

## 7

### Antropofagia remixada

O Tropicalismo é um neo-anthropofagismo.

Caetano Veloso (*Balanço da bossa*)

#### 7.1. A utopia selvagem

Remixar, na linguagem musical, significa reprocessar uma canção, conferindo-lhe novos elementos. O conceito de antropofagia, em nossa história cultural, foi remixado duas vezes: por Oswald de Andrade, nos anos 50, e pelo Tropicalismo nos anos 60. A remixagem tropicalista levou a antropofagia do terreno literário-filosófico para o campo da cultura de massa, como uma teoria cultural capaz analisar a relação entre vanguarda, cultura popular e indústria cultural. Em última instância, justificou o próprio Tropicalismo como movimento cultural inserido numa tradição modernista.

No manifesto de 1928, alimentando-se da psicanálise freudiana, Oswald de Andrade confrontou a orientação étnica do grupo *Verde-amarelo*, que buscou no indianismo e no folclore as reservas culturais capazes de resistir ao “perigo estrangeiro”, visto sob as formas da vanguarda e do comunismo. Contra essa tese, Oswald - intelecto formado através dos transatlânticos - retomada a figura maldita do índio antropófago. O ritual antropofágico, condenado pela catequese jesuíta, transfigurava-se numa poderosa metáfora capaz de se relacionar sem dramas com as influências externas e, ao mesmo tempo, superar os traumas causados pela colonização lusitana e pela religião castradora.

Na “Crise da filosofia messiânica”, Oswald retornava à antropofagia, não somente no sentido de desrecalque cultural, mas como princípio de evolução histórica alternativa aos valores ocidentais, entre eles a moral do lucro e o Estado de classes. A história da humanidade, pensava, prendia-se a dois hemisférios: o Matriarcado e o Patriarcado. O primeiro gerou uma cultura antropofágica; o segundo, uma cultura messiânica. Deste modo, a “formulação essencial do homem como problema e realidade” repousava em três termos: 1º, o homem natural; 2º, o homem civilizado; 3º o homem natural civilizado.

O hemisfério matriarcal regia-se pelo direito materno, a propriedade comum e a ausência de Estado. A revolução patriarcal instaurou o Estado de classes, criando uma oposição entre direito natural e direito positivo (civil, diríamos), centrada na coerção da Lei jurídica, que transformou a propriedade comum do solo em propriedade privada.

Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo sem compromissos com Deus sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a idéia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado. (ANDRADE, 2001, p. 104).

O pensamento antropofágico, no que se referia à função espiritual do messianismo, absorvia o pensamento de Nietzsche, ao condenar a religião e a moral cristã como estímulo à resignação e à compaixão, meios de ascensão a um lugar que não existe. A presença do filósofo alemão tem sido constantemente referendada por Benedito Nunes, porém devemos lembrar que existe outro prato no cardápio: Max Weber. A relação entre a Reforma e o desenvolvimento do capitalismo moderno, um dos tópicos da “Crise da filosofia messiânica”, seguia a linha de pensamento weberiana:

No que se refere à produção da riqueza privada, a ascese condenava tanto a desonestidade como a ganância instintiva. [...]. Combinando essa restrição do consumo com essa liberação da procura de riqueza, é óbvio o resultado que daí decorre: a acumulação capitalista através da compulsão ascética da poupança. As restrições impostas ao uso da riqueza adquirida só poderiam levar a seu uso produtivo como investimento de capital. (WEBER, 1985, P. 123).

O lucro, dentro do espírito capitalista da Reforma, era uma graça divina, pois “quando Deus aponta para um dos seus eleitos” a possibilidade do lucro, o “cristão autêntico deve atender a este chamado”, deve “trabalhar para ser rico para Deus” (WEBER, 1985, p. 116). Oswald localizava na Reforma todo “o espírito da transação burguesa”, que através da “doutrina da graça” encontrava os eleitos por Deus para serem “beneficiários do lucro”. Se o sacerdócio era o “ócio sagrado”, no capitalismo moderno, surge o negócio, isto é, a negação do ócio (2001, p. 128).

