

# A antropofagia como método na canção tropicalista

---

## *Anthropophagy as a Method in Tropicalist Song*

Flavio Barbeitas\*  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Pedro Martins\*  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

131

---

**RESUMO:** Dedicamo-nos a uma tentativa de redefinir o diálogo entre o conceito poético-filosófico de antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade durante o primeiro Modernismo paulista, e a reapropriação de aspectos desse conceito pela Tropicália. A aproximação possui dois objetivos principais: a) encorpar a comparação entre antropofagismo e Tropicália, cujos termos se esvaziaram com o tempo; e b) decantar um método intersemiótico que podemos chamar “antropofágico”, reconhecendo-lhe os respectivos procedimentos entre a poesia paulista e a canção tropicalista. Em outras palavras, em lugar do mero apontamento de convergências, procuramos explicitar os termos da aproximação, fornecendo respostas a questões como: em que medida a Tropicália compreende um “neoantropofagismo musical”, como definiu Caetano Veloso? Que divergências entre os dois projetos podem implicar em leituras diferentes da realidade nacional?

**PALAVRAS-CHAVE:** Tropicália. Antropofagia. Brasilidade.

---

\* Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

\* Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

**ABSTRACT:** This paper is an attempt to redefine the relation between the poetic and philosophical concept of anthropophagy, coined by Oswald de Andrade during São Paulo's first Modernism, and the application of aspects of this concept by Tropicália. The approach of these terms has two main purposes: a) to embody the association between anthropophagy and Tropicália, whose parameters have weakened through time; and b) to decant an intersemiotic method that could be called "anthropophagic", recognizing its procedures across pau-brasil poetry and the tropicalist song. In other words, instead of just pointing at similarities, we tried to highlight the terms of this approximation, providing answers to questions such as: to what extent does Tropicália constitute a "musical neoanthropophagism", as defined by Caetano Veloso? Which divergences between the two projects might suggest different readings of the national character?

**KEYWORDS:** Tropicália. Anthropophagy. Brasility.

## Introdução

No bojo do Modernismo literário dos anos 1920, Oswald de Andrade legou ao debate sobre a cultura no Brasil o conceito de antropofagia. A metáfora oswaldiana se tornou uma espécie de força motriz para a produção intelectual brasileira ao longo do século vinte. A ela remetem, direta ou indiretamente, um sem número de artistas e críticos da cultura entre nós. É sabido que o campo teórico aberto pela antropofagia põe em jogo um problema central da vida culta na periferia do capitalismo: a persistente condição colonial. Considerados a profundidade e o alcance da questão, o conceito de antropofagia transcende o escopo do primeiro Modernismo paulista, e encontra ressonância em meio à produção crítica e artística dos anos 1950 em diante, notadamente com o Concretismo, o Teatro Oficina e a Tropicália.

A Tropicália realiza a transposição da antropofagia como procedimento artístico para o Brasil pós-64. É preciso lembrar que, nesse período, irá se consolidar no país uma indústria cultural. O cotejo Modernismo-Tropicália não pode prescindir, então, de considerações sobre a inserção do projeto tropicalista em grandes veículos de comunicação. É importante também discutir como e até que ponto a adesão da Tropicália ao tipo de entretenimento financiado por

esses veículos pode determinar a fatura artística. De todo modo, a despeito da linguagem, do meio de circulação e do contexto sociopolítico, a produção da Tropicália tem sido considerada um prolongamento de certa interpretação do Brasil, originada na obra do modernista Oswald de Andrade (SCHWARZ, 1987, p. 13). Ora, se queremos entender o diálogo entre produções um tanto distantes, uma breve digressão se faz necessária. Portanto, antes de proceder ao salto de quatro décadas até a Tropicália, passemos a um esboço do Modernismo em São Paulo, e de suas conexões com as vanguardas na Europa.

Embora o conceito oswaldiano de antropofagia tenha surgido, textualmente, apenas no Manifesto antropófago (1928), a noção faz parte de uma formulação teórica mais ampla, que atravessa vários momentos da produção poética e crítica do autor. A publicação do Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) no jornal *Correio da Manhã* pode ser tomada como o marco zero dessa trajetória. No mesmo ano, é editado o livro de poemas *Pau Brasil*. Outros poemas seriam publicados, posteriormente, em volumes diversos. Já o manifesto antropófago surge com a primeira edição da *Revista de Antropofagia*, organizada por Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado e o próprio Oswald de Andrade. À fase madura do poeta pertencem as teses “A crise da filosofia messiânica” (1950) e “Marcha das utopias” (1953), textos que, relendo o pensamento filosófico do Ocidente, situam o antropofagismo no centro de uma utopia social.

No solo da religiosidade ameríndia, Oswald de Andrade fez emergir um projeto de reinterpretação do Brasil a partir de aspectos simbólicos da antropofagia. Esteticamente, isso significou um esforço de reeducação das sensibilidades, com atenção especial no trato dos elementos da cultura local. O antropofagismo propõe, também, uma inflexão no diálogo com a produção estrangeira, que passa de modelo a insumo. Desse modo, a tônica da atividade intelectual nos trópicos deixa de ser um esforço para acompanhar a produção estrangeira, dando lugar a um movimento de assimilação e transformação do material fornecido pela experiência local. Se, de um lado, era preciso

reconhecer o caminho percorrido pela inteligência europeia, de outro, as especificidades históricas e culturais do Novo Mundo urgiam por uma voz própria, ainda que atravessada de ecos estrangeiros. Tratou-se, pois, de definir os termos desse atravessar, cujo resultado se chamou Poesia Pau-Brasil.

A opção pela imagem do ameríndio antropófago como símbolo de transformação mostra um Oswald que acena para além do Atlântico. Desde a metade do século XIX, a Europa via estremecer o etnocentrismo justificado pela racionalidade iluminista. Mediante o aparente esgotamento das formas artísticas tradicionais, as vanguardas se voltam para manifestações de culturas periféricas, no intuito de renovar os meios de produzir e pensar a arte. Ademais, o espólio do capitalismo, mais evidente desde a era industrial, colocou em xeque a validade do projeto moderno, já que o progresso técnico não vinha acompanhado dos avanços sociais esperados. Era o momento de procurar outros caminhos, e culturas ditas primitivas vieram preencher essa lacuna. O bárbaro se descola da ideia do atraso, e ganha o estatuto de alternativa. Confundem-se, assim, as noções de civilização e barbárie, e interrogações são lançadas sobre séculos de um caminho percorrido na Europa.

O que foi entendido na Europa como antídoto para o cambaleante projeto moderno ganhou na América o estatuto de elemento central no trato dos impasses culturais trazidos pela condição colonial. Daí o universo ameríndio se tornar fundamento da utopia primitivista que animou os manifestos oswaldianos, e que seria desenvolvida mais detidamente pelo autor durante a maturidade, com as teses filosóficas. Esse foi o espírito que animou a ala “antropofágica” do primeiro Modernismo paulista. Dele resultaram as obras mais importantes do movimento, como *Macunaíma*, *Abaporu* e os manifestos Pau-brasil e Antropófago. Também a crítica posterior deu corpo ao brasileirismo “bárbaro e nosso” da antropofagia. Antonio Candido chega a dizer que “as terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a

deles” (CANDIDO, 2000, p. 111). Chamar de “nosso” o legado cultural ameríndio foi o procedimento modernista por definição, na busca de um espírito nacional cuja unidade se realiza pela transformação do elemento exótico em traço identitário.

