

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

JADE OLIVEIRA E RAINHO CUNHA

**OLHOS LIVRES NO DESPERTAR TROPICALISTA:
A INFLUÊNCIA DOS MANIFESTOS DA POESIA PAU-BRASIL E ANTROPÓFAGO NA
COMPOSIÇÃO DO ÁLBUM TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS**

Porto Alegre
2010

JADE OLIVEIRA E RAINHO CUNHA

**OLHOS LIVRES NO DESPERTAR TROPICALISTA:
A INFLUÊNCIA DOS MANIFESTOS DA POESIA PAU-BRASIL E ANTROPÓFAGO NA
COMPOSIÇÃO DO ÁLBUM TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Seben de Azevedo

Co-orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2010

JADE OLIVEIRA E RAINHO CUNHA

**OLHOS LIVRES NO DESPERTAR TROPICALISTA:
A INFLUÊNCIA DOS MANIFESTOS DA POESIA PAU-BRASIL E ANTROPÓFAGO NA
COMPOSIÇÃO DO ÁLBUM TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Seben de Azevedo

Co-orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre, 06 de julho de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Seben de Azevedo
Orientador

Carlo Machado Pianta
Examinador

Letícia Batista da Silva
Examinadora

*“É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte”*
(Caetano Veloso - Divino Maravilhoso)

<http://www.youtube.com/watch?v=YSXEdTmpEmU>

Interpretação de Gal Costa no 4º Festival da MPB - TV Record em 1968

*Este trabalho é dedicado
a minha família Amor maior, que sempre me deixou livre para ir e ser o quiser
e a todos os seres sensíveis que têm coragem de viver por inteiro a arte de seu tempo.*

AGRADECIMENTOS

Guto Leite, por sua presença poética & amiga e todo o ensinamento, dedicação e ajuda para o melhor desenvolvimento desta monografia, muito obrigada por tudo;

Mariana Dutra, por se dispor a assumir os trâmites burocráticos e quebrar todos os galhos possíveis para ajudar na formatura de sua amiga mais nômade, valeu, Dutrinha!;

Hugo Varella, amigo livreiro, pelo esforço em tentar me ajudar com a indicação de leituras.

RESUMO

Este trabalho analisa a influência dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) na composição das canções do álbum-manifesto do movimento musical tropicalista *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968). O objetivo principal é revelar o encontro de ideias e conceitos entre obras fundamentais à construção artística dessas vanguardas brasileiras. Com a realização deste estudo foi possível perceber a importância da antropofagia oswaldiana, de seu conceito de brasilidade e estética de ruptura pela renovação, para a formação e consolidação do projeto tropicalista.

Palavras-chave: vanguardas brasileiras, Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Manifesto Antropófago, Tropicália ou Panis Et Circencis, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Modernismo, Tropicalismo, MPB

ABSTRACT

This study analyzes the influence of Oswald de Andrade's modernist manifestos *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) and *Manifesto Antropófago* (1928) in the song's composition from Tropicalia movement's manifesto-album *Tropicalia ou Panis Et Circencis* (1968). The main objective is to reveal the meeting points between ideas and concepts fundamental to the work's construction of such avant-garde arts in Brazil. In this study it was possible to realize the importance of Oswald's anthropophagy, his "brazilianness" and aesthetic concept of "breaking for the renewal", for the formation and consolidation of the tropicalistic project.

Keywords: Brazilian avant-gardes, Manifesto of Pau-Brasil Poetry, Antropófago Manifesto, Tropicalia ou Panis Et Circencis, Oswald de Andrade, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Modernism, Tropicalism, MPB

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 OSWALD DE ANDRADE	14
1.1 O INÍCIO DO MOVIMENTO MODERNISTA.....	16
1.2 A SEMANA DE ARTE MODERNA: O MARCO DO MODERNISMO.....	20
1.3 REVISTAS MODERNISTAS: PUBLICAÇÕES QUE AJUDAM A REDEFINIR OS CAMINHOS DA LITERATURA NACIONAL.....	22
1.4 O MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL.....	23
1.5 O MANIFESTO ANTROPÓFAGO.....	25
1.6 A LINGUAGEM OSWALDIANA NOS MANIFESTOS.....	28
2 MANIFESTOS COMENTADOS	30
2.1 MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL (1924).....	30
2.2 MANIFESTO ANTROPÓFAGO (1928).....	36
3 TROPICÁLIA	45
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO.....	45
3.2 A GÊNESE TROPICALISTA.....	47
3.3 TROPICALISMO: RUPTURA PARA RETOMADA DA “LINHA EVOLUTIVA”.....	51
3.4 FESTIVAL DE 67: O INÍCIO DA REVOLUÇÃO TROPICALISTA.....	53
3.5 A APROXIMAÇÃO COM OS POETAS CONCRETOS E A ROUPAGEM TROPICALISTA.....	55
3.6 TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS, O ÁLBUM-MANIFESTO.....	58
3.7 CARACTERÍSTICAS DO MOVIMENTO TROPICALISTA.....	59
4 ÁLBUM-MANIFESTO COMENTADO	63
4.1 TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS (1968).....	63

4.1.1 MISERERE NÓBIS.....	63
4.1.2 CORAÇÃO MATERNO.....	66
4.1.3 PANIS ET CIRCENSIS.....	67
4.1.4 LINDONÉIA.....	68
4.1.5 PARQUE INDUSTRIAL.....	70
4.1.6 GELEIA GERAL.....	72
4.1.7 BABY.....	75
4.1.8 TRÊS CARAVELAS (LAS TRES CARABELAS).....	77
4.1.9 ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM.....	79
4.1.10 MAMÃE CORAGEM.....	80
4.1.11 BATMAKUMBA.....	81
4.1.12 HINO DO SENHOR DO BONFIM.....	84
CONCLUSÃO: CONCEITOS COMUNS AOS MANIFESTOS DETECTADOS NA ANÁLISE.....	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS.....	102

Introdução

Esta pesquisa tem por objetivo analisar as influências ideológicas, estéticas e literárias dos manifestos de Oswald de Andrade na música originária do movimento tropicalista, baseando-se na apreensão dos conceitos estéticos e recursos literários presentes nos manifestos modernistas *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) e na identificação dessas características ressaltadas nas canções do álbum-manifesto do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968). A metodologia do estudo está concentrada na análise comparativa entre os conteúdos apresentados nos manifestos e nas letras das canções, entretanto, os recursos análogos percebidos nas construções dos arranjos e na musicalidade das composições do álbum também serão aqui indicados e relatados sempre que ocorrerem.

O movimento modernista e o tropicalista configuram-se como algumas das mais inventivas e importantes vanguardas artísticas emergentes nas mais diversas áreas culturais do cenário brasileiro do século XX. Separados por um período cronológico de aproximadamente 40 anos, ambos eclodiram violentamente em suas épocas, provocando estranhamento, confusão e uma quebra brusca de paradigmas que só verdadeiros movimentos revolucionários são capazes de suscitar. Muitos teóricos apontam semelhanças entre as iniciativas e as referem como fundamentais à renovação criativa e retomada da linha evolutiva da arte nacional; afinal, foi através da inquietação dos jovens músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, líderes intelectuais do movimento tropicalista, que o impulso criativo da Semana de 22 e dos manifestos de Oswald despertaram de seu estado de incubação latente mal-resolvido e revelaram todo o potencial de subversão e transformação preconizados; encontro, esse, estabelecido inicialmente através da peça *O Rei da Vela*, encenada por Zé Celso em seu Teatro Oficina, quando Caetano entrou em contato com a força sensivelmente transformadora do grande mestre modernista, passando a ser, posteriormente, o líder do movimento que se consolidou como o seu “mais eficiente divulgador” (VELOSO, 1997, p. 173).

Depois de ver a peça, conversei com Zé Celso [...]. Contei-lhe sobre minha canção “Tropicália” e de como eu a achava semelhante ao que ele estava fazendo. [...] Disse-lhe da profunda impressão que me causou o texto escolhido, e ele falou horas sobre Oswald de Andrade, ressaltando o fato de que aquela peça, mais moderna do que tudo o que se escreveu no teatro brasileiro depois dela [...], parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira – e de sua *intelligentsia* –, à espera de nossa geração (Ibidem, p. 170).

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse "antropófago indigesto", que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai (Ibidem, p. 179).

Para traçar o necessário paralelo elucidativo da influência da atitude modernista na empreitada tropicalista e retomar a importância da adoção de seus conceitos na construção do movimento, foram escolhidos como ponto de contato e análise central deste estudo os principais manifestos das duas vanguardas.

Em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* Oswald de Andrade já preconizava que “a poesia existe nos fatos”, e falava sobre “uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”, se posicionando “contra a cópia, pela invenção, pela surpresa” ao propor a evolução da arte nacional alavancada por uma poesia autônoma, que caminhasse para o futuro e lutasse por uma nova e própria perspectiva, sem emprestar “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”. Tornando-se, assim, capaz “ver com os olhos livres”, sem replicar vanguardas estrangeiras e se posicionar como a mais nobre novidade em matéria-prima de exportação brasileira (ANDRADE, 1924).

O *Manifesto Antropófago* reafirma essa postura libertária que a arte brasileira deve assumir: “contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.” Partindo para a busca da “experiência pessoal renovada”, que admite o velho e o novo ao misturar e devorar o que há de melhor em cada realidade, para realizar “a transfiguração do Tabu em totem” (ANDRADE, 1928).

Tudo isso está refletido no princípio libertário de renovação comportamental e estética instituído nas doze canções do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis*, a que este trabalho se propõe a desvelar em análise. Uma obra-manifesto musical livre e ousada, que relê e atualiza o arcaico “Coração Materno” de Vicente Celestino enquanto conclama as forças do Senhor do Bonfim em hino para a retomada da revolução anteposta, afirmando que “já não somos como na chegada” e desde as três caravelas do descobrimento “muita coisa sucedeu”; as novas pessoas da antiga “sala de jantar” brasileira seguem ainda ocupadas, mas a “alegria é a prova dos nove” também na geleia geral das composições tropicalistas, e estas, entre a solidão de Lindonéia e sorrisos engarrafados em pleno avanço industrial, desconstroem a música pau-brasil numa

batmakumba visionária e indigesta, que mostrar como é “de baixo da lama” do passado e do novo que esse “Brasil aconteceu” e agora “não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim”, não tem, não tem¹.

Para o desenvolvimento e esclarecimento do percurso analítico, no capítulo 1 será apresentada a trajetória histórica e artística de Oswald de Andrade e sua participação no movimento modernista até a criação dos manifestos. Após essa introdução de realizações, no capítulo seguinte, serão apresentados e comentados trecho a trecho os seus dois manifestos em questão, destacando, conforme forem adquirindo forma, conceitos e estruturas estéticas e literárias relevantes para a compreensão das ideias e representações constituintes das obras. Os capítulos 3 e 4 seguem a mesma lógica de abordagem em relação à *Tropicália* e ao álbum-manifesto. Como fechamento, a conclusão do estudo prestará o esclarecimento final dos encontros entre as obras e os movimentos de vanguarda percebidos e discriminados ao longo das análises.

¹ Este parágrafo foi construído com trechos das canções do álbum *Tropicália ou Panis Et Circencis*, Philips, 1968.

1 Oswald de Andrade

Oswald de Andrade é reconhecido como o mais iconoclasta e revolucionário dos escritores modernistas brasileiros do início do século XX. Formado em Direito, optou cedo pelo jornalismo, desenvolvendo-se no fazer literário como poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta. Oswald é autor de uma vasta, incompleta e fragmentada obra, que sua personalidade inquieta e rebelde tratou de transformar em mito que ainda hoje permanece como uma incógnita, com alcance expressivo a ser descoberto.

Sempre desafiando os limites de seu tempo, como um legítimo grande gênio visionário, Oswald era múltiplo, inteligente e inconformista, utilizava-se astutamente de um humor afiado para tecer críticas contundentes, contestar a sociedade de sua época e abrir caminho para as mudanças desejadas. “Em todos esses Oswalds nota-se a inteligência e sensibilidade profundas, o culto da liberdade, o caráter revolucionário e polêmico e a irreverência criadora, paradoxalmente alegre e mordaz” (LOPEZ, 1992, p. 23).

Único filho de uma abastada aristocrática família paulista, teve sua trajetória marcada por diversas viagens, a grande maioria à Europa, em especial à cosmopolita Paris, que o possibilitaram acompanhar *in loco* as realizações artísticas dos movimentos mundiais de vanguarda contemporâneos. Apesar da importância das experiências em Paris para sua construção artística, foi na então provinciana capital de São Paulo que Oswald viveu a maior e mais significativa parte de sua história: foi lá que ele nasceu, cresceu em meio as suas rápidas transformações e elegeu como cenário para convocar e colocar em prática sua revolução reconstrutora modernista. Durante a transição de um país agrário a urbano, São Paulo foi o epicentro de grandes mudanças e paradigmas na estrutura socio-econômica do país, como o crescimento sem planejamento e a segregação da população em estruturas excludentes – que tornaram maior o abismo entre a burguesia e o proletariado –, e a transformação de metrópole do café a maior pólo industrial e ferroviário do país (ARTELETRA, 2008), demarcando a invasão do capitalismo e seu imediatismo progressista “em busca, eufórica, de uma afirmação civilizadora e civilizatória” (BRITO, 1971, p. 26).

Para ser mais específico, esse *enfant terrible* do modernismo (MOISÉS, 2001 p. 65) iniciou seu contato com o ideal renovador das vanguardas europeias em 1912, em sua primeira viagem à Europa. Deste episódio, voltou identificado com a estética da modernidade tecnológica, urbana e veloz do Futurismo de Marinetti, importando o seu manifesto e começando “a agitar o plácido e provinciano mundo intelectual de São Paulo” (OLIVEIRA, 2001, p. 86). Influenciado pelo manifesto, naquele ano, Oswald de

Andrade já compõe seu primeiro poema com versos livres, que é recebido com estranhamento por seus amigos.

O Manifesto Futurista, de Marinetti, anunciando o compromisso da literatura com a nova civilização técnica, pregando o combate ao academicismo, gerreando as quinquilharias e os museus e exaltando o culto às “palavras em liberdade” [...] (BRITO, 1971, p. 29).

Porta-voz de uma nova consciência histórica, livre e crítica, ele [Oswald de Andrade] começa a evidenciar as incoerências e as contradições do sistema: era o modo de conceber a realidade, era a visão do mundo, eram as próprias bases da sociedade brasileira – uma sociedade que se assentava sobre valores e modelos superados, comprimida e repressiva – que deveriam ser revistas e rediscutidas (OLIVEIRA, 2001, p. 87).

Outro evento definitivo à tomada de sua trajetória modernista se deu em 1917, através do encontro com o também escritor Mário de Andrade. A partir dessa congregação de ideias, ao passo que surgiam adesões de novos artistas de outros segmentos, começou a se delinear mais concretamente o projeto modernista. Segundo a autora Vera Lúcia de Oliveira, Oswald de Andrade distinguiu-se dos demais artistas de seu período histórico e movimento por sua disponibilidade absoluta e participação plena e consciente nas questões mais prementes de sua época, modificando verdadeiramente a sociedade em que viveu e produziu (OLIVEIRA, 2001, p. 90) ao mexer diretamente no vespeiro de seus costumes, hipocrisias e contradições.

Oswald concebeu o momento em que vivia, e como, a partir de uma cena casual na cidade, construiu uma espécie de alegoria do país. E o que ela diz? Que a sociedade brasileira se constitui de elementos díspares, bastante distantes entre si, por vezes contraditórios, mas de uma contradição específica, cujas nuances mostram a variedade do problema: eles se acomodam, se chocam, se modificam e permanecem. Em outras palavras, o ambiente do passado, da tradição, já não é o mesmo, mas continua; a força do progresso é irreversível, mas não é absoluta (FERNANDES, 2006, p. 316).

Oswald de Andrade se lançou, em obra e vida, a revirar e discutir temas polêmicos necessários, trazendo ao cenário artístico nacional “problemas ainda hoje carentes de discussão e aprofundamento” (HELENA, 1985, p. 135 apud LEITE, 2004, p. 8); “sua piada era contundente, punha o dedo na ferida, representava uma denúncia, desmascarava em suma os fariseus, a pseudo cultura, o fato mentiroso ou deformado” (BRITO, 1974 p.25 apud LOPEZ, 1992, p. 22).

Há um Oswald humorista, satírico, irreverente, gozador, cheio de verve, que através do riso destruía tabus, preconceitos e ideias feitas, todas as imposturas da falsa seriedade, antes lugares-comuns ditos com ênfase,

pompa e solenidade do que pensamentos profundos e, principalmente, fecundos e fecundantes (BRITO, 1974, p.25 apud LOPEZ, 1992, p. 21).

Apesar de toda a irreverência e atualização de sua obra, Oswald morreu, em 1954, desesperançado e em ostracismo, vendo, ainda em seu tempo, sua obra ser pouco valorizada e entendida. No ano de sua morte ele chegou a declarar: "estou profundamente abatido; desiludido, porque meu chamado não teve resposta" (BOAVENTURA, 1990, p.237 apud LOPEZ, 1992, p. 36).

1.1 o início do movimento modernista

Pode-se considerar o final de 1917 o momento deflagrador do movimento modernista, a partir da primeira exposição da pintora Anita Malfatti, realizada depois de alguns anos de estudos na Alemanha e nos EUA, em que a pintora travou conhecimento com o Expressionismo alemão e conviveu com artistas de vanguarda de outros segmentos. A nova linguagem proposta por seus quadros foi recebida com reações exaltadas de repúdio e incompreensão pelo público, que foram propagadas e potencializadas pela mídia impressa: Monteiro Lobato reagiu com um pesado e indignado artigo crítico de oposição, conhecido como "Paranóia ou mistificação?", ao qual Oswald de Andrade rebateu em seu espaço no *Jornal do Comércio* como uma atitude apegada ao passado, portanto reacionária, caduca e estagnante. Precursora da quebra de padrões e tradições academicistas, Anita acaba se tornando, imediatamente após este episódio, a "musa mártir" da renovação sonhada pelos jovens artistas brasileiros da época. Sobre a importância do evento para a conscientização do grupo, Mário de Andrade chegou a comentar em seu artigo Mundo Musical: "Fazer a história" - Folha da Manhã, de 24-8-1944:

[...] o primeiro espírito de luta, a primeira consciência coletiva, a primeira necessidade de regimentação foi despertada ou não pelo que se passava na cidade, com a exposição de Anita Malfatti. Foi ela, foram seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim (BRITO, 1971, p. 71).

Nesse primeiro momento, o impulso modernista anseia por uma arte atual e visa descartar o antigo, não rompendo bruscamente com o passado e as tradições, mas dando lugar para a evolução da arte de seu tempo, "passado transformado, que, portanto,

não é mais passado” (BRITO, 1971, p. 194). Após o encontro entre Mário e Oswald de Andrade e o conseqüente amadurecimento do projeto, o movimento modernista começou a se delinear no sentido de promover a construção de uma arte nacional com identidade própria, deixando de replicar apenas os modelos captados dos grandes centros europeus, combatendo o eurocentrismo enraizado na sociedade brasileira como imperativo de qualidade e valor, que a mantinha paralisada sob um “complexo de colonizado” (FERREIRA, 2009, p. 2): país submisso e limitado, eternamente subdesenvolvido e atrasado em relação à cultura europeia. Se tratando de poesia e literatura, abandonar o passado equivocadamente também significava romper a ditadura das fórmulas românticas, realistas e parnasianas.

Assim, o movimento pretendia a revisão crítica da produção cultural do país, para poder transmutar sua aparente alienação em um retrato coerente à realidade brasileira, abandonando o imaginário de país do exótico e sua prisão a modelos externos, em busca de uma brasilidade autêntica, capaz de incluí-lo no cenário mundial de maneira especial.

[...] assumir uma nacionalidade primordial através da regionalidade emergente. Tudo isso foi explicitado nos muitos manifestos que caracterizaram esse primeiro período, fazendo o movimento extrapolar o âmbito literário e projetar-se como uma ampla questão social (CYNTRAO, 2007, p. 384).

Oswald de Andrade chegou a declarar sobre o assunto:

[...] ainda não proclamamos direito a nossa independência. Todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do bonde da civilização importadas. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde (ANDRADE, 1990, p. 41 apud OLIVEIRA, 2001, p. 65).

Para tal empreendimento, medidas radicais foram adotadas como essenciais a uma grande mudança. Os modernistas queriam abrir caminho para que as novas gerações pudessem atuar livremente e não encontrassem de maneira alguma a descaracterização nacional com que estavam lidando. Neste período, vale frisar que “o próprio tempo era de transição: colonial e moderno coexistiam, e desta forma, popular e erudito também. O que Oswald fez foi tomar a posição que, hoje, torna-se clara, de defender a mudança, e não a estagnação” (LEITE, 2004, p. 8).

Influenciados pelo conhecimento das vanguardas e manifestações modernas que adquiriam em suas viagens à Europa – rememorando que o modernismo foi um movimento de berço aristocrático e, portanto, bem alimentado das melhores referências de seu tempo –, os modernistas se negaram a assimilar passivamente as teorias

apreendidas e retrabalharam o conhecimento que dispunham em busca de um olhar que revelasse o singular nativo, o mais bruto e puro da alma nacional em seu "anseio pela universalidade" (MORAES, 1988, p. 228).

O caminho estava aberto. O desgaste parnasiano, fato notório; o nacionalismo, que levava o intelectual a sua adequação com o país; a revigoração cívica, fermentada pela guerra; o mundo novo que se anunciava através dos novos engenhos – facilitavam a tarefa. "Os intelectuais começavam a ver e a sentir o Brasil" (BRITO, 1971, p. 94).

Nota-se que os modernistas não mais se preocupam estritamente em renovar a arte nacional, há um desejo, antes de tudo, de instaurar o seu caráter identitário como nação a partir de mudanças no plano artístico e da implementação de uma vida cultural mais profunda e verdadeira, posicionando o Brasil como um país emergente no cenário moderno, como consequência de seu caráter nacional, diferenciando-o e levando-o à conquista de seu espaço no mundo. Como afirmou Délia Ribeiro Leite, em seu artigo "O popular na obra de Oswald de Andrade", "este processo de desconstrução está presente na composição fragmentária, e de recomposição, na busca do verdadeiro Brasil, amplo e abarcando popular e erudito, mas agora renovado, reconstruído, e não elitizado" (LEITE, 2004, p. 8).