O elogio do trabalho, como meio de realização da vontade divina, opunha o “homem lúdico” da sociedade matriarcal ao “homem faber” da sociedade burguesa; um é livre, outro é escravo. O marxismo militante, que poderia preannunciar um novo patriarcado pela abolição da sociedade de classes, na

visão de Oswald, a esta altura rompido com o Partido Comunista, transformara-se em um “messianismo empedernido e dogma imutável na URSS” (*idem*. p. 137). O dogma partidário e o stalinismo substituíam o dogma divino na eleição do que era bom ou mau. O homem civilizado, portanto, era um escravo da idolatria do dinheiro, condenado ao trabalho como promessa a algo impossível, ou negado, seja o paraíso cristão ou a sociedade sem classes, pois em um e outro estava submetido ao poder divino ou do Estado.

As condições para a libertação do homem nasceriam do progresso técnico, das máquinas que fariam o trabalho humano, possibilitando “realizar na terra o ócio prometido pelas religiões no céu”:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. (ANDRADE; 2001, p. 106).

Através do progresso técnico criaria-se a condição para o retorno ao matriarcado, numa síntese entre o homem natural e o civilizado. A visão de evolução histórica oswaldiana nutria-se da idéia de história como eterno retorno. Contra o conceito futurista, no qual o destino da técnica era a ocupação do futuro; em Oswald, tratava-se de criar as condições materiais para retornar à idade de ouro de uma sociedade sem a autoridade da lei, sem a violência da guerra, sem totalitarismo monoteísta. A idéia de uma idade de ouro localizada em um passado pré-cabralino estava explícita no manifesto de 28, todo estruturado em uma tensão entre o “antes” (da chegada do português) e o “agora” (o Brasil colonizado).

A concepção de uma cultura antropofágica como uma nova dimensão utópica do homem, para Luis Costa Lima - em “A utopia antropofágica, uma utopia sem história”-, foi um equívoco, pois ao conceber um “retorno a pré-história do homem”, insinuava-se que a “história, como um carro alegórico, pudesse dar marcha-ré”. Não menos estarrecedor, segundo o crítico, era a suposição de que “a exploração do trabalhador desapareceria no capitalismo avançado”, superando as contradições entre capital e trabalho (1995, p. 96). Costa Lima desconsidera que Oswald acreditava que a tecnologia ofereceria os meios para a superação, ou pelo menos tensionamento, das relações entre capital e trabalho. Além do mais, a própria idéia do “ócio” por si só constituía uma

confrontação com a religião do trabalho, e é através dele que homem moderno trás de volta (e não: “volta atrás”) a idade de ouro do Matriarcado de Pindorama.

A concepção da história como um constante ir e vir no tempo, completamente estranho ao positivismo historicista, que a concebia como movimento progressivo, teleológico, aproximava Oswald a uma das premissas de Nietzsche na *Segunda consideração intempestiva*:

Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo se desmanchar em pontos móveis e se perde nessa torrente do vir-a-ser [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

Um indivíduo ou uma cultura presos à “historicidade”, insinuava o filósofo, vêm-se incapazes de produzir uma nova história, ou seja, não são capazes de se reinventar. A superação do patriarcal, através do retorno do ócio, era justamente a possibilidade de concepção de uma outra evolução. Tal princípio, como demonstramos no capítulo dois, estava presente em vários poemas da *Poesia pau-Brasil*, nos quais a paródia era um meio de criação de uma outra história. A utopia antropofágica, cujo mérito, na opinião de Costa Lima, foi o desejo de reinventar o Brasil, corria em sentido contrário ao do pragmatismo da sociologia da literatura.

Um dos representantes do pragmatismo sociológico, Roberto Schwarz, argumentava - em “A carroça, o bonde e o poeta modernista” – que havia uma tendenciosa ingenuidade em Oswald ao interpretar o Brasil pelo viés antropofágico, porque os "temas comumente associados ao atraso e desgraça nacionais" ganhavam "uma surpreendente feição otimista, até eufórica (...). Um ufanismo crítico, se possível dizer assim" (1987, p. 13).

Um dos “temas associados ao atraso” era o analfabetismo omitido sob a tese do “erro gramatical” e da “incorporação milionária de todos os erros”. Outro, naturalmente, seria o controle exercido pelo capital privado dos instrumentos de libertação, isto é, a tecnologia. Para Schwarz, em Oswald combinavam de modo astuto “a atualização cosmopolita” e “aristocratismo cafeeiro”, “já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era sua base de eminência nacional e participação internacional”. Supor que o país atrasado fosse capaz de deglutir as conquistas dos países

avançados, a ponto de “reinventá-las de maneira sábia e prefigurar uma humanidade pós-burguesa”, soa como “uma inocência” (*idem*. p. 22).