### “Neoantropofagismo musical”

Encorpado no Modernismo, o debate sobre a presença de influxos culturais estrangeiros, e o quanto isso fere a noção de uma identidade nacional, permanece vigente no Brasil. A antropofagia propõe uma solução ao problema, e inicia uma linha de pensamento na arte brasileira que chamaremos “antropofágica”. O método antropofágico se estendeu a diversas outras linguagens, como o cinema, a dramaturgia e a música popular. A Tropicália, como realização paradigmática de um “neoantropofagismo” musical (VELOSO, apud CAMPOS, 1993, p. 207), não apenas atualiza o debate da nacionalidade, mas retoma, em contexto diverso, a interpretação oswaldiana do Brasil. É dessa interpretação, expressa musicalmente, que cuidaremos adiante. Nesse sentido, a exposição anterior estabelece uma base teórica para o estudo, além de apresentar um quadro histórico do problema.

Começamos por tentar demonstrar em que consiste, afinal, uma concepção antropofágica do Brasil. Se podemos notá-la nos poemas de Oswald de Andrade, nos ensaios de Haroldo e Augusto de Campos, nas montagens de José Celso Martinez Corrêa e nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, é preciso decantar os aspectos que subsistem além da forma, do gênero e da linguagem. A fim de elucidar esse raciocínio, proponho quebrar o método antropofágico em cinco momentos: a) colocação do problema, b) escolha do caminho, c) realização do anseio de ruptura, d) desconstrução das hegemonias socioculturais, e) reformulação crítica do imaginário nacional. É preciso

começar com a premissa de que existe um problema, ou seja, a percepção do descompasso. Trata-se de reconhecer que a condição colonial afetou a maneira como produzimos conhecimento sobre nós mesmos em relação ao mundo. A partir daí, um caminho se abre para a reinterpretação da História, da cultura e da sociedade. A nova leitura traz outras formas e conceitos, materializados na produção artística. Sobre as relíquias do atraso incidem a ironia e a paródia como agentes de desconstrução. Enfim, juntar os cacos e apresentar o disparate como alegoria do país encerra o processo de reconstrução autocrítica da cultura local.

#### a. Colocação do problema

Em 1968, após um disco bossanovista com Gal Costa, *Domingo* (1967), e de ruidosa presença no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record, o jovem Caetano Veloso se preparava para protagonizar o primeiro LP individual. Era a oportunidade de registrar em disco o resultado das recentes experiências tropicalistas. Para os arranjos, ele tinha à disposição um trio do movimento Música Nova<sup>1</sup>: Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. A produção ficou a cargo de Manoel Barenbein, e a capa foi assinada pelo artista gráfico Rogério Duarte. Ciente do passo adiante dos Beatles com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Caetano ambicionou um disco grande, que apresentasse uma brasilidade de interesse universal. O resultado, no entanto, trazia a angústia do descompasso:

Caetano não gostava de sua voz, nem de seu jeito de cantar, que ainda considerava amadorístico. Achava o som do disco excessivamente emplastrado e confuso (o fato de as gravações ainda serem feitas em um único canal prejudicava bastante o resultado final). O compositor

---

<sup>1</sup> Movimento de vanguarda que significou um contraponto ao nacionalismo musical no Brasil. Ligados aos poetas do grupo Noigandres, os adeptos do Música Nova procuraram sintonizar a produção brasileira com as últimas pesquisas formais no campo da música erudita, incorporando ao serialismo experiências com as músicas eletroacústica e concreta. O Manifesto Música Nova foi publicado em 1963, recebendo as assinaturas de Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal.

sentia que a maioria dos arranjos ficara aquém do que imaginava, porém não sabia como levar Medaglia, Cozzella e Hohagen a realizarem o que tinha em mente. Reconhecia que o disco poderia até soar inovador para o Brasil, mas achava que, em termos internacionais, a marca do subdesenvolvimento continuava evidente na gravação (CALADO, 1997, p. 168).

O fragmento acima desperta interesse por sugerir duas formas de descompasso no balanço do disco. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento tardio de uma indústria cultural no Brasil (ORTIZ, 1994), razão pela qual não se discute o abismo técnico entre Abbey Road e qualquer estúdio brasileiro à época. No entanto, a dificuldade em expressar aos arranjadores a sonoridade pretendida para o disco evidencia outro problema. A segunda face do descompasso é estética. Novamente, a questão que ocupou Oswald de Andrade há quarenta anos. Um desajuste entre cultura, sociedade e forma artística. É importante notar, ainda, como as duas faces do descompasso se complementam. Se por um lado a barreira técnica impõe uma sonoridade particular, o caráter “confuso” dos arranjos denota, também, uma indefinição sobre o sentido estético da brasilidade. A antropofagia apresentou um caminho, mas o debate sobre os termos dessa metáfora permanece.

Interessa-nos, de fato, o desdobramento desse processo no âmbito da produção de bens simbólicos. Oswald de Andrade procurou “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 2011a, p. 65), denunciando a inadequação entre prática artística e realidade histórico-social. Em outro momento, Caetano Veloso pretendeu recuperar uma suposta “linha evolutiva” da música popular no Brasil (VELOSO, apud CAMPOS, 1993, p. 63), conciliando tradição e modernidade num projeto de releitura da brasilidade. Um queria alinhar a produção literária nacional ao que se discutia em meio às vanguardas na Europa. O outro buscou um sentido para a canção brasileira dentro da lógica global dos grandes veículos de comunicação. Em comum, o empenho em encontrar um sentido para o Brasil na modernidade que não se chocasse com a marca do atraso. O desafio também é compartilhado: entender as

especificidades de como se articulam as diferentes etapas do desenvolvimento desigual no país, para, finalmente, encerrar as contradições resultantes na forma artística.

Uma conferência sobre a situação da inteligência no Brasil levou Oswald de Andrade à Universidade de Paris-Sorbonne em 1923. Intitulada “O esforço intelectual do Brasil contemporâneo”, a comunicação ofereceu um panorama das contribuições em arte e ciências humanas para a compreensão e expressão da brasilidade. Apontou, também, os desafios eminentes do exercício intelectual no Brasil. Merece destaque especial o tratamento dado por Oswald à tese de Oliveira Viana sobre o idealismo do imaginário brasileiro, em oposição à “realidade da terra” (2011b, p. 42). Dom Quixote não abdicou do que leu ao atravessar o Atlântico, ressalta o poeta para ilustrar o desajuste entre o desenvolvimento da sociedade no Novo Mundo e o caminhar das ideias no ocidente. Era natural, continua, que as letras e artes no Brasil iniciassem pela imitação de modelos estrangeiros. Foi no salto para a maturidade, entretanto, que se mostrou o caminho aberto por Machado de Assis e Euclides da Cunha: o primeiro fez avançar a forma literária e, ao mesmo tempo, deu novo sentido à nacionalidade; o segundo colocou a ciência a serviço da ampliação do conhecimento sobre o Brasil via um mergulho na especificidade.

Em outra conferência, de 1944, realizada em Belo Horizonte sob o título “O caminho percorrido”, Oswald menciona os poetas da Inconfidência Mineira para remontar a um anseio histórico da inteligência brasileira por “acertar o passo com o mundo”. Um sentimento semelhante moveu a geração de 1922, que, como os inconfidentes, procurou remediar a insatisfação pelo descompasso cruzando o Atlântico. Nesse sentido, Oswald marca uma posição categórica: “querer que a nossa evolução se processe sem a latitude dos países que avançam é a triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (2004, p. 164). O fragmento constitui uma crítica frontal às ideias do grupo Verde-

amarelo de Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti del Picchia, adeptos de um nacionalismo combativo e exaltante.

