversificada de imagens, em associações inusitadas de ícones diferenciados da pós-modernidade mundial. A melodia de Caetano livra a música brasileira de seu sistema fechado e a abre para a experimentação (as guitarras elétricas misturam-se aos berimbaus na *performance* melódica), enquanto a letra se constrói sobre o fragmentário e a dispersão da realidade urbana, em um grande caldeirão “trans-cultural”, que é o “coração do Brasil” (mencionado na letra), nutrindo-se de elementos externos (norte-americanos, italianos,

3 “Tropicália”. Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ aponta contra os chapadões/ meu nariz/ eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento/ no planalto central/ do país/ viva a bossa-sa-sa/ viva a palho-ça-ça-ça/ o monumento é de papel crepon/ e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás/ da verde mata/ o luar do sertão/ o monumento não tem porta/ a entrada é uma rua antiga/ estreita e torta/ e no Joelho uma criança/ sorridente feia e morta/ estende a mão/ viva a mata-ta-ta/ viva a mulata-ta-ta-ta/ o pátio interno há uma piscina/ com água azul de amaralina/ coqueiro brisa e fala nordestina/ e faróis/ na mão direita tem uma roseira/ autenticando eterna primavera/ e nos jardins os urubus passeiam/ a tarde inteira entre os girassóis/ viva maria-ia-ia/ viva a bahia-ia-ia-ia/ no pulso esquerdo um bang-bang/ em suas veias corre muito/ pouco sangue/ mas seu coração balança a um/ samba de tamborim/ emite acordes dissonantes/ pelos cinco mil alto-falantes/ senhoras e senhores ele põe os/ olhos grandes sobre mim/ viva iracema-ma-ma/ viva ipanema-ma-ma-ma-ma/ domingo é o fino da bossa/ segunda-feira está na fossa/ terça-feira vai à roça/ porém/ o monumento é bem moderno/ não disse nada do modelo/ do meu terno/ que tudo mais vá pro inferno/ meu bem/ que tudo mais vá pro inferno/ meu bem/ viva a banda-da-da/ Carmem Miranda-da-da-da-da.

4 Entenda-se “manifesto” *lato sensu* como a declaração pública de um programa estético, com suas escolhas e perspectivas de ação.



franceses) ao país: “espaçonaves/ Cardinales; bomba/Brigitte Bardot; coca-cola; telefone, televisão”.

O Tropicalismo – breve no tempo como movimento – teve pouso no Nordeste brasileiro, abrindo espaço decisivo para a descentralização midiática. A extensão cultural do movimento mangue *beat*, de origem recifense, que vem à cena nos anos 90, vem comprovar esse caminho, sobre o qual falaremos adiante.

#### RECORTES HÍBRIDOS

Lido a partir do projeto poético brasileiro, e em linha com a nova ordem mundial que se delinea a partir da segunda metade do século XX, reafirmamos que o pós-modernismo teria seu lugar no Brasil a partir do movimento tropicalista, entendido por nós como lugar da descanonização, da desconstrução, da fragmentação, da *performance*, bem como do seu repensar em bases inclusivas, não-dicotômicas. A multiplicidade das diferenças que ganhou espaço nesse processo projetou novas subjetividades que se utilizaram de dispositivos abertos e plurais e das novas sensibilidades (as nossas) já “refinadas para a diferença”, de que fala Lyotard (1989).

A palavra e a melodia, na canção, têm funcionado como veículos de intervenção em uma sociedade que busca estabelecer novos paradigmas, pela desconstrução de vetores ideológicos ligados a seu passado colonial.

A ressaltar várias questões do contexto contemporâneo, o movimento tropicalista (tido como uma sobredeterminação do projeto poético modernista, por participar da série musical originalmente e não da literária (Vasconcelos e Luchesi, 2000)) abrirá espaços de renovação estética para que, no ano de 1991, surja uma movimentação cultural musical com características de movimento e significativas inovações estéticas, originárias das margens e não mais do centro (lugar do primeiro Modernismo e do Tropicalismo). Assim como os tropicalistas se haviam apropriado da proposta devoradora modernista, “antropofagizante” – os integrantes do movimento liderado por Chico Science misturam na sua representação artística elementos regionais-étnicos (maracatu, ciranda, xaxado e outros, a música negra norte-americana de periferia, com inspiração no *funk*, no canto falado do *rap* e na energia dançante do *hip hop*. Cabe lembrar que o *hip hop*, que abrange o estilo performático de apresentação da canção, nasceu na era “disco”, no meio dos anos 70, nos guetos de Nova York, como forma de afirmação social e cultural das diferentes “tribos”, dando-se especial destaque para a destreza verbal de denúncia de suas próprias mazelas coletivas. Apropriando-se dos sons e técnicas do estilo disco, o *rap* – a palavra musicada do *hip hop* – os transformou, como havia feito o jazz com as canções populares. As letras-

manifesto de Science, no Brasil retratam o desvalimento e a miséria vivenciadas pelos “homens-caranguejo” – denominação conceitual inspirada no romance de Josué de Castro *Homens e caranguejos*, de 1967. Que considerações podemos fazer, sobre a existência de uma manifestação musical popular em relação à voz do homem das cidades e à realidade social, que, desde que surgiu, é a base de seu conteúdo?