A visão pragmática de Schwarz desautoriza o que, atualmente, sustenta a lógica oswaldiana no que se refere ao destino da técnica. Ao contrário do que sugeriu o sociólogo, a tecnologia pode permitir uma inversão da ordem, porque à medida que há necessidade de vendê-la, não há controle sobre o seu uso, foi assim que as classes desprivilegiadas, de porte de um *sampler*, criaram o hip-hop e tiveram voz. Isto para não falar no uso doméstico do PC que praticamente criou novas instâncias de produção e divulgação literária. A idéia de que a tecnologia produzida pelo capitalismo é controlada pela ideologia capitalista encontra poucos exemplos, pois ocorre uma subversão dos valores desta ideologia: a propriedade intelectual e os direitos autorais.

No artigo “A tradição remixada”<sup>1</sup>, o antropólogo Hermano Vianna e o jurista Ronaldo Lemos discutem como a tecnologia digital criou novas fusões culturais baseadas na apropriação dos conhecimentos tradicionais. Um dos exemplos foi a banda da Tailândia Xplstz que se apropriou do hip-hop americano; outro, a cantora senegalesa M.I.A. que sampleou o funk carioca. Estas fusões, apontam, têm modificado o conceito de propriedade intelectual, questionam quem tem o direito do uso-fruto das culturas tradicionais. O novaiorquino Beck deveria pagar direitos autorais ao escrever a música “Tropicália” e samplear Jorge Ben? Para situarem teoricamente a questão, recorrem ao conceito de antropofagia:

O que importa aqui é notar como esse enfoque é em si uma expressão de unilateralismo, avesso ao pluralismo e à real complexidade existente. Tal visão desconsidera que grande parte das “apropriações” de conhecimentos tradicionais se dá não a partir de países ricos sobre países pobres, mas sim entre duas ou mais comunidades tradicionais ou mais comunidades tradicionais sobre países ricos, ação transcultural tão bem elogiada no Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade.

Os autores não tomam o pensamento antropofágico como concepção a-histórica, como crítica à repressão moral desencadeada pela colonização, enfim, como utopia. Ele aparece como uma lógica, ou se formos bem céticos, como *deus ex machina* capaz de explicar toda uma conjuntura de hibridismo cultural. A

---

<sup>1</sup> *apud*: Folha de S, Paulo. Supl. Mais! 4 de setembro de 2005. O título deste capítulo não é uma paráfrase, já o utilizara em 2004, como título de minha comunicação no IX Congresso da Abralic.

antropofagia encontrou na cultura midiática sua instância de consagração, e este processo não é recente, iniciou-se com o Tropicalismo.

## 7.2. Os tropicalistas estão chegando

Augusto de Campos, com o livro *Balanço da bossa*, foi o principal articulador da segunda remixagem do conceito de antropofagia. Na abertura do artigo “Boa palavra sobre a música popular”, argumentava que “a intercomunicabilidade universal” tornava inútil a “impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes” (1993, p. 60).

O raciocínio de Augusto não esconde sua matriz mcluhaniana. O pensador canadense, formado em literatura, descortinou o “admirável mundo novo” das comunicações elétricas (telefone, rádios, tv, etc) em pleno alvorecer dos anos 60, propondo que “tempo” e “espaço” haviam desaparecido, tudo acontecia de forma simultânea, cada parte do mundo conectado entre si, à imagem de uma aldeia global (MCLUHAN, 1969, p. 91).

José Ramos Tinhorão - no artigo “A cultura dos enganos” – sustentava que a influência de Mcluhan, “muito lido e acatado”, levava os “jovens brasileiros a abdicar de suas originalidades regionais para ingressarem na era universal do pop”<sup>2</sup>. Se o mundo era uma aldeia, ironizava, quem seria o cacique? A música radiofônica, ou seja, “o universo pop”, criava uma tensão entre a música considerada popular e os sucessos da parada. O conceito de “popular” estava ligado a uma sensibilidade oposta ao do gosto urbano, ou seja, popular como manifestação de regionalismo, oposição entre cidade/campo. Com o rádio, surgia o ídolo popular e a canção de quatro minutos. O radiofônico iria criar uma cultura popular urbana de consumo. O tempo de duração de uma canção obedecia à necessidade do programador para adequar o máximo de canções na parada de sucessos, ou seja, as “dez mais do dia”, em um programa de uma hora de execução.

