

**A ANTROPOFAGIA NA CANÇÃO  
“BATMAKUMBA”  
DE CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL**

Mestre Rodrigo Marconi da Costa

Batmakumba yêyê batmakumba oba  
batmakumba yêyê batmakumba o  
batmakumbayêyê batmakumba  
batmakumbayêyê batmakum  
batmakumbayêyê batman  
batmakumbayêyê bat  
batmakumbayêyê ba  
batmakumbayêyê  
batmakumbayê  
batmakumba  
batmakum  
batman  
bat  
ba  
bat  
batman  
batmakum  
batmakumba  
batmakumbay  
batmakumbayêyê  
batmakumbayêyê ba  
batmakumbayêyê bat  
batmakumbayêyê batman  
batmakumbayêyê batmakum  
batmakumbayêyê batmakumbao  
batmakumbayêyê batmakumbaoba

***Resumo:** Caetano Veloso afirmou, em entrevista a Augusto de Campos, que o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo. A comunicação proposta visa, através da análise da canção Batmakumba, de Caetano Veloso e Gilberto Gil e gravada no primeiro LP do grupo “Os Mutantes”, a aplicação dos conceitos antropofágicos propostos por Oswald de Andrade em seu manifesto. Esses conceitos, inicialmente aplicados à construção poética da canção, são estendidos para o plano da composição musical, como na construção da melodia, da performance do grupo “Os Mutantes” e do arranjo escrito por Rogério Duprat.*

## Introdução

Caetano Veloso, desde antes do movimento Tropicália, já propunha uma ruptura com a produção até então vigente na Música Popular Brasileira. Em maio de 1966, Caetano publicou na edição número 7 da Revista Civilização Brasileira um artigo intitulado "Que Caminho Seguir na Música Popular Brasileira?" onde defendeu a "retomada da linha evolutiva" tendo como parâmetro a obra de João Gilberto que, para o autor "a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, *no dar um passo à frente* da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez" (apud Favaretto, 2000, p. 40).

Essa nova proposta estética foi apresentada no III Festival de MPB da TV Record (outubro de 1967) nas canções "Alegria, Alegria" de Caetano Veloso e "Domingo no Parque" de Gilberto Gil. Em março de 1968, foi lançado os LPs individuais desses dois artistas. O LP de Caetano Veloso contou com os arranjos de Julio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, enquanto o LP de Gilberto Gil contou com os arranjos e regência de Rogério Duprat, além da participação especial dos Mutantes. Em junho aconteceu o lançamento do LP dos Mutantes que também contou com os arranjos de Rogério Duprat. Esses três LPs alavancaram a produção de um álbum coletivo chamado *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em junho de 1968, e contou com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes e Rogério Duprat. Esse LP se transformou no disco-manifesto de um novo movimento que surgiu na música popular brasileira e ficou conhecido como Tropicália.

Essa ruptura estética acontece tanto no parâmetro musical - com a contribuição dos compositores de música erudita de vanguarda pertencentes ao grupo Música Nova de São Paulo atuando como arranjadores - como no parâmetro poético - tendo como referencia os poetas vanguardistas, levando Caetano a afirmar em entrevista a Augusto de Campos (poeta, tradutor, ensaísta, crítico de literatura e música, ligado diretamente aos movimentos de vanguarda que junto com seu irmão Haroldo de Campos e Décio Pignatari assinou o Manifesto da Poesia Concreta em 1952), que o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.

Essa comunicação tem como objetivo principal a análise da canção "Batmakumba", composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e gravada no primeiro Lp dos Mutantes com arranjos de Rogério Duprat, levando em consideração a poesia, a construção da melodia, o arranjo e a performance, buscando um elo com o Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade e publicado na "Revista de antropofagia" em 1º de maio de 1928 (ou como Oswald preferia: ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha).

## 1. Análise da Poesia

No livro *Todas as letras* de Gilberto Gil, organizado por Carlos Rennó, o compositor nos apresenta um pequeno histórico desta composição que conta com a parceria de Caetano Veloso:

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na Avenida São Luís, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria, hoje me parece, era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que Oswald de Andrade usou (GIL, 1996, p. 98).

Gil aqui se refere à declaração dada por Oswald de Andrade sobre o movimento “Verdamarelistmo” (posteriormente conhecido como “Anta”, que surge em torno de 1926 encabeçado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cassiano Ricardo) e a descreve como “uma triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas”. Porém, como bem percebeu Augusto de Campos: “em vez de ‘macumba para turistas’ dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma ‘batmacumba’ para futuristas”. (CAMPOS, 1978)

A poesia desta canção aglutina duas perspectivas estéticas marcantes na literatura brasileira do século XX: as propostas antropofágicas de Oswald de Andrade e a poesia Concreta de Décio Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

Oswald de Andrade lança dois manifestos, um denominado *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* em 1924 e o *Manifesto Antropofágico* escrito em 1928. Depois de assistir o espetáculo teatral *Rei da Vela* estreada em 1965 pelo grupo de Oficina, dirigido por Zé Celso, Caetano entra em contato com a obra de Oswald. O próprio Caetano define o antropofagismo:

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. 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 incluíveis 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”. Oswald subvertia a ordem de importação perene - de formas e fórmulas gastas - (que afinal se manifestava mais como má seleção de referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. (VELOSO, 1997, p. 247)

Caetano cita Haroldo de Campos como forma de embasar o seu discurso e nos apresenta uma síntese de sua canção com Gil: realiza, em duas frases, uma relação entre a cultura internacional, mais precisamente a norte-americana, e a nacional.

Para Fred Goés "a palavra-chave aglutina dois outros vocábulos - Batman e macumba - demarcados pelo iê-iê-iê e pelo oba, interjeições da música popular norte-americana e do jargão nacional. Estabelece-se assim curioso elo entre duas culturas". Favaretto e Perrone acrescentam que o super-herói *Batman* representa a indústria internacional de cultura de massa, enquanto que macumba representa um elemento cultural brasileiro, nativo. A palavra "bat" se apresenta com duplo significado: podendo ser entendido como uma ligação com o verbo bater e, ao mesmo tempo, significa morcego em inglês. O termo "iê-iê-iê", segundo Perrone "se refere à versão brasileira do rock anglo-americano (provavelmente derivado do refrão da música dos Beatles: "Shes loves you, yeah, yeah") enquanto "obá" também pode significar "rei" ou um dos ministros de Xangô". Porém, para Gilberto Gil essas palavras só foram percebidas depois:

Pode ser que para o Caetano essas palavras tenham sido percebidas ou colocadas conscientemente ali, mas eu não descobri a presença delas na época, pelo menos; são extrações posteriores. Para mim não havia, por exemplo, o 'obá' entidade, só o 'obá' saudação, interjeição. A palavra bat, morcego, sim. (GIL, 1996, p. 98)

Cada vez que a frase é repetida a poesia perde sempre a última sílaba e, por consequência, perde sempre a última nota da melodia chegando a ser executada apenas a primeira sílaba/nota "bá" que significa "pai de santo". Depois disso as sílabas/notas são acrescentadas de novo até ser restaurada a frase por completo. A figura resultante é um "K", som-fonema que repercute durante toda a música, podendo ser interpretado também como a forma das asas de um morcego. Gil nos explica a utilização do "k" também utilizada na palavra "batmakumba":

Eu tenho a impressão de que chegamos a grafar a palavra com k porque víamos que o poema formava um k. O k passa a idéia de consumo, de coisa moderna, internacional, pop. E também de um corpo estranho; não sendo uma letra natural do alfabeto português-brasileiro, causava uma estranheza que era também a estranheza do Batman. (GIL, 1996, p. 98)

Tal perspectiva aproxima a canção das propostas apresentadas no manifesto da poesia concreta de 1958, onde, segundo seus idealizadores, davam "por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)" e "começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural".(TELES, 1997, p. 403)

Gilberto Gil faz uma ligação de sua composição com os dois manifestos aqui apresentados:

O Oswald estava muito presente na época: nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A idéia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; 'Batmakumba' é de inspiração oswaldiana.

E concretista - na ligação das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo da criação. Não é só uma canção; é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (GIL, 1996, p. 98)

## 2. Análise da melodia



figura 1: melodia de Batmakumba

A melodia de Gil e Caetano foi composta no compasso quaternário onde o *período* é formado apenas por uma frase (aqui se entende a palavra frase como sendo um ciclo completo de uma idéia melódica na acepção da nomenclatura utilizada por Emile Durand) de dois compassos divididos em dois membros de frase (subdivisão de uma frase) de um compasso cada um. Os dois membros de frase são quase idênticos, onde a última nota é que faz a diferença entre eles: o primeiro membro de frase repousa sobre a mediant (sendo classificado dessa forma por Zamacois como uma *fórmula melódica inconcreta* por proporcionar um efeito suspensivo); enquanto o segundo membro de frase repousa sobre a tônica (proporcionando uma sensação de final absoluto, sendo chamada por Zamacois de *fórmula melódica conclusiva ou afirmativa*) (ZAMACOIS, 1993, p. 15). Por ser uma canção composta apenas de uma frase e se tratando das mais elementares e simples estruturas, sua forma é classificada como sendo um *pequeno tipo primário*. Sobre essa forma Zamacois desenvolve:

Geralmente, a brevidade da peça é compensada por suas repetições, como no caso daquelas canções que se repete, invariável, uma mesma e única frase musical, mas variam as coplas e estrofes da letra que narram o argumento, ou as figuras ou passos de dança. Nesse tipo - como em outro qualquer - *Introdução* e *Coda* são facultativos (ZAMACOIS, 1993, p. 48)

Analisando agora a melodia no âmbito escalar, notamos a utilização da escala pentatônica de ré maior como ferramenta composicional desta canção. A escala pentatônica, segundo José Miguel Wisnik, é uma "escala de cinco notas encontrável seja na China, na Indonésia, na África ou na América" (WISNIK, 1989, p. 67).

Alda Jesus de Oliveira, em sua tese de doutorado chamada de *Uma amostragem dos elementos musicais no Folclore musical da Bahia com uso de computador e análise manual: Sugestões para aplicação na Educação musical*, afirma que "o emprego de escalas pentatônicas nos cantos de trabalho, cantos religiosos e cantos para dança podem refletir a

influência das tradições africanas no folclore musical brasileiro" (PAZ, 2002, p. 31). É interessante ressaltar também que os seis exemplos dados por Ermelinda A. Paz em seu livro *O modalismo na música brasileira* remetem a temas ligados ao candomblé (Anilekê, Incelência, Airá (Xangô), Oxumaré lê lê e dois Cânticos de Iemanjá ) - (PAZ, 2002, p. 86 e 87).

Tal escala também serve de ferramenta composicional para a música norte-americana como o rock, o jazz e o blues. Caetano e Gilberto Gil, intuitivamente, utilizaram uma escala comum na música africana e na americana, já propondo na construção melódica uma proposta antropofágica.

## 2 - Análise do arranjo e da gravação:

Essa composição teve três gravações distintas no movimento tropicalista: a primeira pelo grupo Os Mutantes (que foi tomada como referência para o presente estudo), a segunda no disco coletivo "Tropicália ou Panis et Circensis" e a terceira, numa versão instrumental LP *A Banda Tropicalista do Duprat*, em um *medley* "Ele Falava Nisso Todo Dia / Bat Macumba / Frevo Rasgado".

O disco dos Mutantes foi lançado no final de junho de 1968 pela gravadora Polydor (nº LPNG 44.018). Arnaldo Dias Baptista tocou teclado, contrabaixo elétrico, Rita Lee tocou flauta e percussão e Sergio Dias Baptista, guitarra. Os três, em momentos distintos, também cantavam. O LP contou com a participação do baterista Dirceu e dos arranjos de Rogério Duprat.

O termo "arranjo" pode ter diversos significados provocando, assim, certa indefinição conceitual. Samuel Adler (1989), em seu livro *The Study of Orchestration*, define que "Arranjo envolve em maior grau o processo composicional, pois o material pré-existente pode ser apenas uma melodia - ou mesmo parte de uma - para a qual o arranjador tem que criar uma harmonia, contracantos, e muitas vezes até ritmo, antes de pensar na orquestração" (ADLER, 1989, p. 512). Reforçando a definição de Adler temos a citação retirada da dissertação de Beatriz Paes Leme (1999) intitulada "Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos: Reflexões sobre a prática da transcrição" que irá nortear o conceito de arranjo utilizado neste trabalho:

"Fazer um arranjo pode envolver tarefas como concepção da forma, harmonização, composição de partes auxiliares - introdução, intermezzos, coda - criação de contracantos, etc, além, é claro, da instrumentação e da feitura de uma partitura, se isso se faz necessário. O arranjador, portanto, absorve grande parte do trabalho que, no contexto erudito, costuma ser atribuição do compositor - e desse ponto de vista não é exagero dizer que ele, muitas vezes, complementa o trabalho de composição" (LEME, 1999, p. 23).

A introdução da canção é apresentada *a capella* (sem acompanhamento instrumental), no tom de ré bemol maior, seguido da entrada dos instrumentos de percussão e efeitos sonoros na guitarra.



figura 2: introdução de Batmakumba

A parte rítmica é executada inicialmente por “atabaques”, instrumentos de clara procedência africana, tocados diretamente com as mãos, representando a macumba, seguida pela bateria americana (a sessão rítmica da orquestra clássica do jazz) que é formada pelo bumbo (percutido por meio de um pedal mecânico acionado pelo pé) tambores médio e baixo, caixa clara, pratos de vários modelos. A bateria americana é executada por apenas um músico que utiliza os pés e as mãos a partir de uma baqueta. Esse instrumento, inicialmente utilizado no jazz, passou a ser usado também no blues e é presença constante em conjuntos de rock, representando a indústria cultural norte-americana (como o Batman e o ie-ie-ie).

Junto com a bateria americana é acrescentado um contrabaixo elétrico (também muito comum em conjuntos de rock) executando um “baixo ostinato”. O musicólogo Robert Rawlings define o ostinato como qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente. Foi utilizado tanto como no jazz e na música Barroca e, com frequência, no jazz modal, no jazz latino, na música africana tradicional e no Boogie-Woogie. Mais uma vez um elemento utilizado nas duas culturas: na americana (via jazz e Boogie-Woogie) e na música africana.

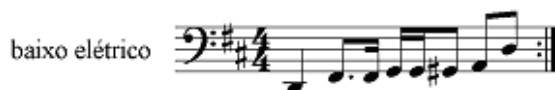


figura 3: baixo de Batmakumba

O canto, despretensioso, recebe um contracanto da guitarra elétrica de Sergio Dias. A guitarra, símbolo do rock americano, é executada com distorção com uma sonoridade próxima do guitarrista Jimmi Hendrix, além de um efeito em sua guitarra criado pelo seu irmão Cláudio César Dias que acoplou um potenciômetro a um motor de máquina de costura, transformando, através de um capacitor, o som da guitarra, gerando harmônicos inovadores e uma certa estranheza timbrística.

## **Conclusão:**

A poesia da canção Batmakumba, de uma forma antropofágica, “devora” a cultura de massa norte-americana e acrescenta a cultura folclórica brasileira colocando, lado a lado, duas entidades até então não associáveis. O arranjo proposto por Rogério Duprat funde também esses elementos, como a utilização da guitarra elétrica (tipicamente americana) com a percussão brasileira, onde a música cria uma dicotomia bastante presente em todo movimento tropicalista: a tradição e a vanguarda, a indústria cultural e o folclore, o passado e o presente, o artesanato e a fábrica. Ou como bem definiu Júlio Medaglia:

Do arsenal sonoro e literário do Tropicalismo faziam parte a Bossa Nova e a Velha, a guitarra elétrica e o bandolim, a música medieval e a eletrônica, a música fina e a cafona, o portunhol e o latim, a música de vanguarda e a do passado, o baião e o beguine, o berimbau e o teremim, o celestial Debussy e Vicente Celestino, os versos de Cuíca de Santo Amaro e a Poesia Concreta, o som e o ruído, o canto e o grito, indo provocar terremotos, por extensão, no artístico e no cultural, no político e no social (MEDAGLIA, p. 182 e 183).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2a. ed. New York: W. W. Norton, 1989

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 3 edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LEME, Beatriz Campello Paes. *Reflexões Acerca da Prática da Transcrição*. 2000 Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2ª edição. São Paulo: Global 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

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

RAWLINS, Robert. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*, 2005.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*, Barcelona: Editorial Labor, 1993

PAZ, Ermelinda. *O modalismo na música brasileira*, Musimed. 2002

### **Discografia:**

OS MUTANTES. *Os Mutantes*. São Paulo: Polydor, 1968. Disco vinil no LPNG 44.018

ROGÉRIO DUPRAT. *A Banda Tropicalista do Duprat*. São Paulo: Philips, 1968 (no LP 842857).

TROPICÁLIA. *Tropicália ou Panis et Circensis*. São Paulo: Philips, 1968 (no R 765.040L)