A leitura que estamos empreendendo é parte do caminho percorrido para a compreensão da plural produção poética brasileira contemporânea. Os textos das canções – neste estudo tomados metonimicamente – remetem a questões de base concernentes a uma nova configuração sociocultural da nação.

#### SOBRE O MANIFESTO

A metáfora orgânica – o mangue – é o elemento de base do texto “Caranguejos com cérebro”,<sup>5</sup> do compositor Fred Zero4, em si um texto híbrido, com descrições do local da representação artística. Fred enfatiza o lugar do mangue – onde se processa a simbiose homem-natureza – como símbolo da profusão de idéias e do fervilhamento criativo do movimento, trazendo à tona, ainda, a dimensão da forte interdependência entre o homem simples e pobre do mangue, protagonista das canções, e o ecossistema em que habita.

Subdividido em três partes conceituais, a primeira parte do Manifesto descreve esse ecossistema:

##### Mangue – o conceito

Estuário. Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.

Na segunda parte do Manifesto – “Manguetown, a cidade” – são apresentadas as condições degradantes da população de pobres e excluídos: “[...] O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados. Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.”

5. O Manifesto escrito por Fred Zero4 foi divulgado em vários veículos da imprensa recifense, na forma de *release*, com as propostas conceituais de sua Banda Mundo Livre, no segundo semestre de 1992.

Nas linhas finais da terceira parte do Manifesto, destaca-se a proposta antropofágico-globalizante do movimento Mangue, que conecta suas intenções com as idéias devoradoras de cunho renovador da proposta estética brasileira da primeira fase do Modernismo brasileiro, ressaltando-se a intrigante imagem da “antena parabólica enfiada na lama”:

Mangue – a cena

O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: *uma antena parabólica enfiada na lama.* (Grifo meu)

Paralelamente lê-se, no *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928, p. 3). Oswald de Andrade expõe essa nacionalidade composta de entrecruzamentos étnicos, lingüísticos, ideológicos e psicológicos. A famosa frase-intertexto “Tupi, or not tupi that is the question” aproxima inusitadamente o nativo “Tupi” com a talvez mais famosa frase do canônico autor inglês Shakespeare e problematiza o que seria o mote dessa inauguração conceitual de uma cultura brasileira, resgatando as origens da nossa formação social contra a dominação de qualquer espécie e a favor das liberdades individuais, como se pode depreender também em muitos outros fragmentos.

#### SOBRE AS CANÇÕES

Em “Etnia”, Chico Science inicia o “discurso” com a afirmativa centrada na idéia coletiva: “somos *todos juntos* uma miscigenação” (grifo meu). Esse eu dentro do “nós” implica e explica o verso “o seu e o meu são iguais”, quinto verso da letra que remete, em seguida, a elementos tradicionais da cultura brasileira, como a capoeira e o samba e à diluição das fronteiras culturais nos versos: “samba que sai da favela acabada/ é *hip hop* na minha embolada”. Evidencia-se aqui a ruptura com a homogeneidade, a celebração da diversidade e a criação de um novo objeto de prazer estético, fruto da confluência e da inclusão de formas e características: “maracatu psicodélico/ bumba meu rádio/berimbau elétrico. Celebração algo ingênua, até, poderíamos dizer, nos versos “frevó, samba e cores/ cores unidas e alegria”, não fosse a finalização com a explícita consciência do múltiplo dessa cultura: “cores unidas e alegria/ *nada de errado em nossa etnia*” (grifo meu).

Da mesma década de 1990, a canção “Inclassificáveis”, de Arnaldo Antunes, remete à questão da miscigenação nacional a partir do próprio centro significativa da linguagem, iniciando com sete versos instigadores em que se estabelecem as perguntas retóricas, poderíamos dizer, “neobarrocas”, a começar com “que preto, que branco, que índio o quê?” A resposta vem em

uma seqüência de variações compostas das palavras que representam as etnias formadoras da nacionalidade, registrando a pluralidade, a partir da marca do coletivo “somos”: “aqui somos/mestiços mulatos/[...] crilouros guaranisseis e judárabes/[...] ameriquilatos/ luso nipo caboclos/” e muitas outras possibilidades mais, como “iberibárbaros indo ciganagôs [...]”. Essas novas metabolizações criadas pelo texto resultam na constatação final: “somos o que somos/ inclassificáveis”. Antunes resume em um vocábulo a atitude que expõe a crise da representação contemporânea e que rejeita o racionalismo que “classifica” e organiza (o racionalismo que reduz), o que remete aos versos da canção “Da lama ao caos” (1994), de Science: “[...] comecei a pensar/ que eu me organizando posso me desorganizar/que eu desorganizando/ posso me organizar.”