A criação de uma cultura de massa brasileira, correspondente ao segundo surto de modernização a partir dos anos 50, reavivou os debates sobre a

---

<sup>2</sup> cf. *Livro de cabeceira do homem*. Vol. I. 1975.

autonomia das culturas nacionais, visto que à importação da tecnologia de comunicação seguiu-se à divulgação dos produtos importados, como o rock'n'roll e as histórias em quadrinhos. O saber folclórico, no qual estava depositado o popular, confrontava-se com fenômenos populares de massa internacionais: O super-homem, Elvis e Beatles. No campo da leitura, o principal veículo alienador era as Histórias em Quadrinhos, os heróis importados pelos empresários Adolfo Aizen e Roberto Marinho. O primeiro braço das Organizações Globo no mercado do entretenimento ocorreu com a publicação das histórias de Tarzan & Cia. Na carta aberta a Lobato, Oswald de Andrade anunciava uma “luta entre Tarzan e Emília”, em um cenário de “perigo candente”, pois o “super-homem de Nietzsche não pôde com o super-homem do *Gibi*” (1975, p. 7).

Adorno e Horkheimer, no virulento ensaio “A indústria cultural”, escrito em 1944, durante o exílio nos EUA, respondiam à pergunta de Tinhorão acerca de quem era o cacique da aldeia global. A passagem do telefone ao rádio (por extensão, a cultura áudio-visual) nos transformou em espectadores submissos a um modelo de cultura falsamente universal. A ideia de McLuhan de que a TV tinha o caráter de participação coletiva encontra nos frankfurtianos sua refutação: o rádio, o cinema, a tv são partes de um sistema coerente, apesar da “ilusão” de diversidade devido às diferenças em suas programações e gêneros, que visam atender aos gostos mais diferenciados; sob o poder dos monopólios, “toda a cultura de massas é idêntica” (1985, p. 114).

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. [...]. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. (ADORNO e HORKHEIMER, 1944, p. 114).

A indústria cultural é uma espécie de super-estrutura do capital industrial. Ou da idolatria do lucro, para citarmos Oswald. Assim como um carro da Ford se diferenciava pelo número de assentos, porque a ideologia de produção tem sempre que produzir coisas novas para continuar vendendo carros; o filme de Hollywood só se diferenciava pelo custo da produção e o número de *stars*. O lado perverso da IC residia em produzir arte como se produz automóvel: em série. E

---

<sup>3</sup> O *Gibi* era um suplemento semanal de H.Qs, dirigido por Roberto Marinho.

as pessoas amam carros e filmes. A cultura de massa não produz falsas necessidades, mas falseia necessidades verdadeiras. A classe média, em seu legítimo direito ao lazer e diversão, encontrou no cinema e na música radiofônica um ombro amigo, pois a vanguarda existia para confrontá-la, desafiá-la, deixá-la solitária.

O cinema americano estava (e ainda está) na contramão da *desumanização da arte*, porque é sentimental e realista. Todo o gasto da indústria do cinema em tecnologia visa tornar mais “real” suas produções fantásticas. Mas do primeiro filme do Super-Homem, na década de 40, ao último em 2006, o personagem é mesmo: o defensor da nação americana e seus valores, como a propriedade privada. Em sua leitura sobre *Superman*, Umberto Eco o descrevia, acertadamente, como o “defensor dos direitos civis”<sup>4</sup>.

A fundação de uma indústria cultural brasileira era mais um passo para manter-se no concerto das nações, o que significou, no primeiro estágio, ser um mercado importador de tecnologia. Chateaubriand comprando dos americanos a aparelhagem – e também os aparelhos – para a primeira exibição de televisão. Indústria cultural e cultura de massa fundiam-se numa coisa única: americanização.

No ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido, depois de creditar ao analfabetismo parte do isolamento do escritor com a massa, especulava se os “modernos recursos audiovisuais” não poderiam motivar uma mudança nos “processos de criação e nos meios de comunicação”, a ponto das grandes massas, “quando chegarem à instrução”, não “buscar fora dos livros os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia”. O temor do ensaísta brotava da incerteza sobre o destino da “massa alfabetizada”, uma vez que o ensino público era outra prioridade da modernização do Estado. Fora do “alcance da literatura erudita” e ainda mergulhada numa “etapa folclórica da comunicação oral”, as massas “quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa” (1985, p. 145).