Que o Brasil não pudesse continuar apenas com sucursal dos centros europeus mais na moda, esquecendo ou omitindo sua identidade, seu passado, suas especificidades regionais, era patente e manifesto para todos. Mas era igualmente manifesto que o país não podia isolar-se em um nacionalismo superficial e apologético, obtusamente tradicionalista (OLIVEIRA, 2001, p. 69 e 70).

O ápice da inspiração decisiva para o desenho da nova forma pretendida pelo inquieto grupo modernista se deu pela descoberta da "arte nova e original" na obra do escultor Victor Brecheret. Ele e Anita Malfatti representaram os incentivos que faltavam ao fortalecimento do movimento em sua luta pela derrubada dos tabus aprisionadores do passado e a adoção de tendências atuais renovadoras da arte nacional para a sua "conquista do futuro" (BRITO, 1971, p. 159).

Brecheret – dirá mais tarde Menotti del Picchia saudando o seu êxito em Paris – "era a bandeira dos 'futuristas' paulistanos. Foi sua arte magnífica, reacionária, moderna que abriu nos nossos cérebros esta insaciável sede de rebeldia contra o carrancismo do meio, criando entre nós uma arte forte, liberta, espontânea, nova. Aleitados com o academismo, naturalistas na escultura, parnasianos no verso, anatólios na prosa, nós estávamos secularmente atrasados em matéria de pensamento. O camartelo iconoclasta de Brecheret pulverizou fetiches" (BRITO, 1971, p. 116).

Diferentemente de Anita, Brecheret é bem recebido pela crítica brasileira e, desde a chegada dos dois, questões sobre o novo grupo passam a ser discutidas frequentemente nos principais jornais metropolitanos. Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia posicionam-se como os maiores defensores de suas ideias na imprensa. À diferente iniciativa é lançado o rótulo de futurista, que englobava tudo que fugia às normas da tradição e academia, ou seja, tudo que era percebido como estranho. O termo logo passa a ser amplamente empregado e a endereçar tudo que representa uma nova tendência ou é atípico à época; “futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à ideia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas”(BRITO, 1971, p. 162). Apesar de se perceberem diferentes do movimento italiano, pois não se sentem compreendidos em todas as suas implicações e pretendem um projeto original, os modernistas acabam aceitando o termo e aproveitando-o como brecha para levantar seus questionamentos de modificação e “marcar a diferença entre os novos e os conservadores” (BRITO, 1971, p. 167). Os “futuristas” paulistas estão decididos a levar em frente o que foi iniciado por Anita e Brecheret nas artes plásticas e começam a atizar a revolução artística pelas letras dos jornais.

Os campos estão claramente divididos, já em 1920: de um lado, as forças do futuro, a defesa dos anseios dos tempos novos, e, do outro, os conservadores, os saudosistas de uma época ultrapassada. Estão em conflito, enfim, o velho e o novo. À inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura (BRITO, 1971, p. 136).

Próximo à comemoração dos cem anos de independência da república brasileira surge um sentimento nacionalista generalizado, influenciado, em grande parte, pela percepção de que não havia se desenvolvido uma identidade brasileira genuína, pois o domínio português manteve-se presente em todas as diretrizes determinantes ao estabelecimento de suas estruturas e da consciência de povo e nação. Por essa época, o grupo modernista já estava mais organizado e, focado em seu objetivo de uma arte independente, decide revelar publicamente a sua intenção de ruptura e a sua nova, expressiva, espontânea e liberta criação estética, sem mais imitações e servilismos. “Os escritores moços de São Paulo adotam atitudes de antagonismo ao passado, ao realismo, às escolas romântica, parnasiana e regionalista, e debatem, apoiados numa visão paulista da realidade brasileira, o tema da formação racial do país” (BRITO, 1971, p. 215).

1.2 A semana de Arte Moderna: o marco do modernismo

A Semana de 22, ou semana de Arte Moderna, realizada entre 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo – “local tão burguês quanto os valores da classe que os idealizadores afirmavam combater” (PEDROSO, 2007, p. 51) –, foi o marco de consolidação da urgência por renovação e ruptura do movimento modernista, contra o academicismo, as fórmulas vigentes e os modelos parisienses, liberto de seu “passado colonial” (LINDOTE, GOUDEL e GARCEZ, 2006, p. 1) e apego aos hábitos da elite bem comportada, assumindo sua capacidade de inserção, por mérito próprio, em um autêntico futuro global. Um ato pela independência cultural que ironicamente acontecia no centenário da independência da república brasileira.

Nessa busca por fomentar novos projetos estéticos e uma arte culturalmente independente, com os olhos voltados para a cultura popular nacional, o evento reuniu representantes das artes plásticas, com uma exposição aberta no hall de entrada do salão de pinturas, esculturas e desenhos, projetos arquitetônicos – que apresentavam em plantas e maquetes novas linguagens em acordo com novas estéticas europeias –, e festivais literários com debates, conferências, declamações, além de apresentações musicais. Reunindo artistas do eixo Rio-São Paulo – embora se saiba que a repercussão inicial foi sobretudo paulista (BOAVENTURA, 1990) –, a Semana de Arte Moderna foi o primeiro ato público deste movimento que começou como uma iniciativa modesta e sem grandes pretensões, e foi adquirindo dimensões de grande evento a ser sediado no glamoroso Teatro Municipal de São Paulo quando passou a ser patrocinada por patronos da elite paulistana, representados pelo mecenas Paulo Prado e a burguesia cafeeira. Lá foram apresentadas obras de artistas como: Victor Brechret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Alcântara Machado, e Heitor Villa-Lobos, os estrangeiros Antônio Moya, Georg Pryrembel (PEDROSO, 2007, p. 52).

[...] diante da fúria dos renovadores de 1922, desintegrou-se todo o edifício da literatura parnasiana nacional. Os intelectuais brasileiros haviam incorporado as conquistas mais avançadas da vanguarda europeia, haviam se atualizado e modernizado. E foi, paradoxalmente, essa espasmódica busca de atualização das elites que evidenciou, ainda mais nitidamente, a esquizofrenia que se tinha instaurado entre as obras desses intelectuais e a realidade contraditória e problemática do país (OLIVEIRA, 2001, p. 69).

Segundo a historiadora Márcia Camargos, autora do livro *Semana de 22, entre vaias e aplausos*, em seu depoimento em entrevista ao programa Arteletra (2008), o desejo de realização do evento surgiu de forma despretensiosa um ano antes, durante uma visita de Di Cavalcanti a São Paulo, e foi assumindo a forma de festival a partir da adesão de novos artistas. Como era de se imaginar, uma iniciativa original e inovadora como esta foi recebida com muitas discussões, polêmicas e protestos por um público burguês acostumado ao gosto escolar combatido. Entre eufóricas vaias e aplausos (ARTELETRA, 2008), a plateia esboçava reação direta aos *happenings* em que se apresentavam os novos conceitos. O choque todo e essa não-aceitação das novas expressões artísticas aumentaram o interesse da mídia sobre evento, dividindo o teor da repercussão na imprensa. Mesmo assim, na época, o levante modernista não chegou a assumir proporções de assunto na boca do povo, muito provável porque, ambigualmente, o acesso esteve restrito a uma minoria que podia arcar com o alto preço das entradas; apesar do esforço de aproximação, visível pelas temáticas populares retratadas em muitas das obras, a nova arte tem berço na elite brasileira e, sem conseguir suplantar o abismo social do país, já nasce feita para poucos.

[...] na noite de 15 de fev Oswald de Andrade falou sob uma chuva de vaias. No intervalo, Mário de Andrade tomou a palavra para declamar um poema contido em *Pauliceia Desvairada*, desfraldando a bandeira do modernismo. Também foi recebido com vaias (PEDROSO, 2007, p. 53).

De acordo com as exatas palavras de Schwartz (2002, p. 477), “a Semana de Arte Moderna dava um primeiro golpe no nosso aristocracismo espiritual”, liberando o cenário artístico brasileiro para seu amadurecimento e estimulando o aparecimento de novos talentos e iniciativas do gênero pelo país, como os festivos salões, muito populares até os anos 30, além do evidente aumento de qualidade e ambientes de troca.

A Semana de Arte Moderna também significou, segundo Schwartz (2002, p. 477), a abertura para a chegada do “período realmente destruidor” na fase heroica modernista, que fora inaugurada na conturbada exposição de Anita Malfatti (1917).

A chamada “geração de 22” busca a afirmação da brasilidade literária, ou seja, a expressão literária como expressão do povo e de sua cultura. O objetivo maior era o de estabelecer uma linguagem e uma realidade literárias inclusivas, multifocais, depurando-as dos traços alienantes (CYNTRAO, 2007, p. 383).

Com o ímpeto de estabelecer novos e livres moldes para uma expressão artística nativa, após a Semana de 22 o modernismo fortalece o sentimento por uma arte nacional que represente inteiramente a realidade de seu tempo presente.

A consolidação de uma identidade nacional passa a figurar como eixo central das motivações modernistas, que passam a retratar as classes populares e os problemas do país de maneira realista, a fim de desmistificá-los e encontrar inspiração em particularidades e elementos antes marginalizados. O apreço ao singularismo regional e à mistura local, que compõe um país rico em sua diversidade, se sobrepõe ao status falseado do internacional: “com os modernistas de 22, o conceito de mestiçagem cultural chegaria ao grau máximo de lucidez, transformando-se inclusive em bandeira de luta” (PAES, 1998, p. 64 apud SANTINI, 2008, p. 108).

Essa busca modernista pelo resgate do caráter nacional transformou-se em foco orientador de diversos grupos e correntes literárias que se disseminaram pelo país, reunindo e segmentando suas ideologias e propostas em torno de revistas. Desta forma, o movimento desloca sua atuação estética para um sentido menos alienado e limitado aos ambientes aristocráticos para tornar-se mais participativo e atuante na vida social e política do país.

1.3 Revistas modernistas: publicações que ajudam a redefinir os caminhos da literatura nacional

Ainda no primeiro semestre de 1922 começou a circular em São Paulo capital a revista *Klaxon*. Primeira publicação coletiva do período, ela vem dar conta dessa modernidade pretendida por uma arte cosmopolita que reflete o seu tempo, a partir da ótica progressista dos grandes centros urbanos e industriais.

A consolidação das indústrias, com a divisão cada vez maior do trabalho, o crescimento das cidades, a primeira guerra mundial, o aparecimento da psicanálise, criavam uma nova concepção de vida no homem moderno (LEITE, 2004, p.3).

Vale comentar também que, a essa altura, o futurismo já era considerado completamente ultrapassado pelos modernistas que, incomodados, agora se negavam a aceitar o rótulo do movimento. Mário de Andrade, que já havia rebatido o título anteriormente, atribuído a ele por Oswald de Andrade em seu artigo “O Meu Poeta Futurista” no *Jornal do Comércio* em 1921 (BRITO, 1974, p. 227), aproveitou o espaço da

revista *Klaxon* para reafirmar em uma de suas edições que dos futuristas o grupo retirava apenas a lição da “universalidade” (MORAES, 1988, p. 228).

Destaca-se, de um lado, a cidade como índice de modernidade e também de internacionalidade. De outro, revela-se posição nacionalista, mostrando preocupação com a importação cultural francesa e italiana e com a ameaça representada pelo imigrante.

[...]

Klaxon caracteriza-se pelo ecletismo e falta-lhe, como é natural numa atividade pioneira, amadurecimento. Mas abre caminho com arrojo que salta à vista nas capas e na diagramação ainda hoje bastante originais pelo despojamento e pela funcionalidade. (LEONEL, 1992, p. 7)

Em seguida, acompanhando as divisões dos grupos em publicações, surgiram as publicações: *Estética* (RJ, 1925), *Terra Roxa e Outras Terras* (SP, 1926), *Verde* (MG, 1927), *Revista Festa* (RJ, 1927) e *Revista Antropofagia* (SP, 1928) (MORAES, 1988, p. 224).

A *Revista Antropofagia* (1928), que surgiu a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, foi criada por ele e dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp. Nela se destacam as apresentações do “trecho inicial de *Macunaíma*, o poema 'No meio do caminho' de Drummond”, em sua primeira fase, e, na segunda, “dois poemas de Oswald de Andrade ('Sol' e 'Meditação no Horto'), fragmentos de *Cobra Norato* e composições de Murilo Mendes de *História do Brasil* como ‘Canção de exílio’”(LEONEL, 1992, p. 14).

1.4 O manifesto da Poesia Pau-Brasil

Influenciado por uma viagem realizada pelo grupo modernista a Minas Gerais em 1924, em que estavam presentes Mário de Andrade e Tarsila do Amaral e na qual “buscam e encontram ‘o passado histórico nacional’ e o ‘primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista’” (SANTIAGO, 1989, p.105 apud LEONEL, 1992, p. 8), Oswald de Andrade publica, no mesmo ano, o seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* no jornal *Correio da Manhã*. Nele é exposto, pela primeira vez de maneira articulada em manifesto, um projeto de reforma estética da arte nacional com propósitos como a brasilidade e a revisão da tradição, inspirados nas origens populares do país e sua complexidade vasta e rara, que o fazem adquirir uma identidade única e que viriam a nortear o seu conceito de modernidade; representações e definições pelas quais se evidenciam a sua vontade de exportar uma arte nacional autêntica para participar verdadeiramente da modernidade mundial.

O manifesto vem legitimizar a expressão de uma nova estética, que não mais se permite arrastar o passado como modelo garantido do melhor, sincronizando-a com as manifestações de seu tempo.

[...] a proposição de um novo modelo para a realização poética desenvolve-se dentro do manifesto como forma de valorização do acontecimento banal e cotidiano, da manifestação livre do folclore popular e, principalmente, da linguagem oral falada pelo brasileiro, espécie de resgate da nacionalidade sufocada pelo academicismo (SANTINI, 2008, p. 119).

O manifesto é composto em forma de versos livres, que fazem uso de sarcasmo e humor para tecer sua crítica direta ao academicismo escolar e a erudição que moldam a defasada e mimética antiga arte nacional. Oswald de Andrade retoma a visão de reconstrução da arte brasileira a partir de seus elementos próprios e únicos, reconhecendo a unicidade que possibilitará a sua inclusão no mundo moderno. Ele evidencia que é preciso criar uma arte brasileira – as necessidades do Brasil são outras – e é preciso coragem para assumir a face verdadeira de uma arte identificada com seu povo, capaz de torná-lo participante de sua história; chega de atuar como coadjuvante em sua própria história da arte, é preciso assumir a identidade de um país que existe além do exótico e da abundante matéria-prima de exportação.

Para isso, Oswald de Andrade propõe inicialmente que se estabeleça uma ruptura no processo de importação de padrões culturais e que se adote a perspectiva da produção de modelos culturais próprios e adequados à exportação.

"Dividamos. Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação" (MORAES, 1988, p. 332).

Através do manifesto são explorados elementos da paisagem, da cultura, do folclore e da história brasileira que revelem esse caráter nativo primitivo, esses sim dignos de exportação. Há uma valorização da mistura racial, da miscigenação cultural, do clima, do primitivo, da vastidão territorial e da natureza que caracterizam o país. "A 'lei' maior dessa poesia talvez se resuma na indicação: 'Ver com olhos livres'" (LEONEL, 1992, p. 11).

O ideal do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a *floresta* com a *escola* num composto híbrido que ratificaria a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, "o melhor de nossa tradição lírica" com "o melhor de nossa demonstração moderna" (OBRAS COMPLETAS - VOLUME 6, 1990, p. 13).

Todos os conceitos de modernidade apresentados no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* estavam ecoando em total acordo com a recente produção da pintora Tarsila do

Amaral: suas pinturas exploravam o mesmo código de diálogo entre o primitivo e o moderno, explorando as contradições nacionais de seu tempo, e estavam apoiadas em estéticas das vanguardas europeias, como o pós-cubismo.

O manifesto oswaldiano de 1924 tracejou, na verdade, um programa artístico de renovação formal e valorização do elemento primitivo, tradicional e histórico que foi acolhido por Tarsila em toda a sua amplitude, principalmente no que diz respeito à tentativa de aliar a renovação dos meios artísticos à pesquisa do dado primitivo e à definição de um caráter nacional que refletisse a identidade do brasileiro. E como se falou da maneira como o trabalho de Oswald encara a questão da mestiçagem na edificação de uma raça singular porque heteróclita, é importante que não se desconsidere o traço que une a representação do negro em *Pau-Brasil* e a tela *A negra* (Fig.3), composta por Tarsila em 1923 (SANTINI, 2008, p. 117).

Na época, as ideias de Oswald de Andrade tinham como oposição o grupo de corrente extremo-nacionalista *Verdeamarelo*, que passou a se chamar *Anta* em 1927, e que combatia as vanguardas europeias em uma busca reacionária pelo desenvolvimento da “tradição nativista” (MOISÉS, 2001, p. 36).

1.5 O Manifesto Antropófago

Além disso, no momento em que eclode o *Movimento Antropofágico*, a noção de cultura centrada na supremacia da Europa e do estilo de vida burguês já havia sofrido o choque da primeira guerra mundial e os efeitos da crítica efetuada pela intelectualidade europeia, que buscou no primitivo uma saída de sentido. Isto prepara o terreno para as ideias da antropofagia e legitima a crítica à imitação bacharelesca da cultura francesa (ROLNIK, 1998, p. 5).

Lançado em 1928, o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade é identificado como uma evolução das ideias apresentadas no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em que ocorre, como é indicado pela estudiosa Vera Lúcia de Oliveira (2001), a radicalização do primitivismo nativo sugerido anteriormente. Aprofundamento, este, que parece ser possível devido às inúmeras influências estéticas surgidas no período que trabalharam a favor da expansão de seus conceitos.

Nesse segundo momento, o raciocínio de Oswald de Andrade parece adquirir a percepção de que, diferentemente da Europa, o Brasil, para chegar à descoberta de seu caráter primitivo, deveria passar também por uma avaliação e releitura do que foi herdado de seu processo de colonização, tornando-se mais profundo e específico em sua abordagem.

Na raiz dessa tangível transformação está naturalmente o Dadaísmo de Tristan Tzara e Francis Picabia, o Surrealismo de André Breton, o método psicanalítico de Freud, o pré-logismo de Lucien Lévy-Bruhl. Mas há também reflexão e intercâmbio cultural ativo e crítico, a clara intenção de se beneficiar do contato com todas as correntes da modernidade sem renunciar à própria originalidade, individual e nacional. Nesse sentido, a Antropofagia é um convite a não isolar-se (OLIVEIRA, 2001, p. 75 e 76).

A Antropofagia se baseia no ritual de devoração de seus grandes oponentes praticado pelos índios tupis, que almejavam adquirir suas qualidades e potencializar suas virtudes com a prática. Este episódio foi narrado nos escritos épicos do século XVI pelo viajante alemão Hans Staden que, conseguindo escapar, relatou o ocorrido em livro (LINDOTE, GOUDEL e GARCEZ, 2006, p. 2).

A proposta antropofágica de Oswald se manifesta pela aglutinação crítica e construtiva das diversas influências que acercam a vasta cultura brasileira, misturando ao plural da raiz nativa o melhor das influências de vanguarda alienígenas de sua época, recriando uma arte totalmente nova a partir dessa incorporação de concepções capaz de alterar as perspectivas do seu fazer histórico e social.

Se no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* tínhamos o convite a reagir contra a mera cópia e a construir uma poesia intrinsecamente nacional (“a poesia Pau-Brasil. Ágil e cândida), no *Manifesto Antropófago* aquele convite transforma-se em exortação à “Revolução Caraíba: Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (OLIVEIRA, 2001, p. 75).

A característica de miscigenação da cultura brasileira é aproveitada para multiplicar e intensificar os horizontes alcançáveis, sem precisar lutar contra a dominação estrangeira, demarcada pela dominação e catequese de outrora, e sim trazê-la para a festa do carnaval canibalístico de todas as culturas para a produção de novos sentidos. Essa liberdade de criação vem permitir-se sem medo e com desejo de se contaminar pelo outro, “a essência da antropofagia não é saciar a fome, mas trazer o outro para si mesmo, assimilar a cultura, transformá-la, torná-la única” (GALLO, 2003, p. 12).

Uma terceira tradição, no entanto, insinua-se entre estes dois campos, na qual borra-se a fronteira discriminatória que os separa, promovendo uma contaminação geral não só entre erudito e popular, nacional e internacional, mas também entre arcaico e moderno, rural e urbano, artesanal e tecnológico. Toma corpo um “em casa” que encarna toda a heterogeneidade dinâmica da consistência sensível de que é feita a subjetividade de qualquer brasileiro, a qual se cria e recria como efeito de uma mestiçagem infinita – nada a ver com uma identidade. O *Movimento Antropofágico* explicita esta posição (ROLNIK, 1998, p. 4).

Oswald de Andrade oferece estratégia original contra o etnocentrismo: a antropofagia crítica e criadora. O modernista acrescenta ao convívio com as diferenças, dissolvendo intolerância. Sua escrita areja a ideia de cultura plural. Estende amor pelo Brasil. Contradições em Oswald fazem de sua obra retrato de movimento: a poesia se debate mais humana, alargando intenções libertadoras do poeta (FERREIRA, 2009, p. 11).

Essa apropriação do outro e de si integralmente, bem definida por Maria Célia de Moraes Leonel, em seu artigo “Década de 80: manifestações do modernismo brasileiro” (1992) como “devoração participante” (p. 14), é indicada como necessária ao movimento natural da evolução do pensamento criativo. A cultura primitiva e nativa é valorizada e aceita diante da moral e dos costumes europeus, rompendo o etnocentrismo colonizado enquanto transforma os seus fragmentos em material a ser reciclado dentro de uma roupagem autêntica e sob assumida influência do selvagem nada bobo latino-americano. “O confronto, além de inevitável, é definitivo para ambos os lados: se o índio perde a inocência, o português perde a grandeza, não importa as atrocidades de dominador que cometa na ânsia de preservar a sua aparência de superioridade” (GALLO, 2003, p. 17).

É a transformação do tabu em totem, que desafoga os recalques históricos e libera a consciência coletiva, novamente disponível, depois disso para seguir os roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem – o pleno ócio, a festa, a livre comunhão amorosa, incorporados à *visão poética pau-brasili* e às sugestões da vida paradisíaca, “sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama” (OBRAS COMPLETAS - VOLUME 6, 1990, p. 16).

De acordo com Vera Lúcia de Oliveira (2001), a Antropofagia marcou o fim da fase heroica modernista. Dela em diante, não seria mais necessário lutar na arte brasileira pela libertação de “recalques históricos, sociais, étnicos” (CANDIDO, 1976, p. 119 apud OLIVEIRA, 2001, p. 82).