Em ambos os momentos, Oswald de Andrade condicionou a superação dos dilemas intelectuais causados pelo descompasso a um esforço de sintonia do pensamento local com a tradição ocidental. O esforço de orientar uma produção incipiente segundo as últimas conquistas das letras e artes na Europa decorre da percepção de que era preciso aproveitar os passos empreendidos, ao longo dos séculos, do outro lado do Atlântico. Em contrapartida, o aprisionamento na experiência local poderia resultar apenas em excentricidades pontuais. Assim, o tratamento da especificidade tropical em diálogo crítico com a informação acumulada pela tradição revelaria, enfim, os contornos de uma brasilidade a um tempo regional e universal. O Modernismo não põe termo à questão. E o debate ganharia outras variáveis na década de 1960, com a consolidação de uma indústria cultural no Brasil. O mote da oposição entre antropófagos e verde-amarelos na literatura dos anos 1920 é reeditado na canção popular, com um novo componente, no tripé MPB-Jovem Guarda-Tropicália.

#### **b. Escolha do caminho**

O gesto de assumir o descompasso como dado, alçando-o a problema central, coloca a Tropicália às voltas com o dilema de resguardar a brasilidade em prol da manutenção de um espírito nacional ou ceder ao impulso universalizante do capitalismo global. A esse respeito, a posição de Caetano Veloso marca um lugar interessante no cenário brasileiro: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore” (1977, p. 23). Como o Quixote evocado por Oswald de Andrade, não negar o que já leu significa se colocar como ocidental antes de brasileiro. Em consequência, pensar o país em âmbito universal. Ao mesmo tempo, não há como negligenciar a experiência local, que é matéria do trabalho criativo. A

saída pelo folclorismo verde-amarelo parecia levar tão longe quanto a simples negação da brasilidade. Era preciso ponderar ambos os impulsos, a despeito das “dificuldades técnicas”.

No âmbito da música popular, Caetano Veloso defendeu a conciliação entre tradição e modernidade por meio da retomada de uma linha evolutiva. Ora, a noção requer um pequeno recuo teórico. Antonio Cicero (2005) considera dois sentidos para a ideia de evolução em arte. A evolução técnica consiste na complexização das estruturas e procedimentos de que dispõem os artistas a cada época. Já o segundo tipo de evolução está ligado à compreensão da natureza de uma linguagem, uma evolução como elucidação conceitual. A hipótese do autor é que a transição do samba à Bossa Nova ilustra o primeiro caso de evolução; o caminho desta à Tropicália, o segundo. A Tropicália não se prestou a uma depuração formal da Bossa Nova. Fez, antes, o contrário. A retomada da “linha evolutiva” reside na natureza do gesto de criação, no ímpeto de incorporar o novo em diálogo com a informação trazida pela modernidade. Foi o que levou Caetano a afirmar, isento do aparente paradoxo, que a melhor maneira de se manter na trilha de João Gilberto era fazer algo contrário, antepondo-se a uma Bossa Nova que deixou de significar ruptura para adquirir ares de repetição e resguardo (1997, p. 168).

A mudança de sentido da Bossa Nova corresponde ao impacto social de dois períodos próximos, porém distintos, na história recente do país: durante a era desenvolvimentista, a chegada do capitalismo ao Brasil foi tratada com euforia, e a Bossa Nova cantou um sentimento de pertença ao mundo moderno; num segundo momento, expostas as contradições do desenvolvimento desigual combinado, a euforia bossanovista adquiriu conotação de resguardo. Dessa forma, cientes do novo sentido que revestiu o bossanovismo, e de que era preciso seguir um caminho diferente, os tropicalistas abdicaram das conquistas formais de Jobim e Gilberto para assumir a heterogeneidade como princípio estético, a fim de repensar o Brasil que se anunciava. Esse gesto não apenas

ampliou o espaço e o significado da música popular na cultura local até aquele momento, como também discutiu o potencial crítico da canção ao problematizar aspectos da modernidade em âmbito global.

Além da Tropicália, outros dois casos ilustram, ainda que à margem e sem a mesma envergadura, a retomada do sincronismo na música popular do Brasil pós-bossanova. Campos destaca o “curto-circuito” trazido pela Jovem Guarda com a incorporação de elementos estrangeiros e a abertura para uma mudança de comportamentos (2008, p. 59-65). O desagrado da ala séria da MPB com a mensagem do grupo significou uma lição sobre o confinamento brasileiro. Outro exemplo de hostilidade ao novo na MPB é a trajetória de Jorge Ben. Isolado em seu apreço pela guitarra e, também, por conta de uma participação no programa *Jovem Guarda*, Ben é paradoxalmente responsável por um dos maiores legados da música popular brasileira no último século: a resignificação da harmonia bossanovista pelo empréstimo de estruturas rítmicas do *rock* e do *funk* (COELHO, 2010, p. 106). De um ponto de vista conceitual, e não formal, Roberto Carlos e Jorge Ben se aproximam mais de João Gilberto, como também o faz Caetano Veloso, que a geração da MPB, autoconsiderada portadora da brasilidade musical. Decantado no efeito de estranhamento, o fundo da musicalidade local reconfigura noções sobre a música popular no Brasil, ou, como quer Cicero, elucida-a conceitualmente.

De modo geral, a formalização do descompasso, e de suas contradições inerentes, pela arte exigiu uma revisão do imaginário nacional. Se Caetano Veloso propõe a releitura da tradição local para a retomada de uma “linha evolutiva”, Oswald de Andrade havia empreendido, décadas antes, um esforço mais amplo de reinterpretação da realidade nacional e da própria tradição ocidental. O projeto oswaldiano consistiu em recontar a História a partir de outro ângulo, que tem no Novo Mundo o catalizador de uma nova compreensão do homem e da sociedade. A necessidade de esclarecer esse processo de recriação, que dá o tom do procedimento antropofágico, conduz às teses

filosóficas “A crise da filosofia messiânica” e “Marcha das utopias”. Figurando entre os escritos de maturidade do autor, esses trabalhos compreendem estudos de maior fôlego, que iluminam os princípios estéticos e filosóficos da antropofagia. É preciso compreendê-los, pois, para visualizar como, e em que medida, eles se estendem ao projeto tropicalista.

“A crise da filosofia messiânica” compreende um panorama do pensamento filosófico no ocidente com enfoque na luta do homem pela reconquista do ócio. Para isso, mostra a decadência da cultura que denominou messiânica, baseada no Estado de classes e na propriedade privada. A disponibilidade para o ócio é apresentada, em contrapartida, como legado das sociedades ameríndias, detentoras de uma cultura denominada antropofágica, que tem como base a ausência de Estado e a propriedade coletiva da terra. Sob o risco da desistorização, Oswald entende a ausência de classes como denominador comum que aproxima as sociedades primitivas e o Comunismo. Assumindo o retorno à ociosidade como tendência do homem, o autor propõe, então, um tipo-síntese, o homem natural tecnizado. Depois de experimentar seu estado natural e, posteriormente, questionar a própria condição em busca da técnica, o homem retoma a integração com o espaço natural, munido, contudo, do conhecimento garantido pelo progresso técnico. O bárbaro tecnizado reconquista, assim, o direito de desfrutar do ócio, resgatando, por consequência, o espírito lúdico que canaliza os mais altos impulsos humanos:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens (ANDRADE, 2011a, p. 146).