Entende-se que as canções e manifestos do movimento são relevantes para os estudos relacionados à representação na literatura contemporânea brasileira, pois são formas simbólicas culturais que apontam para uma reflexão acerca da resistência dos elementos particulares. Estes se apropriam, por sua vez, de elementos de uma cultura globalizada, criando uma zona de interfaces, o “entre-lugar”, conceituado por Bhabha (2005), cuja intenção, consciente ou inconsciente, é a intervenção no real “em repouso”. O Movimento Mangue afirma-se, assim, como uma estética representativa do hibridismo predominante na pós-modernidade.

Como exemplo desse trabalho de construção de um sujeito cuja representação identitária é composta por elementos regionais, no âmbito do universo globalizado, sob uma perspectiva de crítica aguda à realidade social, temos na canção “Corpo de lama” a remissão a uma realidade que ilusoriamente parece “longe”, mas que em verdade é simultaneamente nossa também, como explicitam os versos: “fiquei apenas lembrando que há muitas garotas perdidas em ruas distantes/ há muitos meninos correndo em mangues distantes/ essa rua de longe que tu vê/ é apenas a *imagem que sou*/ esse mangue de longe que tu vê é apenas a *imagem que é tu*” (grifos meus). A partir de imagens que sugerem um reflexo de espelho, “Corpo de lama” convida ao exercício da alteridade, em que o leitor-ouvinte é levado ao universo do habitante do mangue e é remetido ao próprio eu, transmutado e identificado com a lama: “Este corpo de lama que tu vê/ É apenas a imagem que sou/ Este corpo de lama que tu vê/ É apenas a imagem que é tu”. Note-se a proximidade da linguagem à oralidade, opção estética que evita o vocabulário do colonizador e nos aproxima da fala popular das classes menos favorecidas, aqui representada pelo homem simples dos manguezais. Segundo a pesquisa que consta da dissertação de mestrado de Yara Fortuna (2006, p. 58),

a lama que faz o corpo deste homem matéria moldável de que ele é constituído, tem, no campo simbólico, significado bastante amplo. Segundo

o *Dicionário de Símbolos*, a lama é elemento dual, presente em diversas tradições religiosas. Na tradição bíblica, é a matéria primordial e fecunda, da qual o homem foi tirado. Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matriarcal (terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (água). [...] Ambos os pólos de que é feita a lama constituem, portanto, o “corpo” de que fala a canção.

## CONCLUSÕES

Percebe-se que a representação da cultura brasileira passa por diversas fases, que vão do ufanismo de otimismo exacerbado – ainda vigente à época de ruptura do movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 22 – à transformação capitalista da cultura, com ênfase no consumo massivo de seu produto, aos tempos “pós” (da pós-modernidade, da pós-colonialidade), tido por nós, a partir das reflexões de Bhabha (2005, p. 24), como o tempo de um presente *ex-cêntrico* em expansão, momento da articulação de diferenças, momento em que “[...] a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento da articulação ambulante, ambivalente [...]”.

Essa inserção parcial no mundo contemporâneo da canção visa a circunscrever, pelo texto, e a mostrar a recorrência, reistoricizada, de um universo simbólico que é o espelho multifacetado do universo físico lido pelo sujeito contemporâneo, como aparece nos versos de “Corpo de Lama”, de Science, já citados:

essa rua de longe que tu vê  
é apenas a imagem que sou  
esse mangue de longe que tu vê  
é apenas a imagem que é tu.

Assim é no poema de Ferreira Gullar com que abri – e agora concluo – estas reflexões. Mais do que apresentar uma doxa racionalizante, pretendemos demonstrar a “*para-doxa*” das vozes literárias em que tradição e ruptura convivem:

O universo na sua vastidão vazia  
é espaço e treva, é matéria fria  
em que não há o mínimo sinal  
de vida ou consciência, o que é mental  
nele, ao que se sabe, está em nós [...]  
é nossa voz [...]

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, 1928.
- ANTUNES, Arnaldo. Inclassificáveis. *O silêncio*. Rio de Janeiro: BMG, 1996.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2005.
- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. São Paulo: Brasiliense, 1967.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB, 2000.
- FERREIRA GULLAR [José Ribamar Ferreira]. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- FORTUNA, Yara Dias. *Corpo de lama*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- LYOTARD, Jean François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.
- SCIENCE, Chico. Da lama ao caos. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994. 1 CD.
- \_\_\_\_\_. Etnia. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD.
- \_\_\_\_\_. Corpo de lama. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1996. 1 CD.
- VASCONCELOS, Anazildo; LUCHESI, Ivo. Dinâmica da relação linguagem x poder: a linguagem enquanto forma de autoritarismo e repressão. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB, 2000.