À luz da perspectiva utópica podemos compreender por que foi a *Antropofagia*, segundo as palavras de Oswald, o divisor de águas político do Modernismo. No momento em que surgiu o Manifesto de 28, as correntes europeias de vanguarda, com as quais o primitivismo nativo tinha afinidade, já atendiam a uma aspiração ética: o ideal de uma renovação da vida, que atingisse o todo da existência, individual e socialmente considerada. Os surrealistas não pretendiam outra coisa quando se engajaram, a partir de 30, na revolução proletária. Entre nós também a politização havia começado (OBRAS COMPLETAS - VOLUME 6, 1990, p. 24).

1.6 A linguagem oswaldiana nos manifestos

A linguagem de ambos os manifestos abarca características cubistas, como a montagem fragmentária de trechos aparentemente desconexos (FERNANDES, 2006, p. 312), utilizando-se de frases enxutas e diretas, que transmitem naturalidade ao discurso poético à medida que segue costurando sentido pelos conceitos apresentados. Segundo Elizabeth Ribeiro Lisboa Lopez (1992, p. 29), a preocupação de Oswald com a renovação da linguagem consiste em dizer muito com o mínimo de palavras.

Com isso ele afeta a arquitetura geral da peça, alterando a noção de tempo e espaço implícitos na obra de arte. A partir de sua obra, a estrutura se mostra fragmentada e a percepção racional se desagrega. O efeito conseguido põe a obra de Oswald de Andrade como precursora da tendência construtivista no Brasil, que irá desabrochar com o concretismo na década de 1950.

[...]

Está baseado no abandono da sintaxe tradicional responsável pelo ordenamento lógico-discursivo do poema — e a adoção de uma prática de redução estrutural de ideias e pensamentos a imagens que são pura síntese. O resultado é uma poesia condensada, resumida, cheia de tensão, mas com certo “equilíbrio geométrico” (FERNANDES, 2006, p. 311 e 312).

Outra característica visível e bem aplicada na modernidade oswaldiana é o uso da ironia, da paródia, do humor e da sátira, que dão o tom crítico e por vezes chocante de seus manifestos e possibilitam, segundo é observado por Vera Lúcia de Oliveira (2001), uma revisão e inversão de perspectivas entre os fatos anteriormente apresentados.

Como observou Mário da Silva Brito, em sua poesia há o humor, o lirismo, a piada e a imaginação, a concisão e a fala popular, a ironia e a onomatopeia, a associação inusitada de ideias, as deformações sintáticas e gramaticais, o descritivo e a síntese luminosa (LOPEZ, 1992, p. 30).

A poesia de Oswald de Andrade constitui o ponto de partida da renovação radical da linguagem poética no Brasil, imprimindo um estilo mais objetivo, seco e coeso, construído com fragmentos aleatórios sem fundo lírico — feito que nenhum outro poeta, antes ou contemporâneo dele, conseguiu alcançar, nem mesmo Mário (FERNANDES, 2006, p. 308).

Além disso, os manifestos fazem uso da contextualização histórica e metáforas, trabalhando representações que constroem uma identidade brasileira e apresentam retratos do popular em crítica ao erudito, o arcaico em embate com o moderno, contrastes e oposições que ajudam a reforçar as tensões da personalidade nacional e transgredir com os modelos obsoletos e aprisionadores do passado.

Com isso, a poesia de Oswald põe em ata tudo aquilo que os modernistas consideravam essencial para desprovincianizar a cultura do país: estabilização de uma consciência crítica e criadora, atualização da inteligência artística e pesquisa estética continuada (FERNANDES, 2006, p. 309).

O foco da invenção está na exposição estrutural do descompasso histórico, obtida através da mais surpreendente e heterodoxa variedade de meios formais, tudo disciplinado e posto em realce pela singeleza familiar dos elementos usados, pela busca do máximo em brevidade e por um certo culto do achado feliz e da arquitetura poética (SCHWARZ, 1987, p. 13 e 14).

2 Manifestos Comentados

Para realizar a análise do disco-manifesto da Tropicália, a que este trabalho se propõe, parte-se inicialmente para uma observação atenta do encadeamento de ideias e construções apresentadas nos *Manifestos da Poesia Pau-Brasil* e *Manifesto Antropófago*. Estes foram decupados trecho a trecho, para uma inicial interpretação e familiarização de seus conceitos. Os textos dos dois manifestos foram coletados da 3.^a edição do livro *Oswald de Andrade: Trechos Escolhidos* (1989), organizado por Haroldo de Campos. Segue abaixo as observações realizadas, os grifos destacam os assuntos comentados.

2.1 Manifesto Da Poesia Pau-Brasil (1924)

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

*

Já de início, Oswald enumera no primeiro parágrafo o que considera real na nova poesia brasileira que pretende construir: a arte deve refletir a história e a cultura popular para compor a estética de seu povo. No parágrafo seguinte, define o Carnaval como o espírito desse povo, acompanhado por sua diversidade, natureza farta e, mais uma vez, vasta cultura popular. Nota-se que esse apresenta-se grafado com a consoante inicial em maiúsculo, inferindo importância e peso de entidade reconhecível.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. **Falar difícil.**

*

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco **aportado e dominando** politicamente as **selvas selvagens**. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. **Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.**

A nunca exportação de poesia. **A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria.** Nas lianas da saudade universitária.

As ideias seguintes apresentam a importação artística e cultural como uma espécie de venda da cultura brasileira, um processo artificial e forçado, pois menospreza a riqueza autêntica de seu povo ao esquecer-se de suas verdadeiras raízes, em uma tentativa antinatural de falsear-se em uma versão da cultura europeia e ocultar a verdadeira poesia nacional, que reside no primitivo, no natural, e no que já lhe pertence.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

*

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.

*

Neste momento, partindo de uma concepção um tanto romântica, Oswald de Andrade reclama por uma arte mais natural, realizada por autênticos artistas, as verdadeiras almas sensíveis. Crê que só assim será possível libertá-la e torná-la novamente espontânea, sem mimetismos e limitações padronizadas, uma arte livre, subjetiva e criativa como uma criança a desvendar um novo mundo.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

*

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

*

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

*

Aqui abre-se a declaração de tudo que se está combatendo para poder alcançar a verdadeira poesia e conquistar a sua naturalidade de ser. Esta arte real é reafirmada como próxima do povo, responsabilizando-se por retratos deste. Sem mais perder-se na poesia metrificada e oprimida dos parnasianos e todos os escolarismos restritivos. Para Oswald de Andrade a nova arte, a arte de seu tempo presente, não deve preocupar-se em evitar imperfeições importando modelos desconfortáveis. Há uma única luta, a luta para que se possa abrir espaço a esse novo horizonte, onde se é possível sonhar e realizar novos caminhos para a arte nacional, e esta sim, tornar-se, desse momento em diante, digna de exportação, por ser então mais real, próxima ao seu povo e seu falar simples.

Trata-se nada menos que de conquistar a reciprocidade entre a experiência local e a cultural dos países centrais, como indica a exigência de uma poesia capaz de ser exportada, contra a rotina unilateral da importação. O valor crítico e transformador deste projeto, mais a felicidade de suas fórmulas de sete léguas, até hoje conferem aos Manifestos um arejamento extraordinário (SCHWARZ, 1987, p. 27).

Retomando a leitura do manifesto:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotográfico.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.

A estatuária andou atrás. **As procissões saíram novinhas das fábricas.**

Só não se inventou uma máquina de fazer versos – a havia o poeta parnasiano.

*

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1.^a, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2.^a, o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

Mais uma vez é afirmado, agora pelo meio de exemplificações, as implicações de uma arte eleita como molde e que acaba sofrendo um efeito semelhante à industrialização e sua conseqüente reprodução em massa. É criticado o hábito de se eleger uma manifestação artística como moda e esta passar a constituir um único

caminho socialmente, trabalhando a favor de sua planificação – induzida por uma estética da maioria – que elimina o gosto pessoal ao ter seus indivíduos aceitando esse novo padrão e reproduzindo-o em larga escala. Esta crítica a uma já nascente indústria cultural, tão evidente nos dias de hoje, é associada à alienação produzida por procissões religiosas. O parnasianismo é mais uma vez indicado como o copião pleno, exemplo maior desta arte, considerada por Oswald, mecanizada e sem alma.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da **primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.**

*

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

**A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala.**

*

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

*

O trabalho **contra o detalhe naturalista** – pela *síntese*; **contra a morbidez romântica** – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; **contra a cópia**, pela *invenção* e pela *surpresa*.

*

Uma nova perspectiva:

A nova, a de Paolo Ucello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, **o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.**

*

Neste momento está aberta claramente a essência do projeto de reconstrução para o novo pretendido por Oswald de Andrade. São listadas as novas características e conceitos que estão sendo aqui implementados para dar início a essa abertura para uma nova perspectiva. É lançada a reação aos modelos falseados e decadentes para se fazer surgir uma nova, e por isso realmente desconhecida, medida.

Com a explicitação ordenada de cada "lei", a fórmula para a construção da poesia Pau-Brasil pode ser vista como: ausência de detalhes naturalistas e da morbidez romântica, presença de acabamento técnico, originalidade proveniente da invenção e da surpresa, perspectiva ao mesmo tempo "sentimental, intelectual, irônica, ingênua" (LEONEL, 1992, p. 11).

Prosseguindo com o manifesto:

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação **contra o assunto invasor**, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de ideias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloquente, um pavor sem sentido.

Para Oswald de Andrade, o resultado dessa nova medida para a arte está circunscrito na modernidade, iniciada pelo Futurismo, e em seus elementos como guia para essa mudança de perspectiva.

Nossa época anuncia a volta ao *sentido puro*.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. **No jornal anda todo o presente.**

*

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

*

O renascer artístico empreendido por Oswald de Andrade vai ao encontro do simples, do primitivo, sem rebuscamentos. O inteiro sintético capaz de definir mais que o complexo alegórico rebuscado sem fim. De acordo com o pensamento demonstrado, só assim será possível inventar a arte condizente com seu tempo: livre para criar, sem a censura do que já está demarcado como bom; um mundo novo merece uma arte nova, ainda a se revelar; ilimitada, incomparável.

Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. **A saudade dos pajés e os campos de aviação militar.** Pau-Brasil.

*

A base apresentada consiste no regional e seu caráter único, misturado à capacidade técnica já aprendida no passado e que, no atual contexto, servirá para trazer o novo. A modernidade se dá, desta forma, sem perder as raízes populares primárias, a brasilidade que exala sobre os ares e encantos dos trópicos naturalmente. Para reforçar essa configuração harmônica entre a modernidade contemporânea e o valor nativo, no último parágrafo, Oswald enumera uma mistura entre a cultura popular, a brasilidade, as riquezas naturais e elementos adicionados pela vida moderna; formam-se, por esse composto, definições essencialistas de sua visão sobre a verdadeira arte nacional.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

*

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

*

O contrapeso da **originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.**

*

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. **O melhor de nossa demonstração moderna.**

*

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. **Práticos. Experimentais.** Poetas. **Sem reminiscências livrescas.** Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. **Sem ontologia.**

*

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

É reconhecida a importância do Futurismo ao abrir espaço para essa modernização da arte nacional. Agora que seu trabalho está feito, é chegada a hora de continuar em uma nova caminhada para o alcance de uma outra etapa evolutiva. Para Oswald de Andrade, a grande busca de sua época estava em conseguir ser brasileiro e próximo do povo. Está em conseguir conceber o belo de onde se está, trabalhando com o que se tem em volta, aproveitando a fonte submersa da brasilidade. Novamente afirma: chega de cópias, imposições e a baixa auto-estima que permite restringir-se a padrões e perder-se admirando a cultura do outro, obscura, de acesso difícil, limitado e forjado. O manifesto fecha relacionando a mistura que compõe a natural e nativa brasilidade.

Oswald se referia à literatura brasileira como "a literatura mais atrasada do mundo". Não era por deixar de observar isso que ele se sentia livre para dizer, no primeiro dos manifestos: "Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química. De mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas" (CAMPOS, 2005, p. 172).

2.2 Manifesto Antropófago (1928)

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

*

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

*

Tupi, or not tupi that is the question.

*

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

*

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

*

A mistura entre a cultura nativa e primitiva e a importada moderna, sugerida inicialmente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, aqui é encarnada por completo via

devoração social expansiva e aglutinante: a ANTROPOFAGIA; transcrita em caixa alta para apresentar o novo e mais radical projeto de Oswald de Andrade.

A única regra nessa iniciativa é a transformação cultural que já se dá neste país diverso, a evolução pela permissão e mistura: tudo junto, se fundindo e condensando até sublimar; o caráter primitivo e natural contra a aculturação europeia e a favor da miscigenação e do caráter nativo. Oswald de Andrade anseia pela transmutação natural e evolutiva que se dá pelo contato com o outro.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.

*

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

*

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. **No país da cobra grande.**

*

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

*

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

*

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

*

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

*

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. **Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.**

*

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

*

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

*

A brasilidade originária da cultura nativa reaparece pela mitologia indígena com a citação de “cobra grande”, “o espírito das águas” (SOUZA, 1976, p. 3). Para Oswald, lá está a verdadeira roupagem do caráter nacional. Suas críticas sobre a artificialidade imbuída na imposição da cultura portuguesa são reforçadas por associações históricas e a certeza de que não se pode mais ignorar as particularidades regionais deste país continental.

A revolução Caraíba é a revolução nativa de imensidão dimensional e cultural. E, por ela, Oswald declara o fim da exploração nacional. O regionalismo, aqui, representa a resistência à aculturação também presente na adoção passiva do limitado pensamento técnico ocidental. Oswald reclama o fim da dominação, de permitir-se explorar e exaurir, e continuar alimentando esse espírito de eterna submissão que paira sobre o país.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

*

Só podemos atender ao mundo orecular.

*

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. **A transformação permanente do Tabu em totem.**

*

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. **E o esquecimento das conquistas interiores.**

*

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

*

O instinto Caraíba.

*

Morte e vida das hipóteses. Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

*

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

*

A arte brasileira proposta por Oswald de Andrade não se permite mais viver sem identidade própria, sem caracterização em ser apenas a reprodução de modelos que não a expressem. O resgate de sua história e cultura representam um viver mais verdadeiro. A antropofagia se apresenta como a cura neste processo: é por ela que se encontra uma arte expressão do que se dá por aqui, nessa mistura que compõe a sua essência e o espírito nacional. O brasileiro, antropófago primata que Oswald defende ser, está acostumado a transformar as imposições que enfrenta em novas oportunidades quando as mescla com sua cultura.

Eis um levante contra a simples assimilação acrítica, a falta de personalidade do hábito de reprodução de ideias alheias: chega de falsificações grosseiras, há que se relembrar e representar através de sua arte o que se é e se construiu por sua própria e interessantíssima história. Nesse grito, Oswald conclama que o caráter brasileiro se revele e faça valer os seus direitos; sem mais aceitar uma arte estagnada, sem movimento, sem inovações, sem mudanças, que não se permite ser por completo; sem mais consistir em uma arte entregue.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

*

Já tínhamos o comunismo. **Já tínhamos a língua surrealista.** A idade de ouro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju

*

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

*

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a **garantia do exercício da possibilidade**.
Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.

*

Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso?

*

De acordo com as ideias levantadas por Oswald de Andrade, a história verdadeira da cultura brasileira sobrepôs-se à imposição: agiu antropofagicamente, recebendo e recriando a partir de si outras concepções muito mais ricas e valorosas. O manifesto desfaz a imagem do índio Peri, domesticado e idealizado sob a ótica do dominador, representante de uma realidade que de fato não existe. Para Oswald de Andrade, o brasileiro original sempre foi criativo, capaz de recriar e assumir a sua arte por sua selvageria diversa e transformadora. A antropofagia participa deste processo de recusa às máscaras e de restabelecer o direito ao exercício da possibilidade.

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. **Sem Napoleão. Sem César.**

*

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

*

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

*

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: – É mentira muitas vezes repetida.

*

Mas não foram cruzados que vieram. **Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo**, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

*

Se Deus é a consciência do universo Incriado, guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

*

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. **E um sistema social-planetário.**

*

O manifesto é uma declaração definitiva contra a cultura do colonizador pelo resgate do que já havia e persistiu na brasilidade, a cultura do nativo que se transformou em contato com o estrangeiro – a citação de Cabo Finisterra faz referência ao navegador e descobridor português (SOUZA, 1976, p. 5) –, mas a partir de suas referências base, mesmo com a ditadura do invasor.

Nesse trecho, é apresentado o progresso por meio de elementos da modernidade: a industrialização, a tecnologia, o Futurismo. Oswald de Andrade, mais uma vez, reforça sua posição contra a ditadura da cultura importada como única realidade; diz que não fomos dominados, resistimos e estamos adquirindo o que queremos do outro, retirando-lhe o que nos é vantajoso, pois mitos indígenas permanecem a nos nortear dentro de nossa pátria selva, imensa e primorosa. Para ele, somos e sempre fomos mais avançados, pois estamos conectados diretamente com o cosmos – diferente da cultura europeia ocidental, sob seu espectro enquadrada como limitada e objetiva, a cultura indígena tem uma visão ampliada e sintonizada com o todo.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. **Contra as escleroses urbanas.** Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

*

De William James e Voronoff. **A transfiguração do Tabu em totem.** Antropofagia.

*

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

*

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

*

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

*

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

*

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

*

A alegria é a prova dos nove.

*

No matriarcado de Pindorama.

*

Contra a Memória fonte do costume. **A experiência pessoal renovada.**

*

Oswald se declara contra a cegueira da sociedade urbana, que quer e precisa evoluir, mas se prende debilitada, cheia de dogmas recalcados, embutidos no modo civilizado e omissos de ser. Ele se posiciona por um movimento em prol de da transformação do que está imposto em novidade transcendente, reforçando a importância da cultura e da transmissão da sabedoria primordial indígena, ampliando a visão romântica e essencialista tão visíveis em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* à dinâmica e os dilemas da sociedade moderna.

Antes da chegada dos portugueses, a verdade, que para o autor está inteira na felicidade, já nos pertencia. Oswald repudia a aculturação de nossos mitos, nossa identidade-mãe sobreposta por uma obsessão ocidental alienante (SOUZA, 1976, p.5). *A alegria é a prova dos nove* representa a simples equação perfeita da felicidade que é a qualidade principal da brasilidade; para ele, o mais completo primor que se pode alcançar sempre foi brasileiro. *A experiência pessoal renovada* é resultado da mistura do arcaico e moderno, da tradição e modernidade que se dá inteiramente através da antropofagia.

Ao se referir à *transfiguração do tabu em totem*, Oswald cita diretamente o livro “Totem e Tabu” do psicanalista Sigmund Freud, um estudo baseado em apreensões antropológicas que:

[...] constrói uma reflexão a respeito do Complexo de Édipo na origem da civilização. Aborda o mito da horda primeva e da morte do pai totêmico que levarão às hipóteses acerca da origem das instituições sociais e culturais, além da religião e da moralidade (LIMA, 2007, p.1).

Nesse sentido, os tabus representam os códigos sociais invioláveis, contidos, muitas vezes, em símbolos sagrados que, desde a primitividade, controlam e condicionam de maneira repressora os impulsos e o comportamento ético e moral dos indivíduos. Já o totem se refere ao totemismo, “sistema que seria a base da organização social de todas as culturas. O totemismo seria assim, um sistema social marcado por relações de respeito e proteção entre os integrantes do clã e o totem a partir de normas de costume” (LIMA, 2007, p.1). Ou seja, Oswald de Andrade propõe a dessacralização do elemento divino na sociedade brasileira, transformando o fim da catequese em abertura aos preceitos e organizações naturais e costumes verdadeiramente nacionais que ainda estão disponíveis.

Somos concretistas. **As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas.** Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

*

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

*

A alegria é a prova dos nove.

*

A luta entre o que se chamaria Incrariado e a Criatura – ilustrada pela **contradição permanente do homem e o seu Tabu.** O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa **antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.**

*

A nova arte proposta nas ideias de Oswald de Andrade vem questionar, reverter e destronar para poder mudar e gerar avanço. É um basta estético aos abusos que ele acredita que o Brasil vem sofrendo desde que foi colonizado. Em sua tese, a brasilidade é a verdadeira cultura e o melhor caminho para a reconstrução artística, e as paranoias deste mundo civilizado e confuso não fazem parte de sua essência natural.

Oswald enumera elementos que compõe essa nova reação à cultura, mesclando a realidade nativa e o avanço comercial explorador, a tentativa de catequese e aculturação,

resultando em uma transformação de tudo que é apresentado por seu novo deleite: a transgressora antropofagia.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

*

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! **Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino,** as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

*

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, **sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.**

Para Oswald de Andrade, o Brasil nunca foi independente por ainda não ter expulsado o espírito não-original importado e substituí-lo por sua essência nativa reanimada. Quando apelida o país de *matriarcado Pindorama*, que quer dizer terra das palmeiras em idioma indígena (SOUZA, 1976, p. 5), Oswald saúda a mãe natureza, a terra do futuro, por quem luta para o fim de sua desvalorização diante de uma cultura alienígena recalcada e castradora. Na pátria da antropofagia não há mais espaço para a prostituição de riquezas populares, o brasileiro pode assumir a liderança de sua renovação artística exercitando a alegria de sua brasilidade natural em incorporar o que vale a pena e destruir todo pesar que não lhe pertence.

Oswald de Andrade

Em Piratininga.

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

(*Revista de Antropofagia*, Ano I, N.º 1, maio de 1928.)

Oswald fecha o texto já manifestando a retomada nativa ao assinar Piratininga, nome indígena da região da cidade de São Paulo (SOUZA, 1976, p. 6), e referir-se à data com contagem de tempo baseada na quantidade de rebeliões indígenas em embate à dominação portuguesa.

3 Tropicália

3.1 Contexto histórico

Para que se possa compreender inteiramente as consequências e a importância das realizações tropicalistas, é preciso esclarecer alguns vetores históricos fundamentais à composição do movimento e à deflagração das inquietações que o motivaram.