Através da exportação do *know how* tecnológico e de sua produção simbólica, os países desenvolvidos, na leitura de Candido, agiam “anormalmente”

---

<sup>4</sup> cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. O mito do superman.



na formação cultural dos países subdesenvolvidos, inculcando “atitudes e idéias” identificadas aos seus interesses políticos e econômicos. Se no tempo de “consciência amena” do atraso, os escritores seguiram a ideologia *ilustrada*, fundada na crença de que a educação era um valor fundamental da civilização moderna, fazendo da literatura um meio de “humanização e progresso da sociedade”; agora, substituído o positivismo pelo receituário socialista, a luta pela autonomia cultural, entendida como combate ao imperialismo cultural norte-americano, aparecia como a tarefa do intelectual brasileiro.

Autonomia recém-conquistada pelo Modernismo, que soube substituir a noção de dependência por interdependência cultural, reconfigurando sabiamente os “empréstimos culturais”, ao mesmo tempo se vinculando “ao gosto vistoso do povo”<sup>5</sup>, parecia se desvincular do gosto popular, pois Macunaíma não poderia ser o pai de Beto Rockfeller. Nos anos 60, argumenta Candido em “Uma palavra instável”, o nacionalismo libertário dos anos 20 converteu-se em “nacionalismo progressista”, a partir da esfera política, com a luta pela defesa das riquezas nacionais e a resistência “aos aspectos mais agressivos do imperialismo”, culminando, na esfera cultural, com a música de protesto, o cinema novo e o teatro de Arena.

[...] tanto na busca de uma cultura vinculada ao povo, quanto na politização da inteligência e da arte, tudo englobado na luta contra a servidão econômica em relação ao imperialismo (em nosso caso, sobretudo norte-americano), e a favor da incorporação efetiva à vida nacional das populações marginalizadas e espoliadas. (CANDIDO, 2004, p. 224).

Em Candido, portanto, cultura popular e cultura de massa são duas coisas diferentes; numa está a identificação com o povo; noutra, sua alienação. A questão, no entanto, encobre o fato da cultura massificada, na sociedade urbana, substituir o repertório popular/folclórico no qual os modernistas haviam localizado os repositórios da autonomia nacional. Foi no gosto do povo que a indústria cultural brasileira demarcou seu campo de atuação.

Para que a cultura popular funcionasse como resistência ao imperialismo capitalista deveria descolar-se dos setores populares? Esta desvinculação foi proposta por Ferreira Gullar no ensaio “Cultura Popular”. Para tanto, primeiro o poeta precisou ressemantizar o conceito de “cultura popular”. Ao invés de uma

---

<sup>5</sup> cf. *Literatura e sociedade*. p. 112.

manifestação do povo, pensava-se em uma “cultura a serviço do povo” e dos “interesses efetivos do país”, o que implicava em colocar a “responsabilidade social do intelectual”. Deste modo, cultura popular era: a) consciência da realidade brasileira; b) compreensão do analfabetismo; c) luta contra o imperialismo econômico; d) consciência revolucionária. Neste conceito, o artesão não é o agente da cultura popular, porque ela não é um objeto é um discurso. Assim para ser funcional, concluía o presidente do CPC, teria que se “apoiar fundamentalmente na classe estudantil e na classe operária, como também nas organizações camponesas” (*apud*: FÁVERO, 1983, p. 52).

O ideal de “cultura a serviço do povo” levou, segundo Sebastião Uchoa Leite, a uma compreensão limitada de *política cultural*, obscurecendo uma causa maior, a *política educacional*. A oposição entre “cultura popular como politicamente progressista” e “cultura de elite como algo politicamente reacionário”, no relato do autor, gerava equívocos, como p.ex., considerar “reacionária” as obras políticas de Sartre e Brecht porque não eram “populares”. Do mesmo modo, numa alfineta, os poemas de Gullar “imitando as formas da poesia popular” eram mera “devolução ao povo de formas artísticas” criadas por ele. A principal função da “cultura” seria a conscientização política do povo. Uchoa Leite insinuava a música, os documentários (“dentro do espírito do cinema novo”) e teatro como agentes conscientizadores mais eficazes do que a literatura. A poesia social, para a realização dos seus fins, dependia de uma primeira etapa: a superação do analfabetismo (*idem*. p. 260).

Havia dois níveis de “vinculação” com o povo no ideário: a) a campanha pela alfabetização popular, baseada no método Paulo Freire, seu lado mais francamente progressista; b) a politização do conteúdo artístico, para popularizar a arte, em ações desde a realização de “teatro de rua” até a criação de grupos folclóricos. A criação literária, para se adaptar, procurava as formas consagradas pelo consumo popular, a literatura de cordel e a poesia oral. Qual seria o lugar, nesta concepção de literatura popular, uma obra como *Macunaíma*?

Os poetas concretistas prontamente viram no ideário do CPC a reencarnação da lógica “verde-amarelista”. Discutindo a canção de Carlos Lira, “Subdesenvolvido”, o *hit* dos estudantes, Augusto Campos ouvia a “temática nordestina” como “presença paradigmática do desajuste social”. Sob o argumento de que a Bossa Nova era elitista, a temática do subdesenvolvido representava uma

“má consciência”, um retorno ao discurso “folclórico-sinfônico”, o mesmo que Oswald de Andrade tachara de “macumba para turista”, que tomava a “matéria-prima do primitivismo nacional” como pretexto para o paternalismo cultural (1993, p. 60).

A Bossa Nova, na visão de Augusto de Campos, realizava a profecia oswaldiana: devoração e exportação cultural. De influenciada pelo jazz passou a influenciadora do jazz. Assim funcionava “antropofagicamente” como um estilo internacional, em consonância com a poesia concreta (1993, p. 53). Fator crucial para a internacionalização da linguagem musical bossanovista foi a indústria multinacional, em particular a gravadora novaiorquina Impulse, que lançou em 1964 a parceria João Gilberto & Stan Getz. Do ponto de vista concretista, tratava-se de exportação cultural, ou como definiu Décio Pignatari, “nacionalismo de produção”, preocupado em ocupar os mercados<sup>6</sup>; para a intelectualidade engajada, exploração cultural.

Para um dos idealizadores da Bossa Nova, Carlos Lira, a internacionalização de João Gilberto e Tom Jobim teve como efeito colateral a alienação do estilo, preso à temática idílica do “amor, sorriso, flor”, e musicalmente “rococó”. Segundo ele, “já nessa época socialista de carteirinha”, a música precisava rumar para uma “integração dentro do processo social”, algo diverso do bucolismo zona sul que vigorava na bossa. Sua primeira atitude, neste sentido, foi compor “minha primeira canção de protesto”, “Influência do jazz” (*apud* DUARTE e NAVES, 2003, p. 138).

O manifesto “Uma eztetyka da fome”, de Glauber Rocha, apresentado em 1965, em Gênova, durante a retrospectiva do cinema latino-americano, foi ao mesmo tempo uma síntese brutal e uma ruptura com o discurso subdesenvolvimentista do CPC. Síntese porque enquadra a “miséria” como um discurso historicamente consciente, fosse pelo aspecto de “denúncia social” do romance de 30, fosse pelo seu aspecto político no cinema novo.

De Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, [...], personagens sujas, feias, escuras [...]. (ROCHA, 1981, p. 31).

---

<sup>6</sup> cf. *Cultura pós-nacionalista*. p. 25.

A exposição da fome, internamente, manchava a imagem do país projetada pelo Estado e pelos filmes comerciais da Vera Cruz/Atlântida – “filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais” -, enfim, a imagem convencional de alegria, embalada pela bossa digestiva, constituída em nacionalismo de consumo. Imagem hoje reciclada no sorriso sem dentes do faxineiro na campanha publicitária “O brasileiro não desiste nunca”. Externamente, Glauber apontava, a miséria saciava o saudosismo europeu pelo “primitivismo”, também reciclador da ancestral busca pelo prazer atualmente mapeado pelo turismo sexual.

A ruptura consistia em assumir a miséria como violência revolucionária ao invés de crise de consciência, traduzida no paternalismo e na piedade colonialista, que terminavam por pedir dinheiro aos países desenvolvidos para “construir escolas, sem professor, casas sem dar trabalho, ensinar o ofício sem ensinar o alfabeto” (*idem*. p. 32). Glauber anunciava um cinema em que a precariedade técnica – pobreza também – era elemento de originalidade dentro da cultura internacional, substituindo a pedagogia pela violência estética. O cinema novo realizava o projeto de nacionalismo de produção pignatariano, ocupando o mercado europeu, tornando-se uma estética internacional, um cinema de exportação.

Reverter os símbolos do atraso – analfabetismo, precariedade tecnológica, pobreza – em potência afirmativa para uma arte revolucionária estava pré-escrito no “Manifesto antropófago” sob a metáfora do “bárbaro tecnizado”. A aproximação é ainda maior quando, na “Eztetyka do sonho”, Glauber opõe os cultos africanos como negação da “mística colonizadora do catolicismo”, num jogo semelhante ao da “Crise da filosