

O CORPO COMO POÉTICA POLÍTICA: *TATUAGEM* AS REPRESENTAÇÕES DOS ANOS 1970

Izabel de Fátima Cruz Melo¹

A despeito de um relativo desprezo da História enquanto disciplina (ou ciência, como queiram), o Cinema desde os seus primórdios tem sido um interlocutor constante, tanto de maneira mais geral, quanto no que tange à História do Brasil. Há nas relações entre Cinema e História, múltiplas possibilidades, entre as quais, uma das mais familiares aos historiadores seria o “filme histórico”, aquele que é ambientado num período temporal anterior ao da realização do mesmo. E ainda que seja aparentemente restritivo, utilizo esta categoria para nos aproximar do filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda, lançado em 2013 e que se desenrola nos anos 1970. Digo aparentemente, pois há nisto também uma pequena provocação. Habitualmente, os filmes de ficção considerados históricos são os que tratam de períodos bastante recuados no tempo e/ou que centram a sua abordagem de modo mais explícito em episódios da história política. Filmes ambientados em períodos mais recentes e com temas tidos como “não políticos” geralmente passam ao largo desta categorização, o que indica, sem desconsiderar os inúmeros avanços da História Cultural e da História do Tempo Presente, que ainda há um longo caminho a trilhar em relação à representação social do próprio conceito de “História”.

Mesmo sendo uma reiteração provavelmente desnecessária, ainda assim sublinho que em nenhuma hipótese um filme pode ser tratado como um reflexo do real, nem no sentido da literalidade dos fatos e personagens e menos ainda das interpretações propostas por ele, visto que o pesquisador deve estar atento para as diversas camadas de sentido que se espraiam através da linguagem cinematográfica, tais como as cores, texturas das imagens, figurino, roteiro, iluminação, montagem, entre outros elementos.

Assim, partindo dessa noção ampliada, *Tatuagem* dialoga com outros filmes brasileiros, tais como *Eu me lembro* (2005), *Dzi Croquettes* (2009) e *Olho Nu* (2012), que na seara ficcional ou documental através da trajetória das suas personagens mobilizam uma memória contracultural, que propicia outras aberturas narrativas e representacionais sobre a ditadura militar brasileira, além de reativar, também junto com esse universo fílmico,

¹ Professora da Uneb, Campus XIII. Pesquisadora Associada da Filmografia Baiana. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais ECA/USP.

um protagonismo do corpo como um potente instrumento de questionamento estético e político, que por meio da sua plasticidade, nos interpelam como uma flecha lançada do passado, que ainda tem força para ferir e fazer sangrar inquietações do presente – que é ao mesmo tempo motriz e alvo – visto que as narrativas sobre o passado se estabelecem em relação ao interesse que emerge deste momento fugidio que é o presente.²

Pensando através das escorregadias convenções de gênero, *Tatuagem* é um drama no qual se desenrola o romance entre Clécio Wanderley (Irândhir Santos), um agitador cultural e uma espécie de diretor artístico do “Chão de Estrelas” e o jovem soldado Arlindo (Jesuíta Barbosa), conhecido por todos como Fininha, em virtude da sua voz. O desenrolar deste envolvimento se dá no Recife, em 1978, mas de modo muito específico, imerso no cotidiano da “comunidade” formada pelo “Chão de Estrelas”, na qual os artistas envolvidos trabalham e moram juntos, criando assim um painel em contraponto que paulatinamente é construído, indo de encontro à habitual tensão e repressão do quartel no qual Fininha mora e trabalha.

CONTRACULTURAIS, DESBUNDADOS, MARGINAIS: UMA RESSALVA

A princípio, todas essas categorias parecem nomear o mesmo grupo, as mesmas pessoas, funcionando geralmente na historiografia brasileira sobre os anos 1970, com sinônimo, desde os primeiros trabalhos sobre este período, tais como os de Heloísa Buarque de Holanda e Carlos Alberto Meseder, que partindo da literatura elaboraram um painel de conjunto sobre as artes e a cultura brasileira do período³. Contudo, Frederico Coelho, com seu “olho-míssil”, problematiza essa aparente similitude, evidenciando diferenças fundamentais de postura, objetivos e atitudes, e assevera que indicar similitudes entre essas categorias seria desconsiderar a complexidade do panorama cultural e aceitar sem questionamento o olhar de uma das partes envolvidas naquilo que considera como uma disputa pela hegemonia do campo cultural brasileiro, cuja centralidade foi deslocada da música para o cinema e jornalismo impresso.

² Respectivamente os diretores são Edgard Navarro; Raphael Alvarez e Tatiana Issa; Joel Pizzini.

³ Cf: Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1967/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 5ªed. 2004; e Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, *Literatura Comentada, Poesia jovem anos 70*, São Paulo: Editora Abril Cultural, 1982.

Coelho questiona categorias tais como “pós-tropicalismo” e “vazio cultural”, além de desconstruir a ideia de que os marginais e desbundados eram os mesmos e, mais importante do que isso, sublinha que não existia ali uma desistência ou ‘preguiça’, mas sim o que ele define como intencionalidade estratégica:

Em outras palavras, demonstrar que as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas apenas como a aceitação passiva de uma situação ‘alternativa ou ‘menor’ de artistas naquele momento. Ela foi, isso sim, um posicionamento consciente e ativo, uma decisão de um grupo expressivo de artistas e de intelectuais em direção a um rompimento com certas bases da produção cultural brasileira, que em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média (...) Declarar-se marginal era, nessa lógica, o mesmo que se declarar “engajado” ou “tropicalista” em outras épocas. Era assumir uma posição.⁴

Ou seja, havia ali uma movimentação através da qual pessoas como Torquato Neto, Waly Salomão, Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, entre outros, questionavam aqueles que haviam se tornado os ‘estabelecidos’ no campo cultural brasileiro, representados nesse momento especialmente pelos remanescentes do Cinema Novo, absorvidos pelo Estado com a criação da *Embrafilme* em 1969.⁵

Nesta perspectiva, ser marginal era uma condição específica nesta conjuntura do campo cultural brasileiro e não uma condição “natural” destes artistas, mas um posicionamento que se definia através das estratégias de atuação e produção. Deste modo, ao utilizar a categoria contracultural para tratar dos elementos trazidos pelo filme, é importante ter esse debate em vista. Problematicando as categorias, ele enriquece o olhar, fazendo notar nas práticas que o filme evoca a intencionalidade estratégica que Coelho identifica ao falar dos artistas marginais dos anos 1970.

⁴ Frederico Coelho, *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 200.

⁵ Para aprofundamento destas questões, cf: Marina Soler Jorge, *Industrialização cinematográfica e cinema nacional-popular no Brasil dos anos 70 e 80*, História. Questões e Debates, Curitiba-PR, v. ano 20, n.n. 38, p. 161-182, 2003.

NÃO TÃO DISTANTES O QUANTO PARECIA

Com uma tela escura, uma estrela de papel laminado e aplausos, a voz de Clécio, mestre de cerimônias e condutor do espetáculo, dá as boas vindas, enquanto a câmera numa panorâmica que vai da esquerda para direita apresenta de uma maneira ainda difusa o espaço do “Chão de Estrelas”, no qual é possível ver um contraste de claro-escuro, onde a luminosidade é vermelha e pontuada por pequenas lâmpadas coloridas. Ao fim do movimento das câmeras, encontramos um microfone preso no seu tripé, indicando a sua possibilidade de utilização. A partir daí, é possível compreender que a elaboração sobre esse passado pode se constituir de outros lugares de vivência e observação. A perspectiva de enunciação da história a partir de um grupo contracultural e marginal é possivelmente bem diversa do que a dos grupos culturais absorvidos e estabelecidos no campo cultural, por exemplo.

Em seguida, vê-se um jovem através de barras de ferro, numa referência explícita a uma cela de cadeia, contudo, Arlindo/Fininha está insone no alojamento do quartel junto com outros soldados que em breve acordarão para as suas atividades, enquanto, por sua vez, Clécio e Paulete (Rodrigo Garcia) acordam tranquilamente num quarto colorido de cortinas improvisadas, tomam café e decidem por passar um dia na praia.

Percebe-se aqui que o principal artifício narrativo do filme consiste em contrapor as rotinas e relações entre três mundos que inicialmente parecem desligados e distantes, mas que paulatinamente se aproximam através dos movimentos das personagens, delineando as tensões existentes na sociedade pernambucana, metonímia do Brasil durante a ditadura militar.

A presença do corpo é uma constante nos dois espaços. E ao falar desta presença, refiro-me a centralidade que estes corpos têm na construção imagética do filme, tanto na sua necessidade de domesticação, contenção e anulação das individualidades que são vistas no quartel e na família de Fininha (formada por sua mãe, duas tias e uma irmã, onde a religiosidade católica é demarcada pela audição contrita da “Ave Maria” e pelas recorrentes menções ao pecado e castigo, além de aparecerem permanentemente sentadas na sala, quase silenciosas, os cabelos presos e roupas ‘compostas’ e discretas), quanto na expressividade pulsante, provocadora e subversiva que aparece no “Chão de Estrelas”.

Contudo, o que poderia se tornar um esquema binário e facilmente localizável é embaralhado pelo trânsito de Fininha (implícito em seu apelido) entre o quartel e a comunidade do Chão de Estrelas, associado ao exercício da sua própria sexualidade, no qual cabe uma namorada na cidade do interior onde sua família reside, o romance com Clécio e o ‘caso’ com o sargento, do qual se tem notícias esparsas. Ainda há o desejo mal resolvido do soldado Gusmão (Ariclenes Barroso), que passa no transcurso do filme de um comportamento que hoje identificado como homofóbico, composto por agressões verbais e físicas, para uma tentativa frustrada de envolvimento.

Existe também uma ambiguidade mais discreta em Clécio, que simultaneamente é o mestre de cerimônia, liderança (constantemente questionada por Paulete) e pai extremoso do quase adolescente Tuca (“filho de viado com mãe solteira”), cuja mãe chama-se Deusa (Sylvia Prado), uma forte presença feminina muito frequente no “Chão de Estrelas” e também no casarão a trupe mora, dividindo com o pai as responsabilidades sobre o menino.

“NOSSA ARMA É O DEBOCHE”

O tão citado “Chão de Estrelas” nomeia simultaneamente uma pequena casa de espetáculos e o grupo que se apresenta nela – localizada numa região supostamente periférica do Recife, que aparece poucas vezes no filme, geralmente observada através de um mesmo basculante, através do qual Paulete e Fininha, em momentos diferentes, observam o raiar do dia. Esse distanciamento parece enfatizar a singularidade daquelas pessoas em relação à cidade e um tipo de rejeição relativa, visto que o grupo se constitui como extremamente provocativo nas suas apresentações, não poupando críticas às instituições e seus representantes, mas ao mesmo tempo se comunicando com ela a partir dos jornais, da afluência das pessoas para assistir as apresentações e das medidas repressivas da ditadura que não os poupam.

O “Chão de Estrelas” enquanto espaço físico é uma casa de madeira, colorida por fora em tons de azul e vermelho, e dentro com mesas, cadeiras, e pisca-pisca coloridos. A iluminação, sempre difusa e avermelhada intencionalmente não permite fixar as cores e os elementos materiais presentes, criando uma atmosfera onírica, na qual personagens curiosas, divertidas e críticas se movimentam. A apresentação não se basta ao palco – lembrando a observação inicial do filme, de que todos são artistas. A trupe se mistura ao público que a assiste, levando pessoas para o palco, solicitando a

sua participação mesmo sem se levantar dos seus lugares, a partir das palmas, refrões, respostas aos questionamentos colocados, remetendo a práticas utilizadas pelos grupos teatrais de vanguarda do período ao qual o filme se refere.

São apresentações nas quais a tônica é o deboche, a “anarquia licenciada”, a dissolução e o borramento dos códigos normatizadores, especialmente no que tange aos papéis e convenções de gênero. Os corpos brincam com a androginia. Em vários momentos, é muito difícil distinguir o corpo masculino do feminino, a não ser quando eles se desnudam e a câmera, curiosa, se aproxima. Nas apresentações, todos os integrantes representam papéis masculinos ou femininos, independente de serem do ponto de vista biológico homens ou mulheres.

Todas as apresentações fazem trocadilhos ou remetem a situações sexuais de modo bastante explícito, subvertendo vários elementos da cultura popular considerada tradicional, tais como as pastorinhas que fazem coro, cantando: “meu pai ai que calor, calor na bacurinha...”, enquanto Paulete, vestida de borboleta, canta “eu sou uma borboleta, pequenina e feiticeira, ando pelo meio dos machos, procurando quem me queira”, e corre em direção à plateia, provocando simultaneamente o público do “Chão de Estrelas” e do *Tatuagem*, com a proeminência dos corpos e sua plasticidade que incita ao toque e a aproximação, ainda que não se saiba ao certo quem estará do outro lado.

E é numa dessas apresentações que Fininha entra em contato com a trupe, pois sua namorada, Jandira, pede que ele entregue uma encomenda a seu irmão Paulo, que trabalha lá. Ao procurá-lo, ninguém sabe de quem se trata, até que um dos seguranças supõe que seja Paulete, encontrando-o maquiado e de vestido, para o espanto do jovem que curiosamente o observa, assim como o espaço, até que o seu olhar cruze com o de Clécio cantando “Esse cara”, com um figurino que lembra ao mesmo tempo Gal Costa, por conta da flor vermelha no cabelo, e Sonia Braga em *Dancing Days*, com uma camisa de lantejoulas e uma calça *legging* dourada de lurex, maquiado no rosto e usando batom vermelho, embora conservasse a barba – criando uma imagem na qual o corpo de homem e os trejeitos e vestuários femininos se confundem, propondo uma figura limítrofe e sedutora.

Esse universo se amplia em direção ao casarão onde a trupe vai morar. A própria mudança se constitui um acontecimento com uma grande festa no jardim, com banhos de mangueira, feijoada, bebida, maconha e

registros realizados em Super-8 por Joubert Mouritz (Sílvio Restiffe), professor e poeta, que é amigo e frequentador do “Chão de Estrelas”. No casarão há o registro do que seria a convivência diária e as prováveis limitações desse exercício de liberdade, das quais as provocações e discussões entre Paulete e Clécio são exemplos.

É também a partir deste momento que as malhas da repressão começam a se fazer notar no filme, causando um clima de tensão entre as pessoas, tanto devido a Deusa e Joubert terem visto Fininha entre os soldados que reprimiam uma passeata, fato que coloca sua presença sob suspeição, como a notícia da proibição “irrecorrível e irrevogável” do espetáculo para o qual todos estavam se preparando. Ao mesmo tempo, o clima de desagregação atinge também a família de Fininha, pois o bebê da sua irmã nasce “sem cabeça” (anencéfalo) e a moça enlouquece, tornando aquela família de mulheres ainda mais contrita e infeliz. É justamente neste momento de transformações, tensionamentos e dificuldades, que Fininha realiza aquilo que pode ser considerado seu rito de passagem, ao tatuar no peito um coração com um C, ao qual Clécio visualiza emocionado e apaixonado, num momento de reconciliação do casal.

Como uma forma de resistir e afirmar a sua posição enquanto grupo, a trupe “Chão de Estrelas” ignora a proibição imposta pela censura e realiza o espetáculo, transformado num grande *happening*, no qual o professor Joubert é o mestre de cerimônias, recitando poesias que incitam o público a participar, enquanto um palhaço, cuja cabeça está em suas mãos, dança no fundo do palco⁶.

Em seguida, na “Polka do Cu”, todos os integrantes da trupe e Fininha já integrado dançam nus com os corpos cobertos de lantejoula, numa coreografia provocante, em que Clécio, que usa os símbolos da “Estátua da Liberdade”, questiona os conceitos de democracia, liberdade, poder, entre outros temas caros ao debate político e cultural do período.

Composta por Hilton Lacerda e DJ Dolores, responsável pela direção musical do filme, a letra da canção inicia assim: “A única coisa que nos salva, a única coisa que nos une é a utopia do cu”. E a partir daí, de maneira bem humorada, a música discorre sobre muitas categorias de cus até chegar aos cus do papa, do presidente, da classe operária e nem mesmo deus na sua onipotência, onisciência e onipresença escapa.

⁶ Elemento que faz menção ao filme super-8 “O palhaço degolado”, realizado entre 1976 e 77, em Recife cujo diretor é Jomard Muniz de Brito.

Aqui, nessa provocação escatológica e algo anárquica, há o coroamento da argumentação de que só os corpos, apesar das suas singularidades e diferenças, têm ao mesmo tempo elementos comuns e, por isso, são capazes de questionar efetivamente as estruturas dos hábitos e comportamentos que subsidiam uma sociedade repressora. Ao falar de cus e cinema nos anos 1970, é possível estabelecer uma relação com o filme “Rei do Cagaço”, super-8 de Edgard Navarro, realizado em 1977, em Salvador, no qual o seu protagonista ataca as instituições, jogando fezes nos prédios que as representariam.⁷

Neste momento, o filme retoma com a narração paralela, pois, enquanto o *happening* acontece, a repressão se aproxima, materializada nos carros de polícia e do caminhão do exército transportando os soldados que eram os colegas de quartel de Fininha. Da invasão, ouvem-se somente os ruídos de coisas quebrando, pessoas apanhando. Veem-se difusamente algumas pessoas correndo e a tela escurece.

Fininha reaparece sentado na sua cama do alojamento ao lado de uma mala e uma mochila, usando a mesma camisa azul com a qual ele mostrou a sua tatuagem a Clécio. Do lado de fora, ouvimos os soldados jogando futebol, enquanto sua voz narra uma carta enviada para sua mãe, contando das vicissitudes e dificuldades de encontrar emprego em São Paulo. Na sequência seguinte, Clécio no carro, ouvindo a música “Valete de Paus”, vai buscar Tuca e Deusa para o lançamento do filme do professor Joubert, chamado “Ficção e Filosofia”, é quando a trupe toda se reencontra para assistir o resultado das filmagens que ocorreram metalinguisticamente durante todo o filme, nos momentos em que as imagens exibidas simulavam a textura da captação em Super-8.

REFERÊNCIAS AFETIVAS, AFINIDADES ELETIVAS

Mesmo ciente da não literalidade da representação, é possível estabelecer uma relação de proximidade que proporciona a compreensão da importância do filme “Tatuagem” como elemento dialógico que permite contar a história das expressões contraculturais no Brasil de modo a ampliar o seu regime de verdade.⁸

⁷REI do Cagaço, O. Direção: Edgard Navarro. Curta-metragem, Sonoro, Ficção Material original: Super-8, cor, 9'. In. Filmografia Baiana. Disponível em: <<http://filmografiabaiana.com.br/DetalleFilme.aspx?id=674>>. Acesso: 10 abr. 2015.

⁸Edwar de Alencar Castelo Branco, Pernambuco: outras verdades tropicais, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n. 6, 2007. p. 68-88.

Nesta perspectiva, destacamos duas referências centrais, que segundo Lacerda, inspiram o filme: o grupo “Vivencial” e o professor, poeta e cineasta Jommard Muniz de Brito. Tanto o grupo quanto o professor são figuras essenciais para compreender a “Pernambucália”, que se constituiu como contraponto a “Pernambucanidade”, termos que nos fazem reencontrar as análises de Frederico Coelho, ao compreender a diferença de posição e intencionalidade entre os partícipes do campo cultural no Brasil dos anos 1970.

Segundo Hilton Lacerda, diretor e roteirista do filme, o “Chão de Estrelas” é uma referência afetiva ao grupo “Vivencial”, que atuou em Olinda entre os anos de 1974 e 1981.

O grupo era influenciado pela contracultura e pelo tropicalismo, sendo regido por uma espécie de cooperativa e por um processo de criação coletivo. O Vivencial tornou-se um marco de irreverência e transgressão na capital pernambucana naquela época. Os ecos dessa influência se fazem sentir tanto na referência afetiva, como o modo que Lacerda realizou alusões ao Vivencial, transmutado no roteiro como o Chão de Estrelas, quanto na postura poética, anárquica, libertária e teatral que permeia todo o filme e que já se faz sentir na leitura do roteiro.⁹

A trajetória do Vivencial se inicia no âmbito da Pastoral da Juventude da Arquidiocese de Olinda e Recife e com a montagem do espetáculo Vivencial I, em 1974, que tratava de questões polêmicas como homossexualidade, uso de drogas, política, violência, entre outras coisas. Estreou no auditório do Colégio São Bento, causando, além da estranheza e encantamento, sua expulsão pelos beneditinos (fato que ocasionou sua migração para o Teatro Bonsucesso e a abertura de sucessivas temporadas em diversos espaços culturais da cidade, contando com o apoio de alguns intelectuais e driblando a censura através da gratuidade dos espetáculos). Uma das suas características era o uso de textos de origens variadas para as montagens, tais como Fernando Pessoa, Abraão Batista, Gilberto Freyre,

⁹ Marcos Antonio Santos, Roteiro: o alicerce da construção fílmica, uma análise parcial do processo de criação dos tratamentos do roteiro do filme Tatuagem do roteirista e diretor Hilton Lacerda, *Anais do 5º Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação*. Disponível em: <<http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/conecorio/paper/viewFile/402/28>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

Fauzi Arap e também o ‘famigerado’ Jomard Muniz de Britto, responsável também por dirigir espetáculos do grupo.¹⁰

Jomard é evocado no filme através da figura do professor Joubert Mouritz, frequentador assíduo, amigo da trupe do “Chão de Estrelas” e responsável pela realização “do filme dentro do filme”, “Ficção e Filosofia”, que se constitui como um manifesto em direção ao futuro, no qual a câmera super-8 aparece como arma capaz de realizar a sua “pintura rupestre”, apesar do próprio professor divertidamente duvidar da sua possibilidade ou existência.

Para Rubens Machado Jr, Jomard

[...] é uma figura que começa a ser lentamente descoberta ou redescoberta fora de um raio recifense depois de certo ostracismo que, aliás, é parente do mesmo ostracismo a que ficou relegada toda uma produção marginal, ligada à contracultura ou à resistência política, e que tem na realização Super-8 parte bastante expressiva.¹¹

Formado em Filosofia pela Universidade do Recife, Jomard deu aula nas Universidades Federais da Paraíba e Pernambuco na equipe de Paulo Freire, até ser afastado pela ditadura. Devido as suas “posições subversivas”, teve livros retirados de circulação e foi preso. Foi diretor de shows, filmes, peças de teatro e manifestos de teor crítico à cultura brasileira institucionalizada nas fundações e universidades, cujo um dos frutos mais conhecidos é o filme super-8 “Palhaço degolado” e reconhecido como um representante vivo-ativo do Tropicalismo no Nordeste” naquilo que ele tem de mais provocador e inventivo e libertário.¹²

Nesta perspectiva, compreende-se que as referências escolhidas por Lacerda nos indicam que a flecha da contracultura que saiu do arco do Eros

¹⁰ Itaú Cultural, Grupo de Teatro Vivencial. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

¹¹ Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho, *Jomard Muniz de Britto e o palhaço degolado*: laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64, Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Piauí, 2012. p. 16.

¹² Idem.

“muito doido e solto com asas de avião”¹³ segue acertando o alvo. As indagações ali colocadas sobre o corpo e sua poética política como potência de questionamento das opressões continuam a fazer sentido num mundo em que o Estado, as religiões e seus desdobramentos midiáticos seguem docilizando, normatizando e exterminando pela morte e/ou silenciamento os que não se adequam. E, nesse sentido, o que temos nós a aprender com essa experiência histórica que nos retorna pelas telas do cinema?

Recebido em 25/01/2015 – Aprovado em 12/04/2015

¹³ Referência à música “*Let’s play that*” de Jards Macalé: “Quando eu nasci/Um anjo louco/Um anjo solto/Um anjo torto, muito/Veio ler a minha mão/Não era um anjo barroco/Era um anjo muito solto, solto, solto/Doido, doido/Com asas de avião/E eis que o anjo me disse/Apertando a minha mão/Entre o sorriso de dente/Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes/Let’s play that”.