“A marcha das utopias” condiciona o surgimento das grandes ideias sociais e políticas na Europa dos séculos XVI e XVII - trazidas por obras como *Utopia*, de

Thomas Morus, e *A cidade do sol*, de Tommaso Campanella - ao conhecimento do Novo Mundo e do homem primitivo. A hipótese do autor é de que o contato com populações ameríndias fez despertar no homem europeu a noção de que outros caminhos se apresentavam para o desenvolvimento do indivíduo e da sociedade. Era um modo de inserir a América, e o Brasil por consequência, na trajetória do conhecimento ocidental: “Saber que do outro lado da terra se tinha visto um homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno, produziria não só os sonhos utópicos cujo desenvolvimento estamos estudando, mas um abalo geral na consciência e na cultura da Europa” (ANDRADE, 2011a, p. 245).

Esses trabalhos empreendem, não sem certa dose de engenho poético, um esforço de reinterpretação da História a partir de conceitos filosóficos. Vale lembrar que quem escreve é o poeta, não o filósofo que, a rigor, Oswald nunca foi. De qualquer modo, as teses representam um outro olhar para a História. Admite-se, assim, a possibilidade de resignificar o influxo estrangeiro e a própria imposição do passado colonial. A estratégia do autor ao estabelecer a reconquista do ócio como objetivo existencial é dar crédito à experiência do homem primitivo. Percebemos outro retorno a Montaigne, bem como a sintonia de Oswald com as vanguardas europeias. De modo semelhante, atribui-se à lição das sociedades ameríndias os avanços de um período vital do pensamento na Europa, o Humanismo. A argumentação do poeta tende a quebrar o raciocínio herdado da oposição entre colônia e metrópole, mostrando que a América não apenas se deixa influenciar, mas também influencia o caminhar das ideias na Europa. Na fatura das teses, a inserção do Novo Mundo em uma lógica global de construção do conhecimento, bem como a consequente valorização da experiência dos trópicos. Não se prescinde, contudo, da percepção do descompasso, tampouco da necessidade de diálogo com a tradição.

### c. Realização do anseio de ruptura

No contexto da Tropicália, o cenário era outro. Com a consolidação de uma indústria cultural no Brasil na década de 1960, as atenções se voltam para o mundo anglo-americano, que se torna o grande irradiador de conteúdo. No entanto, a internacionalização do entretenimento logo se chocou com o interesse pela manutenção de um imaginário nacional. De um lado, era preciso inserir a produção brasileira na lógica do consumo global de bens simbólicos, mas isso não poderia se pagar com indiferença para as questões da realidade local. Novamente, o desafio de ser brasileiro e universal a um tempo. É nesse mote que Oswald volta à cena, primeiro com o esforço crítico de Haroldo e Augusto de Campos, depois com a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina e, enfim, com o neoantropofagismo musical da Tropicália.

O caso Tropicália traz, ainda, outro movimento de grande relevância para o estudo proposto: a transferência da visão antropofágica para a esfera da indústria cultural. Nesse processo, há uma diferença essencial em relação a outras releituras da antropofagia: o conceito sai dos círculos da alta cultura e atinge a sociedade de massas. O dado popular se desloca do tema para o procedimento e a mediação. No procedimento, a canção popular urbana se descola da tradição por não acompanhar a evolução das formas poéticas nem musicais da arte tradicional. Quanto à mediação, passa, inicialmente, despercebida pelo campo da alta cultura e vai se infiltrar no mercado, por meio da indústria cultural. Assim, as questões da cultura popular se colocam dentro de seu próprio âmbito, em oposição ao afastamento mantido pelas vanguardas. A história da música popular urbana se confunde com o momento de consolidação da indústria cultural. Postas as condições socioeconômicas para o surgimento do operariado e da classe média nas grandes cidades, desponta uma produção com o potencial de representar fatos cotidianos, despertar emoções e mediar divertimentos sociais (NAPOLITANO, 2002, p. 11). Logo, o registro e a distribuição desse conteúdo ficaram a cargo de um setor empresarial

específico, comprometido, naturalmente, com o alavancamento de lucros, mas também com a manutenção de condições políticas e econômicas que garantam a perpetuação de tal cenário (DUARTE, 2003, p. 8). Desde então, muitos questionamentos foram e continuam sendo realizados acerca do caráter e da qualidade da produção circulante nesse âmbito. Em consonância com o quadro da música popular no século XX, a canção tropicalista não abdicou do entretenimento ligeiro. Ao mesmo tempo, notabilizou-se pela capacidade de fazer estremecer certa interpretação da realidade brasileira. Nesse caso, o procedimento crítico opera em simultaneidade com o gesto de fruição. Impulsos distintos, mas complementares, como acontece, aliás, nos poemas e manifestos de Oswald de Andrade.

A ambivalência crítica-fruição levanta questões importantes. Primeiro, ao aceitarmos a distinção arte-entretenimento, descreditamos a possibilidade de transcendência das formas ligeiras em relação às sérias. Cabe, no entanto, rever essa oposição diante das condições de produção no século vinte. Se o caminho para a arte como a concebemos tradicionalmente se abriu mediante circunstâncias históricas, hemos de entender, afinal, a que parâmetros conduz o desenvolvimento do mercado global de bens simbólicos destinados ao amplo consumo. Segundo, se a indústria cultural se dedica, como ensinam os frankfurtianos, à manutenção de determinado estado de coisas (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 25), é no mínimo curioso que ela seja capaz de incorporar até mesmo a produção que questiona seu *modus operandi*. Ao invés de se desestabilizar, a indústria cultural transforma a oposição em mercadoria, conforme a lógica inerente ao próprio capitalismo. Resta saber como manter o compromisso com o agora - no caso, a indústria cultural e seus mecanismos de circulação - sem prescindir do esforço crítico que faz caminhar a sociedade. É esse o lugar pretendido pela canção tropicalista, que tem a antropofagia como suporte para a incorporação de todas as formas assumidas pela cultura. Dessa forma, a produção da Tropicália conseguiu se equilibrar entre as esferas da arte e do mercado. Que esse processo se tenha realizado a despeito da fatura

estética, é hipótese discutível. Em busca de uma base para a análise, vale percorrer os episódios que justificam e elucidam a gênese da Tropicália.

Sábado, 21 de outubro de 1967. A marquise iluminada do Teatro Paramount, adquirido pela TV Record, e rebatizado de Teatro Record Centro, sinalizava que o momento tão esperado se aproximava. Os ingressos estavam esgotados há dias. Na imprensa, não se noticiava outra coisa, e comentaristas distribuíam análises e prognósticos dos participantes. Naquela noite, a Era dos festivais - que se estendeu de 1960 a 1972 - conheceu o auge (MELLO, 2010). Os âncoras Blota Júnior e Sonia Ribeiro foram responsáveis por conduzir o evento de apresentação das canções finalistas. Dentre os jurados, os maestros Júlio Medalha e Sandino Hohagen, o poeta Ferreira Gullar e os críticos Franco Paulino e Sérgio Cabral. Compunham o júri, ainda, o comediante Chico Anísio, o escritor Roberto Freire, a jornalista Tereza Aragão, bem como representantes dos principais veículos de comunicação do país.

Logo que “Alegria, alegria” foi anunciada, uma vaia contundente recebeu o jovem Caetano Veloso, que subiu ao palco acompanhado do quarteto argentino Beat Boys. Aquela seria a mais importante aparição de sua carreira à época. O repúdio da plateia não parecia incomodá-lo. Decerto, já contava com aquilo: ele, figura pouco conhecida, iria se apresentar com um grupo de *rock* em um festival de música “brasileira”. O adjetivo pátrio alimenta no público a expectativa por intérpretes de *smoking* acompanhados ao violão, cantando a esperança por dias melhores com pinceladas de um imaginário verde-amarelo. Ao contrário, encontraram um jovem de camisa laranja e paletó xadrez, músicos estrangeiros com cabelos generosos e instrumentos elétricos. A vaia era uma questão de subir ao palco. Caetano retribuía com serenidade e um sorriso pensado.

O curto-circuito antes mesmo do primeiro acorde tem explicações extramusicais. Em 17 de julho de 1967, a três meses do referido festival,

centenas de pessoas marcharam do Largo São Francisco ao Teatro Paramount, em São Paulo, onde aconteceria a gravação do terceiro programa da série *Frente Única da Música Popular Brasileira*, produzida pela TV Record. Os manifestantes - liderados por figuras ligadas ao programa, como Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré e, em contradição com sua própria trajetória posterior, Gilberto Gil - exibiram cartazes e bandeiras com mensagens de repúdio à utilização da guitarra na música brasileira. Elegendo como alvo o instrumento estrangeiro e recente, a passeata condenou a crescente influência exercida pela música anglo-americana sobre a produção musical no Brasil, e contou com o apoio de um grande número de compositores e intérpretes de destaque. Houve, claro, quem discordasse: da sacada do Hotel Danúbio, Caetano Veloso e Nara Leão assistiam, assombrados, àquela “sinistra procissão”, que mais parecia, observou Nara, uma passeata do Partido Integralista (VELOSO, 1997, p. 161).

A alusão à extinta Ação Integralista Brasileira é sugestiva, pois, longe de implicar simplesmente uma preferência estética, a “Passeata contra a guitarra elétrica” marcou, claramente, uma posição política. Para aqueles compositores e intérpretes, o gesto de vincular seu ofício à representação e discussão de aspectos da cultura local ganhou contornos de militância. Colocar a canção a serviço da luta social tornou-se, então, uma palavra de ordem. De forma análoga, era preciso derrubar outros tipos de produção, entendidos como um desserviço à nação. O próprio *Frente Única* foi concebido com o objetivo de conter o sucesso crescente do programa *Jovem Guarda*, estrelado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (MELLO, 2010, p. 176-178). Preservar uma identidade que se pretendia “brasileira” era, pensavam, um meio de fortalecer a mobilização popular em torno das transformações sociais que se faziam necessárias naquele momento.

Ao eleger a guitarra como símbolo maldito, os mpbistas descortinaram uma contradição na atividade cultural da esquerda no Brasil. Embora ansiasse por

transformações sociais, esse grupo procurou resguardar a arte, afastando-a da informação moderna. O progressismo político esbarrou, portanto, em uma posição estética conservadora. A isso corresponde, penso, o impacto passageiro da canção de protesto, e a inviabilidade do projeto de um nacionalismo musical estrito. Era difícil mesmo imaginar qualquer mudança profunda na estrutura social que não viesse acompanhada de um arejamento da vida cultural. Cercar os caminhos que se abriam para o contato com o contemporâneo era pensar o Brasil fora da modernidade, prendendo-se a uma identidade tão idealizada quanto incongruente. Quem resistia a essa lógica carregou o estigma da ausência de compromisso com as questões nacionais. É pensando nesse contexto que Caetano Veloso entende a decisão de inserir uma guitarra - na verdade, um conjunto de *rock* completo - no arranjo de “Alegria, alegria” como um gesto político (1997, p. 165-168).

A apresentação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no *III Festival de Música Popular Brasileira* da TV Record de 1967 foi capital não apenas por colocar Caetano Veloso e Gilberto Gil entre os finalistas (“Domingo no parque” recebeu o segundo prêmio; “Alegria, alegria”, o quarto), mas por estabelecer, naquela noite, as bases da Tropicália. Os baianos desafiaram o hermetismo e o ideologismo da produção de seus pares, marcando um duplo contraponto no festival: ao nacionalismo, com a incorporação do cosmopolitismo de caráter musical e comportamental, e à canção engajada, com a diversificação de temáticas e procedimentos:

Pode-se dizer que “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” representam duas facetas complementares de uma mesma atitude, de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação (CAMPOS, 1993, p. 152).

A análise de Campos vai ao encontro da referida tese de Antonio Cicero sobre a contribuição da Tropicália para uma elucidação conceitual da música popular no Brasil. O “sistema fechado” do fragmento acima é justamente aquele que levou à Passeata contra a guitarra e a depoimentos como o do jornalista Chico de Assis. Portanto, coube a Caetano Veloso e Gilberto Gil quebrar a polarização entre Jovem Guarda e MPB, apontando dialeticamente uma terceira via; e mostrar que a informação trazida pela modernidade não esvazia a brasilidade, senão a atualiza e enriquece. Entendemos, assim, a importância e a densidade das questões levantadas pela participação dos baianos no Festival de 1967, aqui considerada o marco inicial da Tropicália.

Notamos um grupo de artistas relacionando o passado e o presente no debate sobre a cultura no Brasil. O Concretismo fez renascer Oswald de Andrade, que logo seria encenado pelo Oficina para uma plateia de intelectuais em formação, como Caetano Veloso. A verve crítica de Oswald acordou um país que precisava se reinventar. Ora, a atualidade do autor sinaliza que as questões brasileiras passam a ser pensadas dentro de um sistema articulado, mostrando as primeiras feições de uma tradição. Vale lembrar que foi no choque com a cultura europeia e na recusa do nacionalismo oficial que Oswald foi radicalmente brasileiro: não o brasileiro da República Velha, mas o visionário de um sentido para o Brasil na modernidade.

O Manifesto da Poesia Pau Brasil significou um esforço para consolidar uma dicção poética nacional. Oswald de Andrade procurou uma maneira diferente de poetizar a recente nação, já que a realidade dos trópicos pedia uma forma correspondente. O caminho consistiu em reeducar as sensibilidades, destacando o potencial de representação dos elementos da tradição local. Era preciso, também, superar hábitos intelectuais como a erudição de gabinete e a cópia de modelos importados. O produto se chamou, em contraste, “poesia de exportação” (2011a, p. 61). Aos predicados da terra e do folclore alia-se o progresso técnico como componente essencial na equação da brasilidade. A

floresta e a escola se tornam facetas complementares do mesmo projeto. Dessa forma, a relação opositiva e complementar entre o tradicional e o moderno orientou um processo de ampliação dos motivos e recriação das formas na poesia Pau Brasil.

Já o Manifesto antropófago apresenta a devoração como metáfora para o procedimento de filtragem do material oferecido pela tradição. A violência do ritual antropofágico encerra uma atitude de revolta contra a rede de opressões impostas, historicamente, pelo sistema colonial (NUNES, apud ANDRADE, 2011a, p. 22): à sociedade sem classes, o aparelhamento político; à ausência de pecado, a moral messiânica; ao pensamento selvagem, a racionalidade letrada; à originalidade nativa, a imitação de modelos. Desse modo, a antropofagia se torna o elemento central de uma utopia estético-filosófica em que o bom selvagem dá lugar a outro, antropófago, sujeito que ressignifica a condição de colonizado e reinterpreta seu lugar na História. No escopo da metáfora oswaldiana, esse sujeito é o poeta. Seu objeto, a poesia Pau Brasil. Ora, o ideal de uma poesia de exportação subverte a própria lógica do pacto colonial, segundo a qual cabe à colônia oferecer matéria-prima para que seja aperfeiçoada na metrópole e, então, retorne, como mercadoria, para consumo na colônia. Oswald ambicionou, ao contrário, exportar poesia, marcando, assim, o lugar do Brasil na modernidade.

#### **d. Desconstrução das hegemonias socioculturais**

O que autoriza a apropriação da poesia Pau-Brasil para explicar as agitações no âmbito da canção popular na década de 1960 é a possibilidade cristalina de transpor para o Brasil pós-64 as questões levantadas por Oswald de Andrade. A constatação tem algo de preocupante, pois, se o debate é retomado com grande fôlego, resta saber o que foi feito do país ao longo das décadas anteriores. A esse respeito, o comentário de Sábato Magaldi sobre a montagem de *O rei da vela* pelo Oficina parece esclarecedor:

Seria óbvio lembrar que *O rei da vela* ganhou nova modernidade, em 1967, ao ser encenada pelo Teatro Oficina, porque o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado - transcorreram trinta anos destituídos de História autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de História que era a realidade brasileira (MAGALDI, apud ANDRADE, 2003a, p. 14).

Cabe a pergunta de quanto se conseguiu avançar desde então, ou em que medida continuamos, hoje, reféns de semelhantes impasses. Verdade é que o debate sobre o sentido da brasilidade permanece vigente. Nesse sentido, um dos méritos da Tropicália foi trazer a discussão, pela primeira vez, para o âmbito da música popular.

Combinando o interesse pela tradição musical brasileira com a incorporação de elementos da música estrangeira, a canção tropicalista exhibe um contraste estético que descortina o abismo entre a produção cultural e a realidade social no Brasil. O efeito do absurdo leva o sentido da brasilidade além das qualidades da fauna, da flora e do folclore, permitindo que a informação da modernidade seja admitida como dado nacional. Em consequência, ao lado de João Gilberto, os tropicalistas elegem como parâmetro estético e musical a produção de artistas importantes da música popular estrangeira, como os Beatles, Jimi Hendrix e Miles Davis. O processo se pagou, no entanto, com um choque ideológico que, desencadeado na música, estendeu-se com vigor à esfera política.

O gesto da Tropicália mostrou que a ampliação da sonoridade e dos procedimentos, em consonância com as transformações da música popular na Europa e na América do Norte, não implicou em falta de compromisso com as questões nacionais, tampouco em negligência com a expressão da brasilidade musical. Ao contrário, a atualização dos recursos expressivos da música popular no Brasil foi um modo de decantar os princípios da rede simbólica em que se

constitui a ideia do nacional. Esse processo contribuiu para a superação de uma brasilidade de superfície, jogando luz sobre os aspectos estruturais da sensibilidade local. A propósito, a discussão da brasilidade foi tema de uma entrevista pré-Tropicália concedida por Caetano Veloso em 1966:

Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão, sem sétimas e nonas, não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou a alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo, violino, trompa, sétimas e nonas e tem samba (VELOSO, apud FAVARETTO, 2007, p. 39-40).

Sem esse passo adiante, seria impossível realizar uma leitura moderna do Brasil. O exemplo do samba com contrabaixo e bateria vale tanto como ilustração prática quanto como metáfora para a situação cultural do Brasil nos anos 1960. O fragmento destacado também explicita que o próprio sentido da brasilidade não reside estritamente na simbologia consagrada pela nacionalidade oficial. A atualização do pensamento sobre o Brasil exigiu a ampliação do imaginário nacional, que passou a incorporar a informação da modernidade. Estava aberto o caminho para a superação do “sistema fechado”, na análise de Augusto de Campos; para a retomada da “linha evolutiva”, na quase teoria de Caetano Veloso; ou, ainda, para a realização de uma música de exportação, empregando a metáfora oswaldiana. A afinidade desses conceitos demonstra como o problema é compartilhado pelos autores, a despeito da época, da linguagem e dos propósitos específicos de cada um - o que ratifica a pertinência e a atualidade da questão.

Mesmo balizado pela análise de Cícero, o conceito de linha evolutiva exige outra ponderação. Cumpre explicar por que a Bossa-Nova é tomada como referencial, já que os exemplos tanto de evolução formal quanto de elucidação conceitual passam invariavelmente por ela. Para Caetano, foi a inflexão trazida pelo grupo ao redor de João Gilberto que primeiro submeteu o material da tradição a um

processo de depuração estética consonante com a sensibilidade moderna, em uma síntese que fez emergir o denominador comum da brasilidade. Na linguagem do Modernismo, a Bossa-Nova significou, portanto, um ponto alto do antropofagismo cultural, pois transformou a matéria bruta do samba em produto de exportação.

Vimos que a revisão estética preconizada pela Tropicália exigiu outra interpretação da realidade nacional. Naturalmente, o processo de ruptura trouxe a reboque um grupo de opositores, não dispostos a compactuar com mudanças abruptas na sociedade ou na arte. A guitarra, por exemplo, contra a qual se realizou a passeata de 1967, continua alvo de rejeição, mormente em ambientes mais conservadores. É de se imaginar a reação da velha guarda da música popular quando Caetano e Gil fizeram as primeiras experiências com o instrumento. Do mesmo modo, a troca do *smoking* festivaresco por roupas plásticas e coloridas não contou com o respaldo da maioria. Em resumo, é importante salientar que as preferências estéticas e os padrões de comportamento apenas refletiam um conjunto maior de valores dominantes à época. Para viabilizar essas transformações, foi necessário combater as hegemonias sociais e culturais que engessavam um certo estado de coisas. No plano social, o alvo foi a família burguesa; na cultura, o ufanismo verde-amarelo.

A presença do governo autoritário estimulou uma espécie de divisão da sociedade entre cooptantes e opositores da ditadura. Nesse sentido, a via intermediária parecia tender ao conformismo. Abster-se de uma posição era compactuar com a permanência do regime. Por essa razão, os hábitos associados à vida burguesa, incorporados pela ascendente classe média nas grandes cidades, ganharam ares de conservadorismo por comunicarem um otimismo que escondia o momento político complicado do país. O próprio governo via na classe média uma aliada, o que fica evidente em propagandas que associam a gestão dos militares à defesa da família, da moral católica e da

ideologia desenvolvimentista. Embora esse cenário não se apresente da mesma forma atualmente, é importante entender o peso do contexto sociopolítico na produção cultural do período.

A crítica aos hábitos e valores da vida burguesa se manifesta na canção tropicalista tanto como motivo dos versos quanto no contraste entre o estrato poético e o estrato musical. Na verdade, os dois procedimentos se complementam, embora seja possível observar, pontualmente, a predominância de um ou de outro. No primeiro caso, em que se encaixam canções como “Eles”, “Panis et circensis” e “Mamãe coragem”, os hábitos da classe média se confundem intencionalmente com interpretações arcaicas do Brasil e chavões da língua portuguesa. Ao segundo caso pertencem canções como “Maria” e “Anunciação”, em que a solenidade do discurso religioso (a primeira, inclusive, é cantada em latim) se choca com a experimentação de texturas e procedimentos que ofuscam o limite entre o sagrado e o profano.

Se os hábitos da família burguesa inibiram e, por vezes, combateram a possibilidade de transformação da cultura no Brasil, o que restou foram visões consagradas de um ufanismo verde-amarelo. Os militares as abraçaram pela legitimação do regime, por meio de slogans como o assertivo “ame-o ou deixe-o”. Essas noções mantinham o pensamento sobre o Brasil fora do debate moderno e apegado a uma identidade formada de anacronismos. A vigilância da ditadura se apoiou em uma noção arcaica da nacionalidade para silenciar a autocrítica e o anseio por mudanças no país. Com as vozes da sociedade silenciadas politicamente, a linha de frente da produção cultural no Brasil pós-64 procurou escandalizar o público a fim de desestabilizar o conservadorismo vigente.

A canção tropicalista recorre à ironia e ao humor crítico para desconstruir os arcaísmos de uma interpretação folclorizada do Brasil. A estratégia não consistiu em ocultar os índices do descompasso, mas, ao contrário, deflagrá-los

em justaposição com o dado moderno, fazendo emergir, do absurdo, uma reflexão sobre o país. Posto de outro modo, conforme a análise de Roberto Schwarz, “o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos (...) grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (1978, p. 87). Esse procedimento pode ser identificado em diversas canções do catálogo tropicalista, como “Geleia geral”, “Marginália 2” e “Tropicália”. Em resumo, a mera repetição de motivos bucólicos em meio à roupagem moderna dos arranjos já abre a discussão sobre o sentido da brasilidade.

Os alvos eleitos por Oswald de Andrade não eram diferentes, embora o modernista tenha disparado em mais direções. Enquanto a crítica à nacionalidade folclorizada é evidente nos manifestos e em alguns poemas, a afronta à burguesia aparece mais claramente na década seguinte, com obras de orientação marxista, dentre elas, *O rei da vela*. Oswald estendeu sua crítica ao capitalismo e às condições que o legitimam: a propriedade privada, o direito positivo, o Estado de classes e a moral cristã. Assim, o primitivismo oswaldiano foi a negação do modelo ocidental de civilização, em favor de uma utopia estético-filosófica pautada no exemplo das sociedades ameríndias. Se a lógica colonial apresenta a colônia em constante perseguição à metrópole, a poesia pau-brasil muda o sentido dessa marcha: da civilização a um retorno consciente ao primitivo, já tecnizado. Pelo engenho poético de Oswald, o Novo Mundo é desidentificado com o atraso, e tornado ponto de chegada do homem que progride.

A poesia Pau Brasil acusou o desajuste espaçotemporal da produção intelectual no país, o que significou, de algum modo, que as forças criativas eram estranhas à realidade social. O processo de atualização estética implicou, então, em superar o folclorismo e pensar o Brasil no espaço da modernidade. A poesia de exportação, invertendo a lógica do pacto colonial, não fez mais que legitimar esse movimento. Assim, a operação da brasilidade consistiu em submeter o

inventário da tradição à filtragem do progresso. Com a metáfora da antropofagia, a História oficial seria relida pelo colonizado, e o estreitamento das narrativas do Novo e do Velho Mundo, outra forma de alçar o Brasil a um âmbito global, conduziu à desierarquização da noção de influência. Desse modo, o antropofagismo logrou traduzir em atitude estética uma reinterpretação do processo histórico.

Inverter o sinal da influência foi o procedimento crítico por excelência da poética Pau-Brasil. Desqualificadas como índices de barbárie, as instituições da modernidade - o capitalismo, os hábitos burgueses, a moral cristã, a intelectualidade letrada etc. - são atingidas com um único golpe. A fatura estética apontou para a depuração da linguagem, reduzida a uma forma mínima. O emprego do registro cotidiano anula o efeito de suspensão que demarca o lugar do poético. Justifica-se, então, a máxima oswaldiana de que “a poesia existe nos fatos” (2011a, p. 59). A missão do poeta seria capturar uma cena semanticamente densa, ficando a construção do sentido a cargo do leitor. O conteúdo do poema se distribui, então, em camadas: a primeira é de aspecto prosaico, como a narração de um fato pitoresco; já a segunda contém a carga poética, que se manifesta pelo confronto de imagens, pela análise de condições históricas e pela manipulação de estruturas da própria linguagem.

Como pode ser apreendido desta exposição, os projetos de Oswald de Andrade e da Tropicália, embora coincidam em certo diagnóstico do país e no uso de procedimentos críticos, possuem escopo e finalidade distintos. Em Oswald, a crítica às hegemonias socioculturais tem como fim uma utopia de base filosófica e inspiração marxista. Na Tropicália, por outro lado, semelhante caminho é percorrido na expectativa de inserção do Brasil na lógica global da produção de bens simbólicos, o que, naturalmente, demandou uma revisão da brasilidade oficial e do próprio conceito de cultura. Ambos os projetos, contudo, apresentam contradições significativas. A expectativa oswaldiana de que o progresso técnico conduzirá à reconquista do ócio se mostra, se não fantasiosa,

incrivelmente longínqua. Da mesma forma, uma transformação da cultura que prescindia de correspondência nas esferas social e econômica, como quer a Tropicália, parece-me igualmente problemática.

#### **e. Reformulação crítica do imaginário nacional**

Na quebra do método antropofágico em cinco momentos, o último, que compreende a reformulação do caráter nacional, impõe maior dificuldade à análise. A complexidade da empreitada atribui-se, por um lado, ao fundo ambíguo da alegoria tropicalista; por outro, ao marxismo às avessas praticado por Oswald de Andrade, e retomado, em certa medida, por Caetano Veloso. Se o choque entre o arcaico e o moderno produz o efeito do absurdo, é preciso saber a que propósito pode servir a fantasmagoria resultante. Do mesmo modo, se a poesia Pau-Brasil propõe a superação dos arcaísmos nacionais e o ingresso na modernidade, resta saber os termos dessa inserção e o tamanho das concessões inevitáveis. Em última análise, é possível que as contradições da Tropicália reflitam justamente a inconsistência dos sentidos social e político da antropofagia oswaldiana.

A atividade cultural marcou um contraponto ao Estado ditatorial pós-64. Se a direita havia triunfado politicamente, preparando o terreno para o imperialismo norte-americano, foi o ideário da esquerda que orientou grande parte da produção artística no Brasil. A repressão institucionalizada pelo regime ratificou os sentidos da arte como espaço de resistência e da criação como gesto político. Assim, o engajamento foi condição de existência no campo cultural. Chegou um momento em que se isentar significou o mesmo que consentir. O ideologismo exaltado logo trouxe um embate sobre a articulação entre forma e conteúdo na arte produzida no Brasil. Posteriormente, o problema se configurou em torno da questão nacional, e decisões estéticas foram julgadas segundo um certo índice de brasilidade.

Em meio a uma atmosfera política desanimadora, era consenso que a transformação do Brasil passava, em alguma medida, pela cultura. Os ânimos se dividiam, contudo, quanto ao modo de atuação do artista nesse cenário. A divergência se colocou, principalmente, no entendimento do significado e do papel da forma na construção da obra de arte. Para o grupo ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>2</sup>, a forma não possuía conotação política, não devendo, portanto, ser matéria de cogitação da arte engajada. Fato é que precisavam da forma, e como não se importassem, recorriam a modelos repisados, de fácil assimilação. Jogavam toda a luz sobre o conteúdo, este sim, pensavam, portador de carga política, capaz de comunicar a camadas da população cujo acesso a uma cultura de orientação crítica foi historicamente vedado. Essa produção funcionou bem como panfleto, e contribuiu para o aumento do engajamento político entre os brasileiros, especialmente no período anterior ao golpe, o que levou Schwarz à constatação de que o país andava “irreconhecivelmente inteligente” (1978, p. 81).

Houve, entretanto, quem discordasse da primazia do conteúdo sobre a forma. Desde a década de 1950, os poetas concretos insistiam na importância da inovação formal para a atualização da arte no Brasil. Desse lado do embate, a forma não apenas pode conter o político, como está na base dos processos de transformação da cultura. Conforme colocado por Augusto de Campos, não pode haver arte revolucionária sem a revolução das formas. A experimentação formal colocava a produção de vanguarda em contato com a evolução universal das linguagens estéticas, e sugeria uma visão do Brasil como participante da modernidade. No entanto, a atualização se pagou com uma circulação restrita, resultando em redução da efetividade social imediata. Enfim, eram bastante claros os termos da oposição: o engajamento restrito dos cepecistas era tomado como retrocesso e falta de informação pela vanguarda, cuja inclinação formalista pareceu àqueles um sintoma de alienação e consentimento.

---

<sup>2</sup> Extinto após o golpe militar de 1964.

A Tropicália ocupou uma posição ambígua no embate entre CPC e concretos. Interessados na exploração formal como meio de reconstrução da brasilidade, os baianos dedicaram atenção especial à dimensão estética do problema, não abdicando, contudo, da discussão sobre o caráter nacional. Caetano Veloso mantinha um relacionamento estreito com os concretos, pois deles se aproximava em termos artísticos. Com os cepecistas, compartilhou o interesse pela realidade brasileira, bem como o anseio por transformações de ordem social e política. Subia ao palco com guitarra e roupas coloridas, mas não podia ser alinhado à Jovem Guarda. Aquela música não parecia nacional, tampouco reproduzia modelos estrangeiros. Eis o lugar da canção tropicalista: irreconhecível como produto brasileiro, embora desajustada e confusa nos critérios da música internacional. Com algum otimismo, é possível dizer que o mérito da Tropicália foi imbuir consciência nacional no impulso criador da vanguarda, e, de maneira análoga, propiciar esclarecimento estético ao projeto cepecista de consolidação da brasilidade.

Conforme destacado anteriormente, a alegoria tropicalista se constrói pela justaposição do arcaico e do moderno na realidade brasileira, aspectos que refletem a coexistência de diferentes estágios do desenvolvimento capitalista. Resulta uma imagem propositalmente absurda, em cujo disparate residem as virtudes e problemas do país. Roberto Schwarz observa que o procedimento possui caráter ambíguo, alternando a crítica de fundo melancólico e uma euforia carnavalesca (1978, p. 88-91). De um lado, a imagem tropicalista mostra o absurdo como resultado de um projeto que fracassou, restando a ideia de que o Brasil não tem solução; de outro, transforma as incongruências em piada, apresentando o país como uma desordem que se acerta no final.

A oposição do arcaico ao moderno como via para a crítica ao imaginário nacional tem fundamento no legado de Oswald de Andrade. Ora, se a opção pela antropofagia como saída para as contradições do país permitiu o diálogo com a

informação moderna, criando condições para a reinvenção da brasilidade, os tropicalistas também herdaram da metáfora oswaldiana a indeterminação da fatura estética. À parte a força simbólica, o antropófago é, no final, um brasileiro sem especificação de classe (SCHWARZ, 1987, p. 38), insurgido contra uma pobreza imaterial, muito diferente daquela que aflige os pobres de fato. O comentário de Schwarz dá a dimensão do marxismo às avessas empregado por Oswald de Andrade, que se explica pela própria trajetória do autor do primitivismo à politização. Permanece, da poesia Pau-Brasil à canção tropicalista, a sensação de incompletude perante o absurdo, como se a destruição eficaz resultasse num vazio ora triunfal, ora melancólico.

Coerente com a antropofagia, Oswald de Andrade devorou os princípios do marxismo, colocando-os a serviço de sua utopia de elaboração literária. O que Oswald reteve do marxismo foi o próprio sentimento utópico, que conduz ao anseio por transformações. A análise científica da estrutura social também lhe serviu para a desconstrução da ordem vigente. Contudo, ao poeta não agradava a ideia de um Estado ditatorial. Esse foi, inclusive, o motivo principal de sua divergência com o marxismo ortodoxo, agravada com os resultados da experiência soviética. Queria, ao contrário, uma sociedade sem Estado (NUNES, apud ANDRADE, 2011a, p. 54). Acreditava na libertação do homem pela máquina. No entanto, desconsiderou o fato de o progresso técnico se concentrar em torno do capital, e, por isso, não se colocar a serviço da sociedade, mas de grupos específicos. Acredito, portanto, que a crença no potencial libertador do progresso responde pela indeterminação na fatura estética do antropofagismo, problema que se reflete, sem surpresa, na alegoria tropicalista.

Encontramos uma visão também pouco crítica do progresso na produção da Tropicália. Contudo, no caso do grupo baiano, o problema se manifesta de forma diferente. Se o otimismo oswaldiano levanta dúvidas sobre a viabilidade do bárbaro tecnizado, a operação da Tropicália se mostra ainda mais

complicada pela dificuldade de se visualizar uma síntese qualquer. Caetano herdou do modernista mais o tratamento das oposições que a capacidade de síntese, já bastante discutível no antropofagismo. Prescindindo do componente utópico/primitivista, tão caro à teorização de Oswald, a Tropicália apresenta, quando muito, uma crítica de soslaio ao projeto moderno. Não se sabe ao certo o papel do Brasil arcaico na equação do Brasil moderno, tampouco o lugar desse país ambíguo no concerto do capitalismo global. Se a figura bruxuleante do ameríndio tecnizado só adquire carga simbólica pela força da utopia, a ausência desse componente responde pelo vazio da alegoria tropicalista. Em ambos os casos, restam faturas mal-acabadas: uma pela inconsistência da síntese, outra pela hipótese improvável de realizá-la.

Assumida a correspondência estética entre a canção tropicalista e a poética oswaldiana, que têm na antropofagia um denominador comum, procuramos decantar as etapas do método que as aproxima. Antes, contudo, justificamos a atualidade das questões, localizando a discussão no contexto das transformações da arte durante as primeiras décadas do século XX. Mostrei, também, que a transposição da ideologia de vanguarda da Europa para o Brasil gerou outros sentidos e criou embates em torno da consolidação de uma cultura nacional. Estabelecido o cenário para a comparação, procedemos a um comentário panorâmico da Tropicália lado a lado com a antropofagia e a poesia Pau-Brasil. O movimento da análise, zigzagueando entre o Modernismo e a cultura pós-64, e, da mesma forma, entre a literatura e a música popular, prestou-se a tornar mais clara a aproximação sugerida. As canções, quando mencionadas, foram abordadas de cima, em conjunto, apenas para ilustrar aspectos gerais da Tropicália. Fica a sugestão de uma empreitada em que elas se tornem o centro da análise, o que permitirá um mergulho mais profundo nas questões ora levantadas.

## Referências:

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Juba Elisabeth Levy et al. Seleção de textos de Jorge M. B. de Almeida. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003a.
- ANDRADE. *Ponta de lança*. 5. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011a.
- ANDRADE. *Estética e política*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2011b.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CICERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: \_\_\_\_\_. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 54-72.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FAVARETO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- SCHWARZ. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.  
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.