A década de 60 foi marcada por profundas mudanças políticas no cenário brasileiro, inicialmente em escala geográfica, com a inauguração da nova e monumental capital nacional sonhada pelo presidente progressista Juscelino Kubitschek e projetada pelo arquiteto modernista Oscar Niemeyer no até então pouco explorado “planalto central do país”. Mas foi em 64 que se estabeleceu no cenário político social uma das marcas mais profundas na cultura brasileira desse período: a tomada do poder político pelos militares através do golpe de 64. Apoiados pelos EUA e pelos setores conservadores da sociedade brasileira, os militares depuseram o presidente João Goulart e assumiram o poder, justificando o ato como uma medida necessária para conter uma iminente adesão comunista do antigo governo do país, mantendo-se no controle da nação sob um regime de estado ditatorial que duraria longos e conturbados 21 anos.

Após o golpe, o país alcançou um expressivo avanço econômico e industrial a curto prazo, apelidado de “milagre brasileiro”, que, de acordo com a observação do estudioso Marcelo Franz (2005), definiu o como um período:

[...] de franca urbanização, planificação dos costumes e mentalidades tendo-se como padrão os modos da classe média e seu consumismo e a sofisticação dos aparelhos de difusão de entretenimento via cultura de massas (p. 132).

Todo esse desenvolvimento se deu apoiado no capital estrangeiro e na entrada de multinacionais no país, e teve como consequências o aumento da disposição e produção dos bens de consumo e o ilusório aumento do produto interno brasileiro – que só beneficiou camadas já privilegiadas da população e teve seu crescimento calcado no endividamento externo, deixando como herança uma corrosiva inflação. Além disso, o retrocesso social e político das liberdades democráticas foi incomensurável.

A intervenção militar legitimou seus desmandos a partir de atos institucionais, os famosos AIs, dispositivos de censura legal que castraram as liberdades individuais e restringiram os direitos dos cidadãos brasileiros, autorizando a imediata ação de medidas disciplinatórias e repressivas pelo novo governo. Essas medidas arbitrárias e autoritárias

levaram a uma polarização ideológica do país, que passou a se dividir entre as correntes de direita e esquerda, a favor e contra o regime.

Com a radicalização das posições político-ideológicas, boa parte dos universitários – que representavam a massa jovem politizada pensante e atuante, organizada em movimentos estudantis e entidades como a UNE (União Nacional dos Estudantes) e a UEE (União Estadual dos Estudantes), identificada pelos militares e grupos de extrema direita como a esquerda subversiva – era impedida violentamente de protestar e manifestar abertamente opiniões em oposição ao regime, encontrando maior expressão de sua resistência na arte engajada de expoentes contemporâneos, em especial, nas letras das canções.

Esta situação cristalizou-se em 64, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente (FRANZ, 2005, p. 62).

Por consequência, a música popular brasileira começou a adquirir uma função superlativa como agente histórica e dominar o panorama das produções artísticas nacionais, inserindo-se em shows, peças de teatro e cinema, alavancada, principalmente, pela canção de protesto: plataforma cultural e política de contestação que atuava como “válvula de escape para o sentimento de insatisfação da juventude” (MENESES, 1982, p. 25 e 26).

A segregação entre direita e esquerda foi transposta explicitamente ao cenário artístico, que passou a exigir dos movimentos posições partidárias em relação sua concepção ideológica, ignorando por completo a conotação valorosa mediante o conteúdo estético. A arte que não fosse considerada engajada e refletisse apenas a realidade brasileira, expressando, por exemplo, a subjetividade do artista, era taxada como alienada por desviar “o povo da tomada de consciência dos seus interesses, dificultando a sua participação na Revolução” (COELHO, 1989, p. 2).

[...] apesar da repressão nas universidades e da censura na imprensa, o mundo dos espetáculos viu-se sob a hegemonia da esquerda. Num ambiente estudantil altamente politizado, a música popular funcionava como arena de decisões importantes para a cultura brasileira e para a própria soberania nacional – e a imprensa cobria condizentemente. Os festivais eram o ponto de interseção entre o mundo estudantil e a ampla massa de telespectadores.

[...] vivia-se um período excepcionalmente estimulante para os compositores, cantores e músicos. E um ponto central era genuíno: o reconhecimento da força da música popular entre nós. Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição.

Esse clima que exercia estímulo igualmente forte sobre cineastas, diretores de teatro, poetas e artistas plásticos [...] (VELOSO, 1997, p. 177 e 178).

O tropicalismo surge no início dos conhecidos “anos de chumbo” do regime militar brasileiro, pós-decreto do AI5, em 1968, período em que a democracia nacional foi completamente suspensa, a imprensa encontrava-se silenciada pela censura e os intelectuais e artistas que não compartilhavam das ideias do regime eram considerados “inimigos internos” do Estado e coagidos violentamente. Muitos dos opositores foram perseguidos, espancados, presos, abusados, torturados e assassinados. Este recrudescimento do regime levou muitas lideranças ao exílio forçado, incluindo os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, que após uma temporada na cadeia foram “convidados” a estender sua ausência pública em uma longa temporada em Londres.

Entretanto, antes de ser associado às forças subversivas e ver seus líderes mandados para fora do país, o projeto tropicalista nasce da forma mais inesperada e polêmica possível nesse contexto: apresenta uma proposta crítica alternativa, que rompe tanto com a visão nacional-popular da esquerda quanto com o mercado-consumo da direita (BUENO, 2002, p. 9), reivindicando de maneira radical a liberdade da criação artística (Hollanda, 1980 apud COELHO, 1989, p. 2) com sua proposta de uma nova linguagem síntese de várias tendências. Sem contrato com nenhuma das ideologias dominantes, assume a atitude visionária e reformista só possível a uma verdadeira vanguarda. “A tropicália situa-se em dois planos: crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto” (VASCONCELLOS, 1977, p. 45).

O problema do tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista-proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à ideia de tomada de poder, a noção de revolução marxista-leninista que já estava dando provas, na prática, de um autoritarismo e de uma burocratização nada atraentes (HOLLANDA, 1980, p. 61 apud COELHO, 1989, p. 2).

3.2 A gênese tropicalista

O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com

exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez (VELOSO, 1997, p. 254).

No fim de 1967, ao lançar a faixa “Tropicália” em seu primeiro LP solo, Caetano Veloso já esboça o que veria a se desenvolver como a nova estética proposta pelo movimento tropicalista. Ambientada em Brasília, a capital central do poder e do desenvolvimento brasileiro, e inundada de referências que vão desde o descobrimento do país pelos portugueses a Carmen Miranda e à mitológica índia Iracema, Caetano constrói a canção servindo-se da experimentação de estruturas imagéticas que lembram o cubismo, recortada em contrastes, analogias e níveis de tensão, ao passo que satiriza a esquerda e a direita brasileira. Há um processo de enumeração caótica e colagem na letra e no arranjo, indicando uma desconstrução da tradição musical e questionamento dos temas e imagens abordados (FAVARETTO, 2000, p. 21); uma montagem de imagens e justaposição de frases que remete diretamente à linguagem poética (CAMPOS, 2005, p. 163) e apresenta “uma alegoria de um país completo de contrastes” (CALADO, 2000, p. 135).

As enfiadas de rimas e a repetição em eco das sílabas finais do estribilho ritmado dão uma sonoridade única à “Tropicália”. Caetano joga também com um recurso inusitado na música popular urbana, possivelmente derivado do cancionário nordestino, e ligado mais remotamente ao canto gregoriano: frases longuíssimas, que parecem romper a quadratura estrófica, seguidas de versos curtos, em que o substantivo emerge, subitamente valorizado: “e nos jardins os urubus passeiam a tarde entre os girassóis” (CAMPOS, 2005, p. 164).

O termo “Tropicália”, que empresta título à canção e posteriormente foi adotado pelo movimento cultural, foi utilizado pela primeira vez para nomear uma instalação penetrável do artista plástico neoconcretista Hélio Oiticica. Obra, esta, definida em suas palavras como “a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (OITICICA apud ALMANDRADE, 2009). Essa definição de Hélio Oiticica para sua obra já sinaliza de maneira análoga algumas das características mais fortes das novas manifestações que começavam a coincidir no país em uma busca consciente pela atualização e inovação por uma linguagem artística mais integrada às experiências contemporâneas.

Nesse ano de 67, em que o Tropicalismo começa a assumir forma, surgiram, em paralelo, importantes manifestações por uma nova estética em outras esferas do cenário

artístico brasileiro, que compartilhavam sua visão crítica às contradições presentes no processo de modernização da sociedade brasileira (COELHO, 2002, p. 131) e foram reconhecidas pelos próprios líderes do movimento tropicalista como fundamentais à eclosão da atitude tropicalista.

Em seu livro *Verdade Tropical – um balanço sobre o Tropicalismo*, lançado 30 anos depois –, Caetano Veloso confirma como deflagrador do movimento o impacto do filme *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha, a que teve a oportunidade de assistir em sua temporada no Rio de Janeiro, entre 66 e 67:

Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de Barravento – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar (VELOSO, 1997, p. 99).

Glauber, que já era um ícone admirado por Caetano desde a juventude em Salvador, liderava o recém surgido movimento do Cinema Novo, que tinha como característica se opor à submissão de esquemas industriais e de reverência às linguagens artísticas pré-estabelecidas e recorrentes, argumentando a favor de “um cinema superior nascido da miséria brasileira” (VELOSO, 1997, p. 100). Ainda segundo os relatos de Caetano, *Terra em Transe* foi recebido com escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca em indignadas mesas de bar e mobilizou protestos exaltados nas portas de algumas sessões (VELOSO, 1997, p. 104). A obra experimental de Glauber apresentava fortes paradoxos do povo brasileiro, brincava com o grotesco e o ridículo de sua situação. O uso dessa violência necessária agradava Caetano intensamente:

O golpe no populismo de esquerda libertava a mente para enquadrar o Brasil de uma perspectiva ampla, permitindo miradas críticas de natureza antropológica, mítica, formalista e moral com que nem se sonhava. Se a cena que indignou os comunistas me encantou pela coragem, foi porque as imagens que, no filme, a precediam e sucediam, procuravam revelar como somos e perguntavam o nosso destino (VELOSO, 1997, p. 105).

Outra influência polêmica que ajudou a definir e transformar profundamente os rumos da canção tropicalista, referenciada por Caetano na mesma obra e em algumas entrevistas sobre o assunto, foi o contato com a estreia da peça de teatro *O Rei da Vela*, texto não encenado “do mais radical e inventivo dos modernistas de 22” (CARVALHO, 2006, p. 42), Oswald de Andrade, desconhecido do músico até então. Ao entrar em contato com a “explosiva” e anárquica montagem do Teatro Oficina, de Zé Celso Martinez

Correa, Caetano percebeu que estava caminhando “na direção certa”: ela carregava a energia violenta de ruptura pelo choque que ele estava tentando trabalhar em sua música (CALADO, 2000, p.132 apud CAVALHEIRO, 2010, p. 7).

Oswald de Andrade não perdoou nada: a burguesia industrial, a aristocracia rural, o imperialismo, o fascismo ou mesmo o socialismo entram na dança de seu humor corrosivo. O impacto do texto aumentou mais ainda com a montagem delirante de Zé Celso, que misturava elementos de teatro de revista, de circo e do teatro convencional, com doses cavalares de ironia, deboche e pornografia (CALADO, 2000, p.132 apud CAVALHEIRO, 2010, p. 7).

Eu tinha escrito "Tropicália" havia pouco tempo quando *O rei da Vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música. (VELOSO, 1997, p. 244)

Neste intenso período de descoberta de novas linguagens e revelação de inquietações revolucionárias, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que lideravam o já comentado “grupo baiano” – como eram conhecidos entre as rodas do Rio e SP –, estavam em contato direto com as realizações vanguardistas de vários artistas de outros grupos e campos de atuação, cujas manifestações exerciam enormes influências, reconhecidas como definidoras de perspectivas e uma nova consciência de ruptura na fase inicial de formação do movimento:

Eu e Gil estávamos **fervilhando de novas ideias**. Havíamos passado um bom tempo tentando **aprender a gramática da nova linguagem que usaríamos**, e queríamos testar nossas ideias, junto ao público. Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros. Ao mesmo tempo, mantínhamos contatos com artistas de outros campos, como Glauber Rocha, José Celso Martinez, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman. Dessa mistura toda nasceu o tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento “cafona” da nossa cultura, fundindo ao que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. **Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo** (BAR, 1968 apud FAVARETTO, 2007, p. 27 e 28, grifo nosso).

O ápice desse sentimento de urgência por uma renovação estética radical, que se apossou dos tropicalistas e implodiu o impulso criativo por um projeto artístico revolucionário, se deu através de uma viagem de Gilberto Gil para realização de shows

em Pernambuco. Lá ele entrou em contato com a sonoridade da banda de Pífanos de Caruaru, “um grupo musical de flautistas toscos do interior de Pernambuco, cuja força expressiva e funda marca regional aliavam-se a uma inventividade que não temia se auto-proclamar moderna” (VELOSO, 1997, p. 131), e retornou decidido a mudar tudo em sua música e em sua relação com a mesma (GIL, 2003 apud CINTRÃO, 2007, p. 8). A importância deste evento também foi comentada pelas palavras de Caetano em *Verdade Tropical*:

Ele [Gil] dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos. Dizia-se apaixonado por uma gravação dos Beatles chamada "*Strawberry fields forever*", que, a seu ver, sugeria o que devíamos estar fazendo e parecia-se com a "Pipoca moderna" da Banda de Pífanos. Por fim, ele queria que fizéssemos reuniões com todos os nossos bem-intencionados colegas para engajá-los num movimento que desencadearia as verdadeiras forças revolucionárias da música brasileira, para além dos slogans ideológicos das canções de protesto, dos encadeamentos elegantes de acordes alterados, e do nacionalismo estreito. Nada disso era propriamente novo para mim, exceto que tudo viesse assim de uma vez e tão sistematizado. Não deixava, porém, de ser surpreendente que partisse de Gil (1997, p. 131).

Toda a visão “da violência da miséria e da força da inventividade artística” (Ibidem, 1997, 131), encontrada na visita a Pernambuco, tinha amadurecido e expandido em Gil o entendimento do que era possível construir por intermédio de uma música revolucionária como foco de trabalho. A partir desse momento, Gil e Caetano passaram a reunir amigos próximos para conversas que anunciavam o que pretendiam fazer e convocavam suas adesões ao movimento. Nesse primeiro instante embrionário, aderiram à ideia proposta apenas a baiana Gal Costa e os poetas José Carlos Capinan e Torquato Neto (Ibidem, 1997, p. 134).

Gil tinha enormes dificuldades de se fazer entender. [...] E, depois de uma pausa tensa, alguém se manifestava para tentar mostrar que entendera tratar-se de uma estratégia esperta e um tanto desonesta – mas fadada ao fracasso –, a qual consistiria em fazer uma música mais comercial para assim poder melhor veicular ideias revolucionárias (Ibidem, 1997, p. 132).

3.3 Tropicalismo: ruptura para a retomada da “linha evolutiva”

Esse novo projeto ainda indefinido, a que Gil e Caetano convidavam seus amigos a abraçarem, tinha como ponto de referência o ideal de uma retomada da “linha evolutiva” da arte brasileira, partindo de um desejo de mover-se além da visão de liberdade limitada da esquerda e que buscasse equacionar “as tensões entre o Brasil-Universo Paralelo e o país periférico ao Império Americano” (Veloso, 1997, p. 16).

No momento da Tropicália, no entanto, Gil e Caetano tinham a preocupação de que essa linha evolutiva estivesse sendo interrompida, entre outros fatores, pela determinação de setores intelectuais em repelir e combater aquilo que não parecesse ser estreitamente nacional, posição assumida inclusive por alguns dos mais influentes e talentosos artistas da MPB da época. Em fins dos anos 60, com Elis Regina e Geraldo Vandré à cabeça, chegou a acontecer um ato público em defesa da música brasileira, uma passeata contra a “invasão” da música estrangeira no país, que ficou conhecida como “a passeata contra as guitarras”. Gil participou meio constrangido (diz-se que, principalmente, para não contrariar Elis). Caetano e Nara Leão recusaram-se. Calado (1997, p. 109) narra que, da janela do hotel em que se hospedavam em São Paulo, assistiram juntos à manifestação passando. Caetano teria dito: “Nara, eu acho isso muito esquisito...”. E Nara: “Esquisito, Caetano? Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!” (CINTRÃO, 2007, p. 6).

Essa retomada da “linha evolutiva” foi explicada posteriormente por Gil, em entrevista ao poeta e crítico musical Augusto de Campos, como uma tentativa de elevar o nível da produção musical nacional pela incorporação das novas informações a que estavam expostos na música popular brasileira, “sem essa preocupação, do estrangeiro, do alienígena”, colocando-a em contato direto com o que estava acontecendo de melhor e mais instigante na moderna música internacional, desmistificando o purismo que reduzia suas perspectivas a um sentido folclórico nacionalizante e fechado (CAMPOS, 2005, p. 190).

Caetano também já havia verbalizado em 66, em seu artigo “Primeira feira de balanço”, o anseio por uma revisão crítica das estruturas da música popular brasileira, compreendida nos âmbitos da linguagem, informação e consumo, retomando a abertura à modernidade iniciada por João Gilberto na Bossa Nova, quando combina “inovação e tradição” para guiar as mudanças necessárias à retomada da “linha evolutiva” (CORREA, 2009, p. 6) ao sugerir programas para o futuro e por o passado em nova perspectiva, ao mesmo tempo que dialogava com outras sonoridades, como o jazz e o samba e construía algo novo e original, reavaliando gostos e possibilidades criativas no cenário musical brasileiro (Veloso, 1997, p. 35).

A Bossa Nova, que havia inspirado toda a geração de Caetano à descoberta e interesse pela música em sua adolescência, trazia o exemplo da percepção global e

crítica passível ao estabelecimento de uma linguagem musical original, capaz de experimentar novos valores e sonoridades e subverter padrões. “O tropicalismo surgiu mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado”, disse Gilberto Gil em entrevista a Haroldo de Campos (2005, p. 193).

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. 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 há alguns dias da sua necessidade de incluir bateria e contrabaixo em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez (Nova História da Música Popular Brasileira, 1976 apud CARVALHO, 2006, p. 41).

3.4 Festival de 67: o início da revolução tropicalista

Mais conscientes da necessidade de agir violentamente para instaurar a chegada de um novo momento criativo na música popular brasileira, os músicos líderes do tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, apoiados pelos líderes do projeto no campo poético, Torquato e Capinam, começaram a planejar uma intervenção estética de ruptura radical, a exemplo do que já havia sendo posto em prática há algum tempo pela trajetória de artistas de outros segmentos que estimularam as intenções do movimento, entre eles Hélio Oiticica e Glauber Rocha (COELHO, 2002, p. 142). Como narrou Caetano em *Verdade Tropical* (1997, p. 165), o *III Festival de Música Brasileira* da TV Record, de São Paulo, em 1967, foi o evento eleito para deflagrar essa nova proposta alternativa à intenção da revolução e chegada de uma nova era musical no país.

No episódio, Caetano subiu ao palco para apresentar sua canção “Alegria, Alegria”, acompanhado de um grupo de rock argentino chamado Beat Boys, “rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava de modo gritante tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam” (VELOSO, 1997, p. 169). A apresentação do baiano representou uma subversão de costumes em todos os níveis possíveis: uso de roupas “esquisitas” – um “não” ao smoking tradicional –, presença de guitarras elétricas e arranjos incitando ao rock’n’roll importado, menção a ícones da indústria cultural do século XX e à dominação norte-americana, como Brigitte Bardot e a

Coca-Cola. Entretanto, apesar de inicialmente assustada, precipitando uma vaia, a plateia logo silenciou para escutar a novidade trazida pela formação estranha, respondendo ao final com aplausos entusiasmados (Ibidem, 1997, 173). Caetano chegou a comentar: “parti para a aventura de ‘Alegria, alegria’ como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis” (Ibidem, 1997, 179).

[...] *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos-estilhaços da “implosão informativa” moderna [...] *Alegria, Alegria*, [...] se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do Mundo (CAMPOS, 2005, p. 153).

Gil, por sua vez, apresentou a sua “Domingo no Parque” acompanhado dos jovens e modernos roqueiros paulistas da Pompeia, conhecidos como Os Mutantes, que “pareciam uma aparição vinda do futuro” (Ibidem, 1997, p. 180) acompanhado por arranjos do músico erudito de vanguarda Rogério Duprat. A música remetia a efeitos de montagem cinematográficas, no estilo eisenstenianas, uma construção impactante e mais complexa, que remetia a uma atmosfera sinestésica de parques de diversões carregada pelo arranjo híbrido dos três gêneros dos músicos envolvidos, gerando uma mistura completamente inovadora, entre ritmos regionais, ruídos modernos e instrumentos clássicos, associada à antropofagia de Oswald de Andrade (FAVARETTO, 2000, p. 22), e que provaram que “já não há barreiras intransponíveis entre a música popular e a erudita (CAMPOS, 2005, p. 154).

Mas, como me observou Décio Pignatari, enquanto a letra de Gil lembra as montagens eisenstenianas, com seus *closes* e suas “fusões” (“O sorvete é morango - é vermelho / Ôi girando e a rosa - é vermelha / Ôi girando, girando - é vermelha / Ôi girando, girando olha a faca / Olha o sangue na mão - ê José / Juliana no chão - ê José / Outro corpo caído - ê José / Seu amigo João - ê José”), a de Caetano Veloso é uma “letra-câmara-na-mão”, mais ao modo informal e aberto de um Godard, colhendo a realidade casual “por entre fotos e nomes” (CAMPOS, 2005, p. 153).

Ao apresentarem suas versões em desacordo visível com as limitadas e engessadas transformações engajadas sonhadas pela esquerda operante, os tropicalistas invadem conscientemente a arena apropriada pelos ideais de partidarismo político e bombardeiam novos significados em reclame por uma outra realidade musical. “A MPB se desnorteara frente ao iê-iê-iê, mas passou novamente à vanguarda, retornando ao espírito de

pesquisa que caracterizou o período da BN. Nunca ele esteve tão presente” (CAMPOS, 2005, p. 137).

[...] Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz [...], Caetano Veloso e Gilberto Gil, com “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, se propuseram, oswaldianamente, a “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (CAMPOS, 2005, 152).

Toda essa sofisticação e inovação da linguagem musical apresentada pelos músicos baianos confundiu críticos e o público da época, despertando reações adversas e a constatação de uma suposta insuficiência de critérios apresentados para serem avaliados: a vanguarda tropical estava tão à frente de tudo que estava sendo feito que, pela primeira vez na história do festival, foram exigidas pelo júri “explicações para compreender a sua complexidade” (FAVARETTO, 2000, p 20).

Se você pega “Alegria, Alegria”, que foi uma das músicas que detonaram, né, o Tropicalismo naquele momento, você tem versos assim: *Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola.* [...] isso que eu tô chamando de justaposição, você tem parece que assuntos diferentes de verso pra verso, isso era inconcebível [...] (TATIT in PALAVRA, 2009).

3.5 A aproximação com os poetas concretos e a roupagem tropicalista

Em seu artigo “Boa Palavra sobre a Música Popular”, publicado em 1966 no jornal *Correio da Manhã* e hoje presente na antologia *Balanço da bossa e outras bossas*, Augusto de Campos, crítico musical na época e líder do movimento da poesia concreta, já chamara a atenção para a lucidez e pertinência do discurso proferido por Caetano Veloso em uma entrevista à *Revista Civilização Brasileira* do mesmo ano sobre a necessidade de se retomar a “linha evolutiva” a exemplo da renovação realizada pela Bossa Nova (CALADO, 2000, p. 167): que adotou informações da modernidade musical, sem saudosismos pudorizados e estatizantes, para recriar a música brasileira e estimular o avanço da cultura artística em geral, “participando da evolução da poesia, das artes visuais, da arquitetura, das artes ditas eruditas, em suma” (CAMPOS, 2005, p. 283 e 284) e “fazendo com que o Brasil passasse a exportar, pela primeira vez, produtos acabados de sua indústria criativa” (CAMPOS, 2005, p. 156). Nesse mesmo artigo, Campos saúda

Caetano e o grupo baiano como promissores novos agentes dessa iminente mudança a que viriam validar um ano depois durante suas performances no festival de 67.

[...] “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas letras (CAMPOS, 2005, p.143 e 144).

Apesar de há algum tempo já se manifestar abertamente como apoiador e entusiasta dos feitos do grupo baiano, o primeiro contato pessoal entre o poeta concretista Augusto de Campos e os líderes do movimento só se deu após o evento do festival de 1967 (CARVALHO, 2006, p. 57). A partir desse instante, a poesia concreta passou a ser, assumidamente, uma influência estética dos tropicalistas; havia uma confluência natural de interesses entre as vanguardas “em prol de uma arte brasileira de invenção” (FAVARETTO, 2000, p. 290). “Ambos os movimentos coincidiram no interesse de operar na faixa do consumo e, ainda, na tentativa de criar estratégias culturais que se opusessem às das correntes nacionalistas e populistas” (FAVARETTO, 2000, p. 51).

Na fase embrionária do tropicalismo, as reuniões de entre Caetano, Gil, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari no apartamento de Caetano em São Paulo serviram como grandes encontros de trocas de referências e discussões que fomentaram o movimento, ajudando a dar forma ao que os músicos estavam querendo produzir. A partir dessa aproximação, os tropicalistas passaram a dar maior importância estética para a construção da letra da música, sua visualidade e escolha de palavras, e, o mais importante: conheceram a obra dos modernistas da semana de 22, que os teria influenciado definitivamente na empreitada revolucionária de renovação e ruptura.

E os espaços em branco e os tipo “futura” eram a marca registrada da obra dos concretistas. Agora, eu absorvia com grande presteza o sentido do trabalho deles. Gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas e, muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo de “subdivisão” prismática de uma ideia. E em todos a aventura de abandonar radicalmente a sintaxe discursiva (VELOSO, 1997, p. 218).

Assim como na poesia concreta, o processo experimental de composição dos tropicalistas antes de conhecê-la já tinha se iniciado na utilização de montagens alegóricas, colagens poéticas, justaposições diretas, explosões de sons e vocábulos, sintaxe não discursiva e não linearidade, técnicas adquiridas por influência de outras

linguagens artísticas, como a poesia de João Cabral de Melo Neto, e o cinema de Godard e Glauber Rocha, buscando também, de certa forma, uma apreensão da palavra em toda sua “concretude significativa”. O movimento concretista também havia se originado de uma ruptura com os modelos estéticos – e até então sinalizados quase como normativos – no campo poético, que se criou a partir da consciência da importância de espaço gráfico como componente estrutural expressivo, capaz de incidir na importância e construção de cada palavra e verso, derrubando o modelo do verso como unidade rítmica e formal historicamente arraigado da poesia. “O desejo de propor soluções para a expressão da arte inserida no mundo da industrialização e de acompanhar a modernidade alimentou os sonhos dessa geração” (PELEGRINI, 2001, p. 1).

Haroldo de Campos apresentou aos tropicalistas, entre suas várias influências, a poesia radical e visionária de Oswald de Andrade e seu conceito de antropofagia, presenteando-o com artigos dele e de Décio Pignatari e uma antologia preparada por ele que incluía os fundamentais *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928). O pensamento deste tornou-se o principal ponto de contato entre os movimentos e trouxe aos tropicalistas “um sentido mais preciso e reafirmando as suas intuições” (CAVALHEIRO, 2001, p. 9).

A ideia do canibalismo cultural servia-nos aos tropicalistas como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também – e procuro agora – relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. E, se Gil, com o passar dos anos, se retraiu na constatação de que as implicações "maiores" do movimento – e com isso Gil quer dizer suas correlações com o que se deu em teatro, cinema, literatura e artes plásticas – foram talvez fruto de uma superintelectualização, eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada (VELOSO, 1997, p. 247 e 248).

A essa época, a existência de um movimento pulverizado entre a *Terra em Transe* de Glauber Rocha, o banquete anárquico oswaldiano de *O Rei da Vela* no teatro de Zé Celso e os *happenings* do grupo baiano já começava a adquirir consistência entre as discussões dos intelectuais e formadores de opinião do meio artístico. “[...] E, na falta de outro nome, entre risadas e inúmeras rodadas de chope, a coisa foi chamada de Tropicalismo” (CALADO, 2000, p. 173). O jornalista Nelson Motta foi o primeiro a

incendiar as discussões em torno do novo movimento ao publicar em sua coluna diária no jornal carioca *Última Hora* a chegada do movimento e caracterizá-lo satiricamente. Não demorou muito para que toda a imprensa e a indústria de consumo cercasse suas atenções para a pajelança high-tech tropicalista, cabendo aos baianos aceitar a palavra-rótulo impregnada ao som que pretendiam livre e universal e, como Caetano assinalou em uma entrevista a Augusto de Campos (2005), assumi-la como moda e desfilá-la por aí.

3.6 *Tropicália ou Panis Et Circencis*, o álbum-manifesto

Com a organização mais definida em um movimento para além do vínculo da amizade entre os músicos, em 1968 surgiu a ideia do lançamento de um disco-manifesto. Em maio iniciaram-se as gravações de letras de canções inéditas de Caetano, Gil, Tom Zé (recém chegado em SP para unir-se ao grupo baiano) e os poetas Torquato Neto e Capinam. Somavam-se a eles a intérprete baiana Gal Costa, os músicos dos Mutantes, a polivalente Nara Leão e os arranjadores e músicos de vanguarda Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen (SEVERIANO, 2008, p. 384).

As doze canções presentes no disco coletivo *Tropicália ou Panis Et Circencis* estabelecem um marco histórico do Tropicalismo e caracterizam toda a inovação e versatilidade das linguagens estéticas e musicais propostas pelo movimento. Nelas, é possível detectar os recursos e influências que os tropicalistas trouxeram para a história da música brasileira, através de sua atitude de abertura, ousada e reinventiva, que serviria como uma das principais referências para a liberdade e criatividade artística e comportamental no país, e que passariam a alicerçar, deste momento em diante, tudo que seria feito em matéria de música nas décadas seguintes.

Quando veio o tropicalismo, ele acabou com as fronteiras e é como se fosse a arte moderna de 22 agora pra todo mundo como consciência. E hoje em dia tudo, do rap ao hip hop, ao funk, mesmo a música mais experimental do Arrigo Barnabé, ou todos esses efeitos eletrônicos, ou a mais, digamos, que volta ao artesanal, isso tudo é o tropicalismo, porque ele é uma mutação contínua, é a revolução permanente (MAUTNER in PALAVRA, 2009).

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Luiz Tatit chegou a comentar em seu livro “O Século da Canção” (2004), que o tropicalismo:

Cumpria, na verdade, a parte que lhe coube do principal postulado da bossa nova: “outras notas vão entrar”, já que o movimento de Tom Jobim e

João Gilberto se encarregava da outra parte: “Mas a base é uma só”. Enquanto a bossa nova elaborou a triagem e a decantação da música popular brasileira, o tropicalismo promoveu a mistura e a mundanização do gênero [...] (p. 58).

3.7 Características do movimento tropicalista

A “quebra de conceitos” instaurada pelo movimento se deu, principalmente, através do uso atípico de versos desconexos, pensando, como nos versos poéticos, a canção também em sua ampla superfície de conteúdo visual. Ao explorar as possibilidades do som e da palavra dentro do corpo enredado em canção em dimensões além do melódico, os tropicalistas “antropofagiam” intertextualidades e gêneros musicais, entoando um caldeirão experimental de ritmos e sonoridades brasileiras arcaicas.

Em “Parque Industrial”, alternou frases do *Hino Nacional Brasileiro* com um trecho do popular *jingle* do analgésico Melhoral. Na mesma linha, o arranjo de “Geleia Geral” ganhou citações da ópera *O Guarany* (de Carlos Gomes) e de duas conhecidas canções: “All the Way” (de James Van Heusen e Sammy Cahn), sucesso na voz de Frank Sinatra (citado textualmente na letra); e “Pata Pata”, o então recente *hit* da cantora sul-africana Miriam Makeba.

Na verdade, as próprias letras das canções estavam recheadas de citações. A expressão “geleia geral”, por exemplo, foi extraída de uma ideia do concretista Décio Pignatari (“na geleia geral brasileira, alguém tem que exercer as funções de medula e osso”). E o verso “a alegria é a prova dos nove”, da mesma canção, repete literalmente uma frase do *Manifesto Antropofágo*, de Oswald de Andrade (CALADO, 2000, p. 194 e 195)

Este efeito de metalinguagem é matéria até da capa do disco, que sintetiza muito do que se vai ser verificado no álbum, traduzindo, imagetivamente, o que Favaretto (2000) identificou como a alegoria do Brasil.

[...] espécie de programa visual do que será apresentado de forma fragmentada, onde seus integrantes assumem uma pose patriarcal das fotos antigas, contrastando com roupas e instrumentos modernos, e a citação explícita ao famoso urinol – *Fonte de 1917 – ready-made* de Marcel Duchamp, através do ar grave e solene do maestro empunhando o prosaico vasilhame como se fosse uma xícara de chá. O *décor* tropicalista é completado com o ambiente de um casa burguesa com tudo que tem direito: jardim interno com palmeira, vitral, banco de pracinha do interior, emoldurados em cor anil-verde-amarela, deixando entrever uma alusão irônica ao “verdamearelismo”, aquela vertente direitista do movimento modernista combatida por Oswald de Andrade (MIRANDA, 1997, p. 144).

O universo tropicalista se compõe da combinação e intervenção de outras linguagens e manifestações artísticas e isto aparece demarcado no novo formato de

composição do álbum. A linguagem literária e a cinematográfica figuram entre as influências mais fortes dessas canções, o que caracteriza o tropicalismo, “antes de tudo, [como] um movimento intersemiótico” (CARVALHO, 2006, p. 49) representado em suas múltiplas disposições do conteúdo artístico. Em 1968, no auge do tropicalismo, Gilberto Gil chegou a afirmar: “Existem várias formas de se fazer música popular. Eu prefiro todas” (História da Música Popular Brasileira, 1971, p. 5. apud CARVALHO, p. 12).

Cubismo, simultaneidade, fragmentação, enunciação caótica, iconoclastia, prosaico, jogo de palavras, desconstrução eram alguns procedimentos adotados pelos textos dos compositores tropicalistas e que lhes garantia uma posição de vanguarda no cenário desse tempo (FRANZ, 2005, p. 132).

A atitude tropicalista rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa nova ou de samba-enredo – incluindo indiscriminadamente os elementos de diversas formas fechadas, por vezes numa mesma canção. (NAVES, 2001 apud CARVALHO, 2006, p. 13).

Essa incorporação de elementos, resultada da proximidade com a obra de artistas de outras áreas, ajuda a compor o mosaico de um pretense “som universal”, em que a canção é pensada em todas as suas esferas estéticas e serve-se do erudito e popular, utilizando-se de uma variação de suportes tecnológicos, vozes e discursos (CARVALHO, 2006, p. 50). Letras e sonoridades constroem imagens mentais complexas e abstratas, que aparecem confrontadas em colagens justapostas, mantêm significados distintos e causam estranhamento enquanto estabelecem sua crítica aos ambientes culturais e políticos brasileiros. “[...] a Tropicália joga-nos na cara os efeitos da nossa dependência econômica e social e ao mesmo tempo mostra (via metalinguagem) as limitações do protesto populista” (CARVALHO, 2006, p. 51).

É notável a presença de gêneros nordestinos – reforçados pelas raízes de grande parte dos integrantes do movimento – e a adoção de instrumentos e tendências modernas, como, por exemplo, a introdução da guitarra elétrica na música popular brasileira, aderindo a influências externas modernas e recriando algo novo resultante dessa mistura com a riqueza e diversidade nacional.

[...] o Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial os Beatles, com a utilização do instrumental eletro-eletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, cuja peça *O rei da vela* acabara de ser ressuscitada por José Celso Martinez Corrêa; e da poesia intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A ideia era que o produto-síntese de todas essas

influências revolucionária música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (SEVERIANO, 2008, p. 383).

As canções apresentam “um sarcástico retrato do Brasil” (CALADO, 2000, p. 194), em que “as contradições da realidade foram articuladas numa atividade que desconstruía a ideologia dos discursos sobre o Brasil” (FAVARETTO, 2000, p. 55). Há uma mistura, ao modo antropófago de Oswald de Andrade, do primitivo com o mais contemporâneo e futurista, também demarcada na dualidade dos arranjos, que ajudam a compor cenas que variam do absurdo ao sarcasmo.

Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. Houve um momento, pouco antes e pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe dela): “por uma estética da fome”.

[...] A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso, a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. A noção de uma “pobreza brasileira”, que vitima igualmente a pobre e ricos – própria do tropicalismo – resulta de uma generalização semelhante (CARVALHO, 2006, p. 76 e 77, grifo do autor).

Essa alegoria do Brasil é construída a partir do uso de artifícios, como o emprego do apelo ao cafona e o grotesco que aparece na releitura do clássico “Coração Materno” de Vicente Celestino e nos arranjos da canção interpretada por Nara Leão, “Lindonéia”. Também é invocada, através de recursos como a paródia, onde o arcaico submete-se à modernidade pela revelação de contrastes marcantes, cheios de ambiguidades, que colocam em xeque a tradição musical brasileira, à medida que dão o tom do conteúdo crítico à comunicação de massas, indústria cultural e comercial e o desenvolvimento capitalista, expondo, assim, os abismos que se amontoam sobre a história do país. Nesse mosaico fragmentado são deflagrados todos os “Brasis” e suas mil identidades e culturas contraditórias, do popularesco Bumba meu Boi do norte do país ao internacional ícone de exportação cultural Carmen Miranda, num hibridismo entre passado e futuro, intercalado por excessos estéticos, antropófago até os ossos da memória e iconoclasta por excelência.

“Dois mil e um” (Tom Zé e Rita Lee) era o exemplo máximo desse processo. Ao som de uma viola caipira e de trechos cantados com o

sotaque típico de Tonico e Tinoco, sobrepunham-se as guitarras elétricas e recursos tecnológicos gerando um efeito futurista:

“Astronarta libertado/ minha vida me ultrapassa/ em qualquer roda que eu faça./ Dei um grito no escuro/ sou parceiro do futuro/ na reluzante galáxia.” A canção representava a intersecção de todas as nossas raízes agrárias e arcaicas com os sonhados projetos futuristas, tão próprios da época (BUENO, 2002, p. 16).

O que parecia esdrúxulo se tornou uma coisa corriqueira. Foi a partir da Tropicália que a MPB se libertou de fórmulas rígidas, até porque acabou com o que a bossa nova havia instituído como bom gosto. A Tropicália também cultuava o mau gosto, já que o bom gosto aprisiona muito, tolhe a criatividade. E, na época, havia também a necessidade de se botar para fora o avesso de tudo isso (COSTA, 1983, p. 83 apud CARVALHO, p. 50).

A carnavalização da cultura brasileira assume a consciência de pertencer “ao mercado de bens simbólicos” (BUENO, 2002, p. 4) e se integrar à produção do pop introjetado pela cultura de massa e a vigente lógica do consumo; o que “não significava aceitar o mercado sem críticas e sim, de acordo com Veloso (1997), criticar a cultura de massa de dentro e por meio dela” (BUENO, 2002, p. 5) para verdadeiramente subvertê-la. Os tropicalistas infiltraram-se no mundo da *mass media*, dando ênfase aos processos visuais e imagens desconexas, se conectando a técnicas publicitárias e se aproximando à estética da mensagem das manchetes de jornal e histórias em quadrinhos.

Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como ready-mades (VELOSO, 1997, p. 169).

Carnavalizando referências, discursos, citações, estilos correntes na tradição artística e cultural, [o Tropicalismo] rompeu com as polarizações que expunha, liberando a arte para o exercício da contemporaneidade (FAVARETTO, 1983 apud LEE, 2010, p.14).

4 Álbum-manifesto comentado

Depois de decuparmos os manifestos modernistas selecionados como base analítica deste trabalho ao final do capítulo anterior, ficam mais evidentes as possíveis influências dos conceitos e ideias apresentados por Oswald de Andrade no disco-manifesto da Tropicália.

Seguindo a mesma lógica de raciocínio e observação do conteúdo dos manifestos, aqui as canções do álbum serão apresentadas e comentadas conforme as interferências detectadas na obra; esse olhar aproximado buscará encontros entre as concepções dos dois movimentos enquanto a desvela.

4.1 *Tropicália ou Panis Et Circencis* (1968)

4.1.1 Miserere Nóbis

A primeira canção do álbum é “Miserere Nóbis”, interpretada por Gilberto Gil e composta junto ao poeta Capinan. O termo, em latim, faz parte de uma oração católica e tem por tradução a frase “tende piedade de nós”. E é assim, através de uma alusão a uma oração da religião dominante no país e na América Latina – imposta por seus colonizadores –, que se dá início ao ritual tropicalista.

Já na abertura da música o clima ritualístico se instaura com o arranjo de órgão de igreja inicial, remetendo à tradição (FAVARETTO, 2000, p. 87), que prossegue animadamente com uma mudança de ritmo e a entrada de outros instrumentos.

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

A primeira estrofe compõe-se do refrão que remete ironicamente à esperança desbotada do povo brasileiro, que sempre acredita que sua situação há de melhorar. Há um segundo nível de leitura no verso “é no sempre, sempre serão” que por isomorfia homônima também significa “sempre serão”, imagem que remete ao trabalho extra, árduo e excessivo a que é submetida a classe operária, colonizada e explorada, que compõe a maioria da população e que, cheia de fé, sempre acreditou em promessas de mudanças. Essa presença e identificação com a classe servil no discurso é reforçada pela expressão

“ô, iaiá” que representa a forma usada por escravos para se referirem à esposa de seu senhor. A permissividade da antropofagia cultural oswaldiana já aparece aplicada sem receios neste primeiro momento da canção, em que terminologias em latim da fé católica e da cultura africana são combinadas em um mesmo canto de clamor.

Já não somos como na chegada

Calados e magros, esperando o jantar
Na borda do prato se limita a janta
As espinhas do peixe de volta pro mar

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Na próxima estrofe, o canto de Gil anuncia o fim dessa passividade: “Já não somos como na chegada”, e apresenta uma reação desse coletivo de migrantes sonhadores, a que o tempo verbal mostra que ele faz parte e é seu interlocutor, que já não é mais o mesmo e não está mais satisfeito com as sobras rotineiras. Portanto, é possível notar uma mudança de atitude, similar ao impulso pela mudança que é proposto nos manifestos de Oswald de Andrade.

Em sua análise, Celso Favaretto observa:

Esta fala é pontuada por um pistão insistente, mantendo suspense e indicando iminência na ação. Há, nela, duas referências históricas: à primeira missa no Brasil, início de uma história que desemboca no presente contraditório, e à chegada dos “baianos” ao Sul desenvolvido – os baianos que desorganizaram a música brasileira e que, talvez, signifiquem os “baianos”, os miseráveis do país (FAVARETTO, 2000, p. 88).

Nas outras estrofes, esse “desejo de mudança aparece sob a forma de ato de sacrilégio” (FAVARETTO, 2000, p. 88) em busca de igualdade e em reação à tradição do país. Há uma inquietação por uma melhora de situação. Também são associados elementos tropicais que remetem à brasilidade: banana e feijão.

Tomara que um dia de um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia de um dia não
Para todos e sempre metade do pão

Tomara que um dia de um dia seja
Que seja de linho a toalha da mesa
Tomara que um dia de um dia não
Na mesa da gente tem banana e feijão

Miserere-re nobis

Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

O inconformismo relatado pela letra vai crescendo gradativamente, acompanhado pela convicção de que é preciso lutar por uma mudança. Na próximas estrofes já aparecem elementos que remetem à violência dessa dominação e invasão cultural a que foram submetidos, acompanhado de sentimento de uma firmeza que é preciso ter para encarar essa empreitada pelo novo. A ideia de fuzil aparece indicando a forma de censura política (FAVARETTO, 2000, p. 89) e a violência militar do período, que “é ludibriada pela forma oblíqua de denunciar a violência pela desconstrução fonêmica de três palavras-chave da canção: *Brasil, fuzil e canhão*” (MIRANDA, 1997, p. 145). Essa quebra de termos em um canto soletrado também remete ao abecedário de alfabetização do Brasil e estabelece outro momento descontraído de crítica e irônia sobre a situação do país, que está sendo reeducado com base na cartilha de forças asseguradas pelo medo e a violência.

Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue
Derramemos vinho no linho da mesa
Molhada de vinho e manchada de sangue

Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão

Bê, rê, a - Bra
Zê, i, lê - zil
Fê, u - fu
Zê, i, lê - zil
Cê, a - ca
Nê, agá, a, o, til - ão

Ora pro nobis

Em uma análise final do todo, é possível perceber a canção como uma oração festiva, que combina ritmos africanos à liturgia cristã, com claros momentos de ironia e criticismo à catequese e à miséria do povo brasileiro. A letra parece falar sobre como tudo sempre foi limitado, negado e racionado desde a colonização/catequização da população brasileira.

São reforçadas características nacionais e primitivas, como banana, feijão e o mangue, remetendo ao nordeste do país. A canção carrega consigo um sentimento de virada da situação, sem perder a alegria, traz a percepção de uma condição de

desfavorecimento e declara, por seu tom irônico, o fim do conformismo de quem animadamente fala que o que sempre foi já não há de continuar.

4.1.2 Coração Materno

Disse um campônio à sua amada: "Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar, embora tristezas me causes mulher
Provar quero eu que te quero, venero teus olhos, teu corpo, e teu ser
Mas diga, tua ordem espero, por ti não importa matar ou morrer"
E ela disse ao campônio, a brincar: "**Se é verdade tua louca paixão**
Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"
E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
E sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou
Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
E volta à correr proclamando: "Vitória, vitória, tens minha paixão"
Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou: "Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me filho, aqui estou, vem buscar-me que ainda sou teu!"

A canção seguinte, "Coração Materno", é uma regravação que faz o resgate do arcaico compositor e cantor Vicente Celestino. Interpretada por Caetano Veloso, com uma dramaticidade estranha, causa choque por seu caráter de releitura brega e melancólica. Sob a ótica oswaldiana, a canção simboliza um resgate da tradição primitiva, fazendo referência à "região rural-sertaneja" (FAVARETTO, 2000, p. 86) do país.

Coração materno, opereta grotesca de Vicente Celestino que na voz de Caetano oscila entre a blague dadaísta (ao se utilizar de uma música desvalorizada pelo gosto vigente na MPB, justamente para problematizá-la) e a nostalgia da redundância (na medida em que traz à tona o material musical cultural recalcado pela linha evolutiva, mas parte formativa de uma sensibilidade musical arcaica) (NAPOLITANO, 1998, p. 1).

A interpretação de Caetano e o arranjo de Rogério Duprat cruzam-se com a versão original de Vicente Celestino, gerando vários níveis de paródia. [...] Caetano canta com distanciamento e reverência; um canto frio, despojado, fazendo algo parecido com a releitura oswaldiana dos primeiros cronistas do Brasil (FAVARETTO, 2000, p. 96).

A história da letra é protagonizada por um personagem do povo, um camponês, e também faz referência a fé tradicional do povo humilde. Na linguagem, por vezes rebuscada e cafona, é possível estabelecer uma relação de paródia entre os resgates nacionais presentes nessa manifestação tropicalista de busca pelo ritmo e cultura popular.

O clima de dramalhão e paródia apresenta características antropofágicas sobre o enredo de uma história antiga, onde um coração é arrancado em ritual de sacrifício.

Ao contrário desta, na versão “cool” de Caetano, o *pathos* trágico não se situa no canto, quase uma récita neutra, sem sentimentalismos ou morbidez (malgrado toda a tragicidade da letra), mas no contraste do arranjo de Rogério Duprat que exacerba a tensão da canção, pelo uso quase que exclusivo das cordas, sobretudo dos violoncelos, em estocadas descendentes dos acordes graves quase-cromáticos, acentuando o clima trágico (MIRANDA, 1997, p. 146).

Indo mais longe, é possível estabelecer uma relação metafórica entre a mãe, o filho e o novo amor – por quem o filho a sacrificou, mas que no fim da história ainda está ao seu lado, disponível para perdoá-lo –, como a primeira sendo a nação e os caracteres nacionais de braços abertos para este novo reconhecimento que seus filhos, os brasileiros, estão dispostos a lhe dar.

4.1.3 Panis Et Circensis

Eu quis cantar minha canção iluminada de sol
Soltei os panos sobre os mastros no ar
Soltei os tigres e os leões nos quintais
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandei fazer de puro aço luminoso um punhal
Para matar o meu amor e matei
Às cinco horas na avenida central
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer
Mandei plantar folhas de sonhos no jardim do solar
As folhas sabem procurar pelo sol
E as raízes procurar, procurar
Mas as pessoas da sala de jantar
Essas pessoas da sala de jantar
São as pessoas da sala de jantar
Mas as pessoas da sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Essas pessoas da sala de jantar (10 vezes)
Essas pessoas na sala...

“Panis Et Circensis”, a terceira canção do álbum, foi composta por Gil e Caetano e interpretada pelos revolucionários e ultra-modernos Mutantes. A canção representa um grito por liberdade, fuga do padrão social “sala de jantar”, que constrói uma vida e arte engessadas, fadadas à decadência.

Pode-se perceber, entre os versos da canção, que os tropicalistas representam essa nova natureza cantada que segue em busca do sol, rompendo com o ato da arte estagnária que já nasce pronta para morrer, trazendo uma nova proposta desprendida dos hábitos antigos para abrir-se a um novo e ilimitado sonho.

Enquanto os tropicalistas ocupam ambientes abertos e cheio de vida, como o solar e o quintal, as “outras pessoas” estão trancadas entre as paredes fechadas de sua sala de jantar. A canção apresenta três momentos, que também podem ser percebidos como a sequência de um ritual. Uma dessas quebras se dá ao desvanecer sonoro da palavra morrer, seguido de todos os sons animados que também acompanhavam a canção. Estabelece-se, neste momento, um breve silêncio, entrecortado por um novo começo que simboliza o renascer da canção: animado por flautas, lembrando um clima alegre de um jardim florido, com sons de metais distorcidos e pássaros tonais. Logo em seguida, após a enorme repetição do verso “essas pessoas na sala de jantar”, a canção desloca-se para dentro do ambiente da sala de jantar, onde são ouvidos os barulhos de pratos e conversas das pessoas que nela se encontram dividindo a refeição, ilustrando quase que imagetivamente esse ambiente (processo similar ao do rádio teatro e a transição entre cenas cinematográficas), para, por fim, esvaecer em definitivo.

O domínio do privado, figurado na sala de jantar, é um cenário privilegiado da cena/ceia tropicalista. Em determinado momento, a canção é interrompida por um processo de “desconstrução” eletroacústica, causada por uma aparente queda de energia. A música, ao ser retomada, é tencionada pelo ritmo que se acelera. Prossegue o banquete familiar-autofágico denotando esterilidade (diferentemente do ritual antropofágico, que é fecundo). A conversa se mantém. Ouve-se o ruído da louça que se quebra e, ao mesmo tempo, a voz de alguém que pede a salada. Outro comensal pede um pedaço (MIRANDA, 1997, p. 146).

4.1.4 Lindonéia

Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia

Lindonéia desaparecida

Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda

Fruta na feira

Lindonéia solteira

Lindonéia, domingo, segunda-feira

Lindonéia desaparecida

Na igreja, no andor

Lindonéia desaparecida

Na preguiça, no progresso

Lindonéia desaparecida

Nas paradas de sucesso

Ai, meu amor

A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho

Mas desaparecida

Ela aparece na fotografia

Do outro lado da vida

“Lindonéia” é a canção encomendada por Nara Leão para sua participação no álbum tropicalista. Ela pediu para que Caetano e Gil escrevessem sua versão do quadro *Lindonéia ou a Gioconda do Subúrbio*, de Rubens Gerchman, representante do tropicalismo nas artes plásticas (FAVARETTO, 2000, p. 104). A canção retrata, mais uma vez, a presença do arcaico, “o Brasil suburbano” (FAVARETTO, 2000, p. 87), a vida em exclusão e a opressão social vivida pelos migrantes interioranos nos grandes centros. Lindonéia podia ser a prima de Macabeia, personagem central, marginalizada e migrante nordestina do livro *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector. “Ao lado de ‘Mamãe Coragem’, ela [esta canção] ressalta a impossibilidade do jovem proletário ‘escolher’ a sua vida. Nesse mundo não há ruptura, o arcaico sofre o efeito alienante da modernização, desintegrando as pessoas” (FAVARETTO, 2000, p. 105 e 106).

A personagem da canção está perdida, excluída, explorada e alienada em meio ao processo urbano-industrial. Neste momento os tropicalista realizam, mais uma vez, o resgate do contato com a vida do povo, retratando como tema de sua música uma saga semelhante à realidade do nordestino pobre em um grande centro, apresentando toda a solidão e o caráter deprimente do subdesenvolvimento da personagem. “Nela [canção] se justapõem a sentimentalidade alienada e a violência social e policial. O mundo de

Lindonéia é sem alternativas: só lhe resta a fuga onírica dos folhetins” (FAVARETTO, 2000, p. 104).

4.1.5 Parque Industrial

A canção seguinte, “Parque Industrial”, parece uma sequência temática da anterior; sobre essa condição dialógica entre as canções, recorrente também nas demais faixas do álbum, Celso Favaretto chegou a comentar: “cada música parodia certas imagens do Brasil, deixando entrever todas as outras num sistema de interferências e relações” (2000, p. 85).

O ciclo percorrido pelas canções cumpre uma espécie de rito, onde a marca carnalizante da alternância entre o sagrado e o profano está sempre presente, como se a celebração oficial e a paródia fizessem parte do mesmo rito. Muitas vezes, a linguagem oficial parece ser a sua própria paródia (MIRANDA, 1997, p. 144 e 145).

Aqui, a crítica e o deboche da atual situação vivida, com o incremento da industrialização e urbanização do país, são engrossados como um grito de reação ao contexto apresentado em “Lindonéia”. Estabelece-se uma crítica explícita ao *ready-made* da sociedade de consumo, onde tudo vem mastigado, engolido e aceito sem questionamentos.

É somente requeutar
E usar,
É somente requeutar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

A invasão industrial é associada à dominação da cultura norte-americana no país, que aparece paralelamente à ironia de um povo ingênuo que quer o avanço industrial e a inclusão no mundo moderno e com isso joga fora, sem perceber, a sua liberdade. Diferentemente de Oswald de Andrade, que buscava o completo resgate da brasilidade, os tropicalistas celebram o regional, mas pretendem a quebra das hipocrisias ufanistas nacionais. “A alegoria da modernidade e do desenvolvimento do país defendido pelo nacionalismo-populista começa a ser desconstruído na canção” (SCHEREEN, 2005, p. 7).

Retocai o céu de anil
Bandeiras no cordão
Grande festa em toda a nação.

**Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.**

A crítica tropicalista aparece em forma de deboche 1) ao ideal da salvação pelo progresso, que acaba consistindo em uma escravidão disfarçada; 2) ao modo de sedução da propaganda; 3) ao consumo como caminho para a felicidade, em que os produtos industriais representam uma (falsa) solução para todos os problemas sociais; 4) à superficialidade e alienação dos valores adquiridos nesse processo; 5) à baixa qualidade e a manipulação exercida pela imprensa, e os falsos valores disseminados por suas páginas, que trabalham a favor dessa alienação que exaspera o brasileiro.

**Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz**

**Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeimar
E usar,
É somente requeimar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.**

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.

A revista moralista
Traz uma lista dos pecados da vedete
**E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.**

**É um banco de sangue encadernado
Já vem pronto e tabelado,
É somente folhear e usar,
É somente folhear e usar.**

A crença no progresso do Brasil como forma de redenção é avacalhada pelo ambiente que a música cria. Interpretada por várias vozes, simulando uma interlocução alucinada, num ambiente de gritos, de conversas e de ruídos que partem de diferentes lugares, a canção remete alegoricamente a um parque de diversões.

Além disso, Tom Zé brinca com a ideologia nacional-popular, visto que esta abominava qualquer indício da cultura americana no solo brasileiro. Aceitar o imperialismo era o mesmo que abençoar a ditadura. Assim, ao colocar palavras da língua inglesa e cantá-las, por exemplo, no refrão, com irreverência e dramaticidade, o intérprete demonstra as contradições do ufanismo da canção de protesto, evidenciando que não se tratava apenas de render-se ou não à dominação estrangeira, mas de poder perceber que alguns elementos americanos, como as palavras, já faziam parte da identidade nacional (SCHEEREN, 2005, p. 7).

4.1.6 Geleia Geral

Eis o clímax emblemático da proposta dessa nova mistura tropicalista em “Geleia Geral”. É nesta canção que se “sobressai a justaposição do arcaico e do moderno, feita numa fusão espaço-temporal” (FAVARETTO, 2000, p. 86), onde são trabalhados conceitos que remetem à brasilidade e à valorização do caráter nacional, em um processo de colagem multi-referencial, cheio de intertextos, que parecem assimilados e inspirados nas construções dos manifestos oswaldianos, principalmente o *Manifesto Antropófago*. O termo *Geleia Geral brasileira* foi, inclusive, “extraído de um dos manifestos da poesia concreta de Décio Pignatari” (FAVARETTO, 2000, p. 109), e remete ao caráter antropofágico da marcante miscigenação cultural e étnica do país. “Depois da música, ‘geleia geral’ terminou virando uma expressão para caracterizar a diversidade, a confusão, a contradição e a desordem do Brasil” (CARVALHO, 2006, p. 82).

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com **alegria**
Na **geleia geral brasileira** que o Jornal do Brasil anuncia

O cenário dessa manhã tropical é tomado pela alegria, como já comentamos anteriormente, bem demarcada como uma das maiores características da brasilidade tão enaltecida nos manifestos de Oswald de Andrade.

Tudo é devorado, deglutido e reinventariado, num processo permanente de desconstrução/reconstrução. O “poeta parnasiano do diário-oficial”, em linguagem empolada, anuncia o paraíso tropical, numa manhã “resplandente candente fagueira”, e o poeta cantor vai logo atrás e desmonta esse Brasil “para turista ver” (MIRANDA, 1997, p. 147).

No sequente refrão, o ritmo animado da canção rende-se a um arranjo que lembra cornetas em anúncio, o que pode ser visto como um elemento que confere a presença da tradição. Por ele, introduz-se a mistura do caldeirão antropofágico: folclore popular, simbolizado pela referência à tradicional festa do bumba meu boi paraense, e o yê-yê-yê

associado ao rock'n'roll importado dos Beatles – que encontra sua versão nacional pela tentativa de tradução no movimento Jovem Guarda – e, ousada e provocativamente, faz questão de afirmar que é tudo a mesma coisa.

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Em seguida, já começam a aparecer inúmeras citações colagem, ao exemplo deste importante trecho do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade:

A alegria é a prova dos nove e a tristeza é teu porto seguro

Seguido pela paródia do poema *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, “com suas hipérboles ufanistas” (FAVARETTO, 2000, p. 109):

Minha terra é onde o sol é mais limpo e Mangueira é onde o samba é mais puro

E mais uma referência-colagem ao país com termo cunhado do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade:

Tumbadora na selva-selvagem, **Pindorama, país do futuro**

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Para reforçar os anacronismos da constituição da nação ocorre uma aproximação com a cultura antropofágica. Isso se materializa na construção de imagens articuladas pela sintaxe fragmentada, justaposta, cinematográfica, que desorganiza o discurso descritivo e bem-comportado da Música de Protesto. O compositor constrói um discurso imagístico e desordenado, baseado na paródia de trechos de textos de Oswald de Andrade (SCHEREEN, 2005, p. 9).

A letra da canção é entremeiada de pesadas críticas à indústria cultural, o consumo de massa e a passividade do brasileiro em detrimento de sua aceitação. Há também menção aos apegos culturais vigentes, que estão sendo amplamente combatidos pelo projeto tropicalista, por impedirem a abertura para o novo diante de sua imobilidade estacionária. É preciso renovar e, para isso, se desfazer dos moldes únicos de concepções antigas que já estão emaranhadas por tudo.

É a mesma dança na sala, no Canecão, na TV
E quem não dança não fala, assiste a tudo e se cala

Não vê no meio da sala **as relíquias do Brasil:**

Doce mulata malvada, um LP de Sinatra, maracujá, mês de abril
Santo barroco baiano, superpoder de paisano, formiplac e céu de
anil

Três destaques da Portela, carne-seca na janela, alguém que chora
por mim

**Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade
jardim**

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Como se pode averiguar, no trecho da canção acima, as relíquias do Brasil seguem listadas em um processo de aglutinação antropofágica, que nunca perde a sua proximidade com o carnaval, a festa de mistura e energia geral que se dá por aqui.

O carnaval antropofágico-tropicalista, ao se apropriar de mitos, práticas folclóricas, estilos, múltiplas citações, pretende ser uma espécie de signo paródico condensado da descolonização. *Geleia geral* é imersão profunda na metalinguagem. É o avesso do avesso. No limite, poder-se-ia configurar como uma espécie de poema-pastiche do pastiche feito por Andrade, nos poemas de abertura da Poesia Pau-Brasil (MIRANDA, 1997, p. 148).

[...] ao vislumbrar o Brasil como Pindorama e ao incluir a expressão “brutalidade jardim”, Torquato está evocando Oswald. Pindorama, palavra muito utilizada pelo poeta modernista, é como os índios caraíbas chamavam o Brasil. Já a expressão “brutalidade jardim” foi retirada do livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald, lançado em 1924 (CARVALHO, 2006, p. 84).

Há menção à miscigenação nacional, que abarca do europeu à alegria geral – onde arcaico do subdesenvolvimento latino-americano está presente –, na caracterização abaixo:

Plurialva, contente e brejeira miss linda Brasil diz "bom dia"

O verso seguinte cita em paródia e alfineta de leve a passiva Carolina de Chico Buarque:

E outra moça também, Carolina, da janela examina a folia

Também acompanha uma outra parodia a um verso do *Hino da Bandeira* (FAVARETTO, 2000, p. 109):

Salve o lindo pendão dos seus olhos e a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

Mais uma vez, o espírito de festa, folia e carnaval constrói o enredo recheado de misturas nacionais animadas e inusitadas, que também relembram o colorido da psicodelia, do LSD e da liberação dos anos 60, associação apológica que já havia sido indicada anteriormente na letra da primeira canção tropicalista “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, presente no bordão “sem Lenço **Sem Documento**” (MIRANDA, 1997, p. 142, grifo nosso). O termo roteiro do sexto sentido, segundo Favaretto, também representa uma alusão ao *Manifesto Antropófago* (2000, p. 109).

Um poeta desfolha a bandeira e eu me sinto melhor colorido
Pego um jato, viajo, arrebento com o **roteiro do sexto sentido**
Voz do morro, pilão de concreto tropicália, bananas ao vento
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi

De acordo com a análise de Celso Favaretto (2000):

Geleia Geral é a cena na qual se desconstrói a ideologia nacionalista-ufanista. [...] Aponta para três níveis de significação: o dos produtos culturais – justaposição do arcaico e do moderno; o da confusão cultura-natureza, da ideologia ufanista; o da música que enuncia a “geleia geral”. Neste último, enquanto crítica as indeterminações culturais – a “geleia” –, a própria música, representando a linguagem bacharelesca, estrutura-se sob forma de “geleia”, pela montagem dos *ready mades* do mundo patriarcal e desenvolvimentista (FAVARETTO, 2000, p. 107).

4.1.7 Baby

“Baby” é a canção interpretada por Gal Costa no álbum. Depois da explosão de “Geleia Geral”, a doçura de Gal dá sequência à mistura tropicalista. Por ela, o romantismo é retratado dentro de associações da vida moderna, impregnadas de elementos da indústria cultural e da vida urbana.

Em seu discurso, são enumerados produtos comerciais misturados aos sentimentos, como se também fossem, esses, o que se tem de mais valioso.

Você precisa
Saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa
Saber de mim

O vocativo “baby” remete mais uma vez à americanização da cultura brasileira, decorrente da abertura industrial do país e da potente influência dos EUA no mundo global.

Baby, baby
Eu sei
Que é assim
Baby, baby
Eu sei
Que é assim

Também há referência direta de aceitação à Jovem Guarda, tão rebatida pela intelectualidade radical de esquerda da época, demonstrando o alto nível de permissividade, liberdade e falta de preconceitos presentes no projeto artístico tropicalista.

Você precisa
Tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção
Do Roberto
Baby, baby
Há quanto tempo
Baby, baby
Há quanto tempo
Você precisa
Aprender inglês
Precisa aprender
O que eu sei
E o que eu
Não sei mais
E o que eu
Não sei mais

Na canção, a cidade moderna e mais urbana do país, São Paulo, é apontada como a melhor cidade para se viver na América do Sul; o que nos remete à lembrança da importância da São Paulo industrial como definidora do percurso modernista de Oswald de Andrade e da iniciativa tropicalista.

Não sei
Comigo
Vai tudo azul
Contigo
Vai tudo em paz

Vivemos
Na melhor cidade
Da América do Sul
Da América do Sul
Você precisa
Você precisa...

No trecho a seguir é retratada a banalização das relações humanas e do amor na sociedade burguesa: além da mensagem aparecer impressa em inglês – idioma introjetado pela dominação dos *commodities* norte-americanos – na camisa importada do locutor, a comunicação e a expressão de seu sentimento estão reduzidas ao que está circunscrito na abrangência de seu consumo, em um item descartável e impessoal que transmite a mesma declaração a todos, como se seu amor fosse superficial e transferível a qualquer um.

Não sei
Leia
Na minha camisa
Baby, baby
I love you
Baby, baby
I love you...

4.1.8 Três Caravela (Las Tres Carabelas)

Un navegante atrevido
Salió de Palos un día
Iba con tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Hacia la tierra cubana
Con toda sua valentía
Fue con las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Muita cousa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior
Que que há?!

Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Em terras americanas
Saltou feliz certo dia

Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Mira, tu, que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mí querer

Viva el señor don Cristóban
Que viva la patria mía
Vivan las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria
(La Pinta, la Niña y la Santa María)

“Três Caravela (Las Tres Carabelas)”, “versão ufanista de João de Barro para uma rumba cubana que deslocada de seu contexto, soa ambígua: ora como uma paródia ao nacionalismo ufanista, ora como alusão difusa a um latino-americanismo libertário” (NAPOLITANO, 1998), é interpretada em uma mistura bilíngue que ajuda a compôr o quadro da América Latina, colonizada por portugueses e espanhóis, evento que é visto por Favaretto como uma alusão à dimensão continental do tropicalismo (2000, p. 95).

A canção retrata, com tom de humor e carnavalização, as navegações e o descobrimento, a colonização e a aculturação impostas aos territórios latino-americanos; fazendo menção e integrando a essa vivência arcaica a revolução cubana, exceção socialista ao destino de dupla dominação (primeiro europeia, depois americana).

O Brasil é citado como país que aconteceu em deboche explícito, assim como o descobridor, que é adjetivado de “navegante atrevido”, e Cristóvão Colombo, que é saudado com ironia como o dominador-salvador que retirou o povo brasileiro de sua condição primordial de civilização primitiva e para sempre atrasada.

Há também uma clara aproximação com o ideal de Revolução Caraíba, apresentado no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, em que a América Latina figura como o berço fértil de culturas e recursos naturais, terra sem a qual a Europa “não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. De maneira irônica, os tropicalistas resgatam os questionamentos antropofágicos sobre o processo de descobrimento e colonização do continente, retomando o comando da situação ao citar o consagrado feliz exemplo da reação cubana. Essa canção representa o sarcasmo oswaldiano combinado

à animação tropicalista, marcando a presença do espírito de independência e valorização da brasilidade tão presentes no ímpeto dos manifestos do modernista.

4.1.9 Enquanto Seu Lobo Não Vem

A canção seguinte, “Enquanto Seu Lobo Não Vem”, é uma paródia à história infantil “Chapeuzinho Vermelho”, e estabelece uma crítica metafórica ao governo militar, o falso protetor e verdadeiro inimigo da sociedade da época.

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto

(Os clarins da banda militar...)

A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas

(Os clarins da banda militar...)

Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil

Vamos passear escondidos

Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

Vamos por debaixo das ruas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das bombas, das bandeiras

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das botas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das rosas, dos jardins

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da lama

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da cama

O passeio se dá na cidade-floresta, escondida pela urbanização e vigiada pelos militares. A ameaça iminente de ditadura, que ainda não havia se estabelecido totalmente, é lembrada com a citação da avenida com o nome do antigo dominador, *Presidente Vargas*. Também há referências irônicas a essa condição de opressão reforçada pelos EUA, apoiadores do governo militar e responsáveis pela invasão da sociedade industrial no país. O refrão fala sobre a resistência e o medo que está crescendo debaixo do asfalto das cidades dominadas pela violência bélica.

Enquanto seu Lobo não vem utiliza-se de um ritmo lento de samba-batucada, contrapontado, durante toda a música, por um insistente som de corneta e a repetição do refrão de Dorival Caymmi, “os clarins da banda militar”, na voz de Gal Costa, misturado com o som de agogôs, surdos e outros instrumentos percussivos, para falar do tempo vivenciado pelos brasileiros – tempo de medo.

[...]

A música é pura carnavalização: contra o interdito militar, a festa, seguindo os passos da mais popular das escolas de samba, a Estação Primeira de Mangueira. No meio de todo o carnaval, quase às escondidas, como o passeio pela floresta, uma rápida e gaiata citação da Internacional Comunista (MIRANDA, 1997, p. 148 e 149).

4.1.10 Mamãe Coragem

“Mamãe Coragem” é outra canção que tematiza a migração do nordestino, ou menos favorecido, subdesenvolvido e interiorano, para os grandes centros urbanos. Por ela, estabelece-se uma crônica sobre a alienação, a vida no interior e o primitivismo que compõe a maior parte do território nacional, na época ainda rural.

Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu fui embora
Mamãe, mamãe, não chore
Eu nunca mais vou voltar por aí
Mamãe, mamãe, não chore
A vida é assim mesmo
Eu quero mesmo é isto aqui

Mamãe, mamãe, não chore
Pegue uns panos pra lavar
Leia um romance
Veja as contas do mercado

Pague as prestações
Ser mãe
É desdobrar fibra por fibra
Os corações dos filhos
Seja feliz
Seja feliz

São trabalhadas imagens que remetem à força do jovem em construir a sua trajetória e sonhar o seu mundo contextualizado nesta transição do agrário ao urbano. Junto a esse processo coexiste uma atitude de assumir a renovação análoga à ruptura proposta pelo projeto tropicalista, o que Favaretto comenta como: “a tônica da música é a afirmação de uma coragem de postular uma vida de rupturas, oposta à estabilidade da vida familiar” (2000, p. 103).

Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumba
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê
Batmakumbayê
Batmakumba
Batmakum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêyê
Batmakumbayêyê ba
Batmakumbayêyê bat
Batmakumbayêyê batman
Batmakumbayêyê batmakum
Batmakumbayêyê batmakumba
Batmakumbayêyê batmakumbao
Batmakumbayêyê batmakumbaobá
Batmakumbayêyê batmakumbaobá
Batmakumbayêyê batmakumbaobá
Batmakumbayêyê batmakumbaobá
Batmakumbayêyê batmakumbaobá
Batmakumbayêyê batmakumbaobá

“Batmakumba” é uma das canções mais antropófagas do álbum. O verso base pelo qual se desenvolve a canção é apresentado logo em seu início, em seguida, sílabas finais de seu verso vão sendo gradativamente enxugadas e engolidas, até inverterem o processo, expandindo e voltando ao volume sonoro e visual inicial; “[...] o texto apresenta o procedimento de contração e expansão vocabular da poesia concreta com rompimento da sintaxe e da semântica lineares” (FAVARETTO, 2000, p. 112).

Nessa brincadeira, a letra da canção adere a um processo de construção da poesia concreta, desenvolvendo-se musical e visualmente. O corpo inteiro da canção, visto sob a perspectiva de uma folha, forma uma letra K, que alude à forma da asa de morcego, elemento que faz parte da mistura de seu verso tema.

A troca do *c* pelo *k* e do *i* pelo *y* é um recurso visual que confere nova dimensão e reafirma iconicamente a antítese "Nacional *versus* Estrangeiro". A nova grafia reforça o efeito de estranheza provocado pelo texto, já que o poema forma um **K**. O mesmo ocorre com relação ao uso do *Y*, melhor expressão tipográfica da alusão à música *pop* [...] (GUIMARÃES, 2004, p. 14 e 15, grifo do autor).

Os versos são gritados animadamente como se empreendessem sentido evocativo no ritual tropicalista, que se procede por sua mistura neológica de radicais e termos nominais. Segundo observa Favetto, Bat faz referência a "Batman (os quadrinhos, e por extensão a indústria cultural); macumba (elemento cultural brasileiro); yê-yê-yê (música jovem, proveniente do rock)" (2000, p. 112).

Se por um lado, Batman (símbolo da cultura norte-americana) se faz presente, por outro o Brasil também está e não é só com a macumba, mas com o orixá Obá, a guerreira mulher de Xangô, que é quem rege um universo "primitivo", remete à ancestralidade da África e sua representação como força serena vital [...]. Obá, na música, além de uma referência ao orixá também pode ser apenas uma interjeição de saudação. Indo mais além, se juntarmos a última sílaba de macumba (macumbaobá) com o que vem depois, teremos baobá, árvore de origem africana que vive de três a seis mil anos e é considerada sagrada (CARVALHO, 2006, p. 72).

A macumba incorporada ao ritual tropicalista também é uma expressão que marca presença na obra oswaldiana, e que surgiu, segundo Carlos André Rodrigues de Carvalho, em sua tese *Tropicalismo – Geleia Geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras*, em uma crítica ao movimento do verdamarelismo "que pregava um neo-indianismo caricato e com sua vocação integralista. Sobre o movimento, Oswald diria 'uma triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas'" (2006, p. 71).

Sobre a gênese da canção e a influência do contato com a obra de Oswald de Andrade no seu processo criativo, há no artigo "Tropicália e Poesia Concreta", de Danilo Sérgio Sorroce, o comentário do próprio compositor, Gilberto Gil, sobre o assunto:

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 de nossa**

cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou.

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 ideia 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 (RENNÓ, 2000, 98 apud SORROCE, 2003, p. 1 e 2, grifo nosso).

Eu tenho a impressão de que chegamos a grafar a palavra com *K* porque vimos que o poema formava um *K*. O *K* passava a ideia de consumo, de coisa moderna, internacional, pop. E também de um corpo estranho; não sendo uma letra natural do alfabeto português-brasileiro [sic], causava uma estranheza que era também a estranheza do Batman.” (RENNÓ, 2000, p. 98 apud SORROCE, 2003, p. 3)

4.1.12 Hino do Senhor do Bonfim

Glória a ti neste dia de glória
Glória a ti redentor que há cem anos
Nossos pais conduziste à vitória
Pelos mares e campos baianos

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Glória a ti nessa altura sagrada
És o eterno farol, és o guia
És, senhor, sentinela avançada
És a guardo imortal da bahia.

Dessa sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Aos teus pés que nos deste o direito
Aos teus pés que nos deste a verdade
Trata e exulta num fervido preito
A alma em festa da nossa cidade

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

O álbum se encerra com a canção-oração “Hino do Senhor do Bonfim”, dinvidade do folclore e crença popular religiosa baiana, que ajuda a fechar o ciclo ritualístico iniciado pela primeira faixa do disco. Neste momento, é como se os baianos estivessem

convocando a proteção de seu senhor para dar sequência na luta do projeto, inaugurada neste trabalho-manifesto que está chegando ao fim. Para Celso Favaretto, a canção “celebra as passadas conquistas do povo baiano referindo-se à conquista presente dos músicos baianos no Sul” (FAVARETTO, 2000, p. 90).

Os tropicalistas estão comemorando a vitória de sua empreitada pela renovação e evolução musical, abrindo o caminho e chamando as forças que protegem seu povo para ajudarem nessa tarefa justa. Estão próximos do povo, do regionalismo baiano, que neste contexto representa todo o povo nordestino, símbolo da migração e exclusão; o primitivo, que com a sua força de trabalho e energia construiu a urbanidade dos grandes centros habitados por seus patrões. “Se na abertura o *Miserere nóbis* conotava culpa e contrição, agora temos festa e confiança, a despeito de vozes tonais reconstruídas numa dissonância aleatória, no meio do som de outros tiros de canhão misturados à explosão festiva de rojões” (MIRANDA, 1997, p. 145).

A análise de Favaretto complementa as ideias apresentadas em analogia à Oswald de Andrade, afirmando que:

Indica-se, pois, a ambiguidade do ritual: a festa do Bonfim já é oficial, como “macumba pra turista”;
[...] Entre duas religiosidades profanadas, “Miserere Nóbis” e o “Hino do Senho do Bonfim”, monta-se e descontrói-se o painel tragicômico do Brasil (FAVARETTO, 2000, p. 90 e 91).

Quando falam do povo trabalhador, constantemente associado ao retirante do nordeste de que se originam, os tropicalistas retomam o espírito de crítica e exclusão social narrada na saga de Severino do poema “Morte e Vida Severina” (1966), de João Cabral de Melo Neto. Nos versos do poeta, o migrante nordestino viaja em fuga de sua sina, mas se percebe trabalhador de pouco descanso e sorte mesmo em ambientes de possibilidades menos áridas. “E se somos Severinos iguais em tudo na vida, morremos de morte igual, mesma morte Severina”. A nova esperança ao ambiente artístico, inaugurada pelo álbum tropicalista, pode ser associada a mesma beleza que carrega o bebê recém-nascido do final do poema, ao corromper os destinos fechados – com que Severino cruza ao longo de todo o poema – em sangue novo, modificando todo um passado condenado em outro “espetáculo da vida” (MELO NETO, 1994, p. 171).

Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical* (1997), faz largas menções a como a obra de João Cabral de Melo Neto, seu poeta favorito e o que mais leu extensamente (p. 339), foi fundamental para sua formação artística e de suma importância para o desenvolver dos ideais tropicalistas.

O culto a João Cabral de Melo Neto não se abalou. Antes terá acontecido o que Augusto conta que se passou com os próprios concretistas: o rigor construtivo de Cabral encontrou, para eles como para mim, complementaridade na abertura oswaldiana para "a contribuição milionária de todos os erros" (VELOSO, 1997, p. 260).

Conclusão: conceitos comuns aos manifestos detectados na análise

Como se pôde observar, o projeto tropicalista, aqui neste estudo delineado pelo álbum-manifesto, aproxima-se em muitos momentos das ideias e conceitos dos manifestos analisados de Oswald de Andrade.

Em todas as obras, a construção de versos e frases dialoga com outras linguagens artísticas, em especial com a cinematográfica e seu processo de montagem. “Entendida como realidade em movimento, a vida moderna encontra sua melhor forma de expressão no cinema” (MORAES, 1988, p. 225). Assim como os manifestos de Oswald de Andrade, as letras tropicalistas são marcadas por efeitos cubistas e de síntese, utilizando-se de técnicas de bricolagem para gerar novas imagens dentro da linguagem poético-musical, rompendo com a sintaxe tradicional para alterar a lógica do discurso.

Isso evidencia que ambos foram capazes, em suas épocas, de quebrar com as barreiras das linguagens artísticas disponíveis e ampliar o alcance de suas expressões. Renovadores e agitadores, demonstravam preocupação com a imagem visual. O processo de colagem, referenciando outras peças artísticas, fragmentário, sintético, justaposto e cheio de metalinguagens, utilizado pelos tropicalistas nas letras das canções do álbum-manifesto, desenvolve uma técnica também marcante na poesia concreta, que foi herdado, por este último, do modernismo de Oswald de Andrade e transmitido para a vanguarda musical, que, por sua vez, mostrou saber fazer bom uso e expandir seus conceitos. “Geleia Geral”, a canção considerada símbolo do álbum-manifesto, é um grande exemplo disso. Nela o carnaval e a alegria também aparecem intensamente como constuidores da energia e do espírito de brasilidade, evidenciando outro grande encontro entre os projetos.

Para Oswald de Andrade a arte está no povo, no contato com o popular e suas manifestações culturais. O carnaval, a alegria e a festividade são as mais nobres características dessa brasilidade geral. Há uma grande valorização da formação étnica e de suas riquezas naturais – características próprias e singulares deste país nação continental. Tudo isso também pode ser sentido no decorrer do álbum-manifesto tropicalista. As duas propostas apresentam referências histórico-nacionais, elementos ritualísticos e relacionados à dominação portuguesa e à catequese do povo brasileiro; resgatando o primitivo entre paródia, deboche e alegoria de imagens do Brasil, ironizando a colonização e o descobrimento.

A carnavalização dos temas é assumida pelos dois projetos como uma parte importante da essência nacional e de sua expressão popular; na obra de Oswald de

Andrade, ela é “radicalizada como postura consciente e norteadora de uma proposta estética” (MIRANDA, 1997, p. 126), que no tropicalismo reaparece adensando a vida e pulsão dos dilemas da população. A antropofagia se define como uma característica nata e inerente ao brasileiro, traduzindo-se pelo alto grau de miscigenação de seu povo.

A antropofagia ritual foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura- asteca, maia, inca. É ligada à transformação do tabu (o intocável, o limite) em totem, do valor oposto em valor favorável, ávida como devoração pura. O tropicalismo transferiu, então, a antropofagia, antes restrita aos limites do âmbito literário, para música popular inserida nos meios de comunicação, na indústria cultural (CARVALHO, 2006, p. 46).

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, a busca principal estava em delimitar e reconquistar o caráter nacional puro e primitivo; no *Manifesto Antropófago* está em estimular sua diversificação e desenvolvimento pela devoração do que há de bom nas influências importadas, que tentam instaurar-se como principal referência, sem render sua essência à aceitação desse domínio da “consciência enlatada”. Já o ideal tropicalista apropriava-se do princípio antropófago como guia para expandir seus limites, combinando e somando o que conhecia de influências artísticas valorosas de fontes globais para poder dar fim a o seu distanciamento das vanguardas artísticas de seu tempo.

Enquanto Oswald de Andrade parece estar redescobrimo a floresta, o nativo, e o regionalismo de seu povo, os tropicalistas não precisam reconquistar essa sua brasilidade: emergem de sua seiva nordestina, dispostos a dialogar com todo o vasto mundo de culturas e oportunidades criativas além de suas fronteiras. Em ambos, a vida moderna vem participar, sem exclusão, da sabedoria popular por uma arte contemporânea de evolução. No álbum-manifesto a valorização e tematização do nordestino migrante e rural simbolizam o primitivo nativo e folclórico, vivenciando, de certa forma, em analogia, o resgate tão almejado nos manifestos de Oswald de Andrade.

A importância da religião na composição cultural brasileira também aparece bem demarcada em ambos os projetos. Nos manifestos de Oswald de Andrade há uma clara crítica à alienação e aculturação geradas pela dominação católica no país. Já os tropicalistas retratam a fé enraizada no povo brasileiro pela força de seus apelos ritualísticos e festivos, também demonstrando a sua ocupação como válvula de escape para a situação de opressão e sofrimento vividos desde os primórdios por essa massa menos favorecida.

Ansiando por uma arte atual, Oswald de Andrade, em um primeiro impulso, quer descartar o antigo – assim como os tropicalistas o fazem. No caso modernista, a crítica se

assenta sobre o fazer artístico dos parnasianos e sua resistência em dar lugar ao novo momento e sua nova linguagem, enquanto na Tropicália a liberdade de sua proposta irrompe sob a forma de uma contracultura que se nega a compactuar com as correntes extremo-nacionalistas – identificadas, em sua versão mais radical, com a esquerda reacionária da MPB –, que estancavam a modernização e avanço técnico musical por questões ideológicas. Entretanto, mais do que definir opositores, os manifestos empenham-se contra o atraso, a baixa auto-estima e os limites de uma mentalidade coletiva há muito tempo submissa.

Enquanto os tropicalistas tiveram que lidar com uma oposição presa a valores radicais, os modernistas também tiveram que lidar em sua época com a sua versão nacional nativa purista, representada pelos grupos do *Verdeamarelismo* e do *Anta*. Outra notável aproximação entre os embates dos movimentos é que, no modernismo, o encontro entre Oswald e Mário de Andrade foi essencial para o desabrochar de seus ideais. Já no tropicalismo, o mesmo aconteceu no encontro dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se mostrou fundamental à eclosão do movimento.

Os dois projetos posicionavam-se contra as fórmulas e a arte regulamentada. Todavia, é de se notar que, apesar de sua intenção de renovação, os modernistas não queriam romper com o passado – simbolizado pelo arcaico e a tradição popular –, sabiam que chegaram aonde estavam por causa dele. Oswald de Andrade, em um primeiro momento, se posiciona a favor da ruptura total com o passado, mas é perceptível a sua mudança de conduta com o amadurecimento do movimento, compreendida com nitidez entre os manifestos aqui comparados.

Portanto, a modernidade no caso não consiste em romper com o passado ou dissolvê-lo, mas em depurar os seus elementos e arranjá-los dentro de uma visão atualizada e, naturalmente, inventiva, como que dizendo, do alto onde se encontra: tudo isso é meu país. Um lirismo luminoso, de pura solução técnica, nos antípodas de sondagem interior, expressão ou transformação do sujeito (individual ou coletivo) (SCHWARZ, 1987, p. 22).

A vontade modernista era, sim, de abrir caminho para que o que estava acontecendo em seu tempo presente pudesse se desenvolver plenamente. Para os tropicalistas, o passado deve ser admirado e transformado. E é essa atitude que ajuda a definir a sua tendência ao experimental, à mistura de gêneros e linguagens artísticas, em que a criatividade entra em exercício pela reinvenção e transgressão dos padrões estéticos. Neste processo ocorrem a fragmentação do objeto estético, a busca pela superação dos limites tecnológicos, a subversão de valores e padrões de comportamento e a valorização do mau gosto para destruir o marasmo recatado do bom gosto; assume-se uma postura

de demolição e reconstrução em busca de um “som universal”; uma “estética do choque”, que quebra as barreiras do que seria descaracterizador e transforma-se por novas fusões – experiência, também, muito presente na arte manifestada por Oswald de Andrade. Se, para este, em muitos momentos, a equação de sua proposta artística se definia por primitivo versus importado, para os tropicalistas essa relação se transmutara para primitivo somado ao importado, ou seja: ao passo que o modernista procurava uma pureza nacional e artística, os tropicalistas queriam o ruído, a interferência e o híbrido resultante do cruzamento com o outro.

Em todas as obras analisadas figura o jogo entre absurdos e estereótipos, exibindo e contestando valores que impedem a renovação pretendida pelos grupos e que se orientam a favor da estagnação cultural e da prisão a tradições e bulas estéticas: utilizando-se de modelos defasados que impediam a continuação/concepção de uma nova e necessária arte de evolução. A busca maior dessas vanguardas é por uma nova linguagem, a linguagem de seu tempo. A “poesia de exportação”, proposta por Oswald, quer criar uma linguagem própria para ser reconhecida como valorosa por si só, fundamentada na fala natural cotidiana e nas riquezas ambientais e étnicas nativas; ao passo que os tropicalistas querem criar uma música própria e autêntica, que dialogue com o mundo e acompanhe as transformações globais – sem se deixar diminuir por restrições de devoções nacionalistas extremadas, mas, também, sem descartar o que é produzido aqui: quer-se o direito à liberdade para combinar tudo o que há de melhor na música contemporânea e nos diversos ritmos desse país continental, ingressando em uma pesquisa que vai do arcaico ao moderno, deglutinando tudo o que é encontrado que valha a pena e criando, como produto final, um som cheio de frescor, completamente original e com condições de revelar ao mundo o enorme potencial dos músicos *“made in Brazil”*.

Os tropicalistas, assim como os modernistas, trouxeram o avanço da pesquisa estética e da atualização da arte brasileira. Se os modernistas precisaram brigar pelo reconhecimento de uma arte com “consciência criadora nacional”, os tropicalistas o faziam por uma arte que transcendesse os embates políticos de sua época e voltasse a dialogar com o mundo; uma nova arte capaz de remover o Brasil de sua falta de permissividade, e que trouxesse a consciência reinventora de volta à produção musical. Paralelamente, contextualizando os movimentos, é possível perceber que ambos partiam dos impulsos necessários aos dilemas do avanço da produção artística de suas épocas: os tropicalistas não precisaram brigar diretamente pelo caráter nacional, mas lutaram, sim, por seu direito de se posicionar como autônomos criadores.

Essa liberdade criativa foi uma das grandes conquistas do tropicalismo, que influencia, até hoje, músicos do mundo todo e é aclamado por seu caráter genuinamente vanguardista. Por este motivo, pode-se concluir que: se Oswald de Andrade anuncia um Brasil do futuro em seus manifestos, os tropicalistas perpetuam o Brasil no futuro, sem mais entraves conservadores.

Um exemplo disso, como nos é identificado na tese de Carlos André Rodrigues de Carvalho (2006), se dá pela atitude dos tropicalistas de aderirem ao uso das renegadas guitarras elétricas, incorporando mais um elemento estético, neste caso estrangeiro e moderno, à música popular brasileira sem temer diminuí-la – pelo contrário, o ato é capaz de inaugurar novas possibilidades e expandir os limites de sua musicalidade. Há uma quebra de pudores recalcados e estacionários, uma ruptura de moldes estéticos incapazes de entender as mudanças de seu tempo presente e trabalhar em prol de sua modernização. O tropicalismo atualiza a música popular brasileira, transformando-a em matéria-prima exportável, como sugeria a arte original sonhada por Oswald de Andrade, não se propondo a realizar a mesma “macumba pra turista” de sempre, que acabava limitando a imagem da produção artística do país ao exótico e mimético. Estabelece-se, de certa forma, uma releitura competente, que adéqua as ideias originais às atuais necessidades do cenário artístico, reconectando o pensamento oswaldiano, “que achava que o povo brasileiro devia se livrar da interpretação materialista e moral que jesuítas e colonizadores fizeram da antropofagia (por gula ou por fome)” (CARVALHO, 2006, p. 46), à realidade.

O projeto modernista pretendia ser uma vanguarda autônoma por perceber conter em si características únicas, recusando-se à adaptação europeia de sempre. Já no tropicalismo, o interesse pela inclusão e transfiguração de suas manifestações limítrofes almejava aproveitar de todos os recursos que se tinha disponível, sem o sufocamento de ater-se à hipocrisia de medidas formais e estéticas restritivas. Os tropicalistas, diferentemente de Oswald de Andrade, não estavam tão preocupados com a condução e o resultado do contato com o estranho “invasor estrangeiro”, pelo contrário: promoviam essa troca com o outro convidando-o para o seu bacanal musical.

Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas de estagnação, contra a sociedade. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor minha própria posição. Todas aquelas ideias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo. Realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo

que se estabeleceu como novo (VELOSO In FERREIRA, 1978, p.178 apud REZENDE NETO, 2009, p. 10).

Recheados de paródias lírico-social, os manifestos dos movimentos apresentam novos modelos provenientes da combinação de influências opostas como o arcaico/primitivo x moderno, antigo x novo, industrial x manual. Esse recurso, tão amplamente utilizados nos manifestos de Oswald de Andrade, é retomado pelos tropicalistas como argumento motivador de sua revolução. A ironia foi também outro aspecto marcante herdado da ousadia e urgência do iconoclasta modernista.

Essas características compunham grande parte das letras das canções tropicalistas: elas utilizavam muito da linguagem carnavalesca em sua narrativa. Sob o aspecto estético, se o modernismo já expunha uma carnavalização na literatura, reconstruindo uma linguagem “ao avesso”, o Tropicalismo, diante de um processo de modernização radicalizado, radicalizava também a dialética construtivista/ reconstrutivista do modernismo. Assim, ele não era mais a linguagem “ao avesso”, mas o “avesso do avesso” (BUENO, 2002, p. 14).

Como vimos, ambos os projetos são extremamente críticos e escancaram o que pretendem sem medo do choque e da pouca aceitação que poderiam vir a causar. Destroem para poder trazer uma mudança que coloque em movimento e altere a inércia da produção artística com que convivem, visionando, como afirmado nos versos do *Manifesto Antropófago*, o “direito ao exercício da possibilidade” rumo a “experiência pessoal renovada”.

[...] a poesia de Oswald não seduz nem captura seu leitor de modo sensível, ela o **choca**. Levando em conta o ambiente sacralizador de uma poesia convencional, como era aquele que se vivia, tratava-se também de **uma atitude de política cultural**. A experiência do choque, portanto, perpassa e proporciona uma mediação entre a experiência de vida e a experiência estética (FERNANDES, 2006, p. 313, grifo nosso).

O embate contra as convenções se apropria da invenção e da surpresa para pôr em prática a sua revolução da linguagem. No caso tropicalista, essa revolução representa uma modificação de um sistema posto em xeque pela revolução industrial, e é impulsionada pela renovação resultante de mudanças técnicas e industriais da sociedade, que repercutiam de forma importante na estrutura social e institucional do país. É possível constatar que: enquanto Oswald de Andrade viveu um Brasil em fase de industrialização, os tropicalistas fizeram arte sob o seu efeito, e ambos se preocupavam com as consequências do atraso que as atitudes conservadoras do cenário artístico que

pretendiam subverter exercia, limitando os horizontes e alcance de projetos possíveis à arte do país.

Ambos os movimentos se constituíram de revoluções estéticas radicais, críticas e polêmicas, preocupadas com a continuação do cenário artístico legado às gerações futuras. A radicalidade depositada no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* tem a mesma necessidade de evocar uma posição de ruptura que impulsionou o movimento tropicalista. E, talvez por isso, por se posicionarem indubitavelmente como vanguardas, originaram obras relevantes e ainda atuais. Suas respostas à opressão social vieram permeadas por uma arte inovadora e livre, que trouxe grandes avanços qualitativos à criação nacional.

Enquanto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* Oswald de Andrade propõe a convivência entre a tecnologia europeia e nativa – que na iniciativa tropicalista se traduz como uma tentativa de globalizar nossa música e romper os apegos nacionalistas –, em um segundo momento, no *Manifesto Antropófago*, essa mesma atitude é vista como uma “absorção crítica” que deve ser praticada e está mais próxima da ideia tropicalista como um todo: de assimilar as influências contemporâneas modernas e mesclá-las aos valores musicais regionais, produzindo algo completamente novo e lindo.

O movimento tropicalista vai atualizar e aplicar a filosofia antropofágica do modernista Oswald de Andrade, cuja proposta era considerar a cultura estrangeira, digeri-la e regurgitá-la, após a mesma ser mesclada à cultura e identidade nacionais. Desse processo de fusão nasceriam as formas artísticas capazes de expressar toda turbulência do Brasil moderno (CAVALHEIRO, 2010, p. 9 e 10).

“Ser regional e puro em sua época” (*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, 1924) – os tropicalistas, de alguma forma, também aplicaram a expansão desse conceito ao querer participar de seu momento histórico e incluir o Brasil nas amplas possibilidades musicais que isso oferecia, aproveitando-se de referências estrangeiras e regionais, consideradas por eles tão importantes quanto a imensidão do país e a infinidade de riquezas a se trabalhar e adicionar em seu caldeirão étnico. Além disso, é interessante observar como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* já se propunha a uma nova linguagem inventiva e surpreendente, sempre imprevisível, como foi extensamente praticada pelos tropicalistas.

Os tropicalistas estão mais abertos à importação cultural, talvez por que em seu contexto, a invasão das estruturas econômicas e sociais estrangeiras já havia se consolidado. Eles percebem a mistura com o outro como necessária para sua inclusão como arte participante no mundo e no contexto histórico em que viveram. Em sua proposta de arte, os elementos importados se fundem às peculiaridades nacionais e, nesse processo, acreditam poder gerar algo completamente original e maravilhoso.

Entretanto, enquanto Oswald de Andrade critica essa consciência importada e enlatada, os tropicalistas reagem contra a passividade dos *ready-mades* industriais em que tudo já vem “pronto e tabelado, é somente requentar e usar”. Assim, é possível perceber que ambos buscam a liberdade, questionando e atijando um levante contra a dominação cultural alienante do produto e da ideologia estrangeira.

À medida que Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, declara a sua revolução em oposição à catequese estrangeira, os tropicalistas realizavam uma revolução pelo som universal protagonizada pelo povo que simbolizavam, com canções que retratam ritmos, personagens e o folclore popular, inserindo-os na modernidade ao desenvolver sua sonoplastia de colagens, misturas, e aplicações técnicas vanguardistas. Se na obra de Oswald de Andrade há um grito pela independência cultural do país e a valorização de suas propriedades nativas, na tropicalista há um eco desse anseio atuando a favor da liberdade criativa e da diversidade musical.

Também é possível afirmar que os tropicalistas aplicaram muito bem uma das máximas do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade: “A transformação permanente do Tabu em totem”, tendo em vista a postura de transgressão de valores sociais para a renovação que estabeleceram desde o início. A inventividade tropicalista, diante das dificuldades técnicas e ambientais que encontrava é outra expressão da força do “espírito Caraíba”, que sabe transformar dificuldades em oportunidades criativas.

As duas vanguardas, com certa violência, mas sem jamais perderem a alegria, convocaram suas revoluções por uma nova arte de avanço, empenhando-se para destituir a prisão dos padrões artísticos de suas épocas, a favor da naturalidade expressiva de uma nova arte que manteve-se, em ambos os casos, sempre próxima do povo; seus projetos visavam uma modernidade que abrisse portas para que a arte refletisse as transformações reais de seu tempo, recusando-se às ultrapassadas estéticas da maioria e adquirindo, assim, uma excelência renovada que as tornariam dignas de exportação. Os movimentos queriam abrir-se para experimentar o mundo e possibilitar novas perspectivas à arte futura. E isso significava grandes rupturas e reconstruções.

A influência do pensamento de Oswald de Andrade é tão nítida que, em vários momentos, os tropicalistas citam trechos de suas obras literárias dentre suas canções, rendendo homenagens diretas ao grande mestre, ao mesmo tempo que aplicam, com propriedade, o seu conceito de “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.

Por fim, pode-se chegar também à conclusão de que quando Oswald de Andrade proferiu, ao fim da vida, estar profundamente abatido e desiludido por perceber que seu

chamado não teve resposta (BOAVENTURA, 1990, p. 237 apud LOPEZ, 1992, p. 36), é de se pensar que ele ainda não conseguia imaginar que, 40 anos depois da publicação de seu *Manifesto Antropófago*, surgiria na Bahia, berço da felicidade e descoberta da nação Pau-Brasil, uma corajosa e animada turma de jovens artistas, capaz de retomar a revolução por ele iniciada, emprestar seu renovado olhar liberto e encarar outra deliciosa e difícil empreitada de reconexão entre a arte nacional e as novas linguagens de seu mundo.

Referências Bibliográficas

ALMANDRADE. **Tropicália de Hélio Oiticica: 40 anos**. Disponível em: <http://www.notaindependente.com.br/2007_agosto_03.html>. Acesso em: 20 out. 2009.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. "Só a antropofagia nos une". In: MATO, Daniel. **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder**. Caracas: Universidade Central da Venezuela, 2002. p. 121-132. (Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) e CEAP, FACES). Disponível em: <<http://gp.cnti.ve/site/red.org.ve/view/docs/ferreiraci3.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

ANASTRAUBE (Comp.). **Entrevista com Marcia Camargos, autora do livro "Semana de 22, entre vaias e aplausos"**. (Boitempo) no programa Arteletra, produzido pela TV São Judas.. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wFk1ZZoa2jM>> <<http://www.youtube.com/watch?v=f8G42K0Exu4>> <<http://www.youtube.com/watch?v=9P00Wvqi2zY>>. Acesso em: 23 jun. 2008.

ANDRADE, Oswald de. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. 6 v. (Obras completas de Oswald de Andrade). Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=eAu81mz5oWAC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 abr. 2010.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1924.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, v. 1, n. 1, maio 1928.

BAR, Décio. **Acontece que ele é baiano**. In: Realidade. Ano 3, nº 33. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1968. P. 189-198.

BARBOSA, Faculdade Ruy. Totem e Tabu: Sigmund Freud. **Cientefico**, Salvador, v. 1, n. 1, p.1-42, jan/jul. 2002. Disponível em: <<http://www.frb.br/ciente/Textos%20CienteFico%202002.2/PSciologia/Epistemologia/Temas%20Livres/Freud%201913/A%20Figura%20do%20Pai%20em%20Totem%20e%20Tabu.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

BOAVENTURA, M.B. (Org.). **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 255 p. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. **Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália**. 2004. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. Disponível em: <http://www.bdttd.ufpe.br/tedeSimplificado//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3394>. Acesso em: 20 out. 2009.

BRITO, Mário da Silva. **Conversa vaia conversa vem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 138 p.

BRITO, Mário da Silva. História do **Modernismo Brasileiro**: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 322 p.

BUENO, Zuleika de Paula. Geleia Geral: Tropicalismo e Modernidade Brasileira. **Teoria & Sociedade**: Revista dos Departamentos de Ciência Política e de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, n. 10, dez. 2002. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~revistasociedade/resumobueno.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2000.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Haroldo de (Org.). **Oswald de Andrade**: Trechos Escolhidos. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

CARVALHO, Carlos André Rodrigues de. **Tropicalismo**: Geleia Geral das vanguardas poéticas contemporâneas brasileiras. 2006. 173 f. Tese (Mestrado) - Ufpe, Recife, 2006. Disponível em: <<http://www.ufpe.br/pgletras/2006/dissertaes/diss-carlos-andre-carvalho.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

CAVALHEIRO, Selma Aparecida. **Tropicalismo**: Uma Proposta de Leitura. Disponível em: <www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/817-4.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2010.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Gilberto Gil e Haroldo de Campos: In(con)fluências, Trasciação da Canção. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 47, n. 1, p.129-153, jan/jun. 2007. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/letras/article/view/490/684>>. Acesso em: 04 abr. 2010.

COELHO, Cláudio N. P. . A Tropicália: Cultura e Política nos anos 60. **Tempo Social**: Rev. Social. USP, São Paulo, v. 1, n. 2, p.59-176, 1989. 2o Semestre. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/pdf/vol01n2/a%20tropicalia.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p.129-146, 2002. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2171/1310>>. Acesso em: 04 abr. 2010.

CORREA, Priscila Gomes. O Crítico e a Tropicália. **Contemporâneos**: revista de Artes e Humanidades, n. 3, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/tropicalia.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

COSTA, Sérgio. "Tropicália – Há 15 anos, tudo era divino maravilhoso". In: **Revista Manchete**, 19 de fevereiro de 1983, nº 1.609. Rio de Janeiro: Bloch Editores, p. 83.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade. **Revista Anpoll**, Universidade de Brasília, v. 1, n. 23, 2007. Semestral. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/123/115>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

FAVARETTO, Celso Fernando. Nos rastros da Tropicália. **Arte em Revista**, São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, p.31-31, ago. 1983.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. Imagens da sociedade na poesia modernista (Mário e Oswald de Andrade). **História e Perspectivas**, Uberlândia, n. 34, p.295-320, out. 2006. Disponível em: <[http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:DuJr8G-l3y4J:www.historiaperspectivas.inhis.ufu.br/include/getdoc.php%3Fid%3D45%26article%3D35%26mode%3Dpdf+IMAGENS+DA+SOCIEDADE+NA+POESIA+MODERNISTA+\(M+%C3%81RIO+E+OSWALD+DE+ANDRADE\)&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEsj1ALI23_DgTqZ2PklgV9sXc5EnPVZNt4dCDyap5qTsmK4iVYG9mw0leYYr-cVjWO4xexhDb-wPZxZ6SlgGUkHKSrel-bTwh5HliBpt7jX54FR90BAxahyD5APQPRArgL-LSxvk&sig=AHIEtbTRYzt4H9_Oue2vEpa0Wn2hdc6mCg](http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:DuJr8G-l3y4J:www.historiaperspectivas.inhis.ufu.br/include/getdoc.php%3Fid%3D45%26article%3D35%26mode%3Dpdf+IMAGENS+DA+SOCIEDADE+NA+POESIA+MODERNISTA+(M+%C3%81RIO+E+OSWALD+DE+ANDRADE)&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEsj1ALI23_DgTqZ2PklgV9sXc5EnPVZNt4dCDyap5qTsmK4iVYG9mw0leYYr-cVjWO4xexhDb-wPZxZ6SlgGUkHKSrel-bTwh5HliBpt7jX54FR90BAxahyD5APQPRArgL-LSxvk&sig=AHIEtbTRYzt4H9_Oue2vEpa0Wn2hdc6mCg)>. Acesso em: 11 abr. 2010.

FERREIRA, Lucelena. O Tributo Antropófago: Ecos Europeus na Poesia Pau-Brasil. **Revista Vertentes**, n. 34, 25 ago. 2009. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/vertentes/edicao_34.php>.

GALLO, Sílvio. Modernismo e Filosofia: o caso Oswald. **Revista Impulso 89**, São Luís de Montes Belos, n. 24, 03 out. 2003. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp24art06.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

GIL, G. **Discurso do ministro da Cultura, Gilberto Gil, na Terceira Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes**. 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php?p=689&more=1&c=1&pb=1>>. Acesso em: 14 ago. 2007. Não paginado.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. O espaço poético em busca da identidade nacional: Batmakumba. **E-letras**: Curso de Letras UTP, Curitiba, v. 9, n. 9, dez. 2004. Semestral. Disponível em: <http://www.utp.br/eletas/ea/eletas9/texto/Artigo9_2.doc>. Acesso em: 04 abril 2010.

HELENA, Lucia. **Totens e Tabus da modernidade brasileira**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. São Paulo, Brasiliense, 1980.

LEE, Kwang-yoon. **Tropicalismo**: Um Movimento em Debate. Disponível em: <<http://www.iberamerica.kr/data/file/5-8.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

LEITE, Délia Ribeiro. **O Popular Na Obra De Oswald De Andrade**. In: Encontro Memorial do ICHS, 1., 2004, Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/memorial/trab/l5_1.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2010.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Década de 80: Manifestações do Modernismo Brasileiro. **Itinerários**: Revistas de Literatura, Araraquara, n. 3, 1992. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/issue/view/219/showToc>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

LIMA, Lais. **“Totem e Tabu” (1913)**: Resenha. Disponível em: <<http://www.palavraescuta.com.br/textos/totem-e-tabu-1913-resenha>>. Acesso em: 01 ago. 2007.

LINDOTE, Marta Lucia Pereira Martins; GOUDEL, Francine Regis; GARCEZ, Muriel Bombana. Raízes Antropofágicas: labirintos e paradoxos na constituição formativa do modernismo brasileiro. **Da Pesquisa - Revista de Investigação em Artes**: Raízes e labirintos da formatividade na Arte Brasileira, Florianópolis, v. 2, n. 2, p.00-00, jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/visuais.htm>. Acesso em: 15 abr. 2010.

LOPEZ, Elizabeth Ribeiro Lisboa. Oswald de Andrade na Cultura e na Literatura Brasileira. **Itinerários**: Revistas de Literatura, Araraquara, n. 3, 1992. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/issue/view/219/showToc>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto - Obra Completa**, Editora Nova Aguilar S.A. - Rio de Janeiro, 1994, pág. 171. Disponível em: <http://www.releituras.com/joaocabral_morte.asp>. Acesso em: 01 jun. 2010.

MIRANDA, Dilmar. Brasil, Uma modernidade tropical. **Tempo Social**: Rev. Sociol. USP, São Paulo, v. 9, n. 2, p.125-154, out. 1997. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v092/carnavalizacao.pdf>>. Acesso em: 04 abril 2010.

MOISÉS, Massaud. **História Da Literatura Brasileira: Modernismo (1922 - Atualidade)**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001. 5 v. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=OmVQe6YnpaAC&pg=PA18&dq=semana+de+arte+moderna&lr=&hl=pt-BR&cd=40#v=onepage&q=semana%20de%20arte%20moderna&f=false>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado: As Relíquias do Brasil em Debate. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.220-238, 1988. Disponível em: <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2165/1304>>. Acesso em: 11 abril 2010.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003>. Acesso em: 11 abril 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 43, p.35-44, jun. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext&tlng=e>. Acesso em: 15 abr. 2010.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=5X1QnGAIQKwC&printsec=frontcover&dq=poesia+modernismo&hl=pt-BR&cd=1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

OLIVEN, Ruben George. Brasil, Uma modernidade tropical. **Etnográfica**: Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social, Lisboa, Portugal, v. , n. 2, p.409-427, 1999. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N2/Vol_iii_N2_409-428.pdf>. Acesso em: 04 abril 2010.

PAES, J. P. Cinco livros do modernismo brasileiro. In: _____. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEDROSO, Marialice Faria. 17 de Fevereiro de 1922: Semana De Arte Moderna. In: BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Dicionário De Datas Da História Do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. p. 51-54. Disponível em: <http://books.google.com.br/_book_o_o_k_s/?id=KDxd0XpIXJwC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 11 abr. 2010.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Manifestações Culturais nos anos 60: um destaque à problematização da palavra na Poesia Concreta. **Revista de História Regional**, Universidade Estadual de Ponta Grossa, v. 1, n. 6, p.39-60, fev. 2001. Disponível em: <<http://www.laktech.com.br/exemplos/cds/rhr/export/46-766-1-PB.pdf>>. Acesso em: 04 abr. 2010.

RENNÓ, C. (org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. 2. ed.. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

REZENDE NETO, Renato de Azevedo. **Ações plástico-performáticas, políticas e filosóficas da poesia brasileira contemporânea**. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Uerj, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.ppgartes.uerj.br/discentes/dissertacoes/dimestrenatorezende2009.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2010.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Comp.). **Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147. (XXIVa Bienal Internacional de São Paulo). Edição bilíngüe.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHEEREN, Andreia. Caleidoscópio estético: o nacional-popular e a antropofagia tropicalista. **Nau Literária**: Dossiê: a literatura em tempos de repressão, Porto Alegre, v. 1, n. 1, jul/dez 2005. Semestral. Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras9/texto/Artigo9_2.doc>. Acesso em: 04 abril 2010.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). **Brasil, 1920-1950: Da Antropofagia a Brasília**: MAB-FAAP Museu De Arte Brasileira. São Paulo: Faap - Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=BRgTXzWw2SsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 11 abr. 2010.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política. 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992. p. 61-92. (Clássicos Latino-Americanos).

SCHWARZ, Roberto. A Carroça, o bonde e o poeta modernista. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia Das Letras, 1987. p. 11-28.

SANTINI, Juliana. A Poiesis Pictórica de Pau-Brasil: Tradição, Ruptura e Identidade em Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. **Ícone**: Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p.105-122, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.slmb.ueg.br/iconeletras>>. Acesso em: 11 abr. 2010.

SORROCE, Danilo Sérgio. Tropicália e Poesia Concreta. **14º Congresso de Leitura do Brasil**, 2003, Unicamp, Campinas: Alb, 2003. Disponível em: <<http://www.alb.com.br/anais14/Sem06/C06019.doc>>. Acesso em: 10 abril 2010.

SOUZA, Raquel R. (Ed.). Manifesto antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil. **Antologia de Textos Fundadores do Comparatismo Literário Interamericano**, Porto Alegre, n. , p.1-6, 1976. Disponível em: <www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2010.

SOUZA, Ricardo Luiz de. Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.113-126, jan/jul 2007. Semestral. Disponível em: <http://www2.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20080716123632.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2010.

TATIT, Luiz. A Sonoridade Brasileira: A Decomposição Tropicalista. In: TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 56-60.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

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

Referências Discográficas

História da Música Popular Brasileira – fascículo Gilberto Gil. São Paulo: abril Cultural, 1971.

Nova História da Música Popular Brasileira – fascículo Caetano Veloso. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Tropicalia ou Panis et Circencis. LP R 765.040 L, Philips, 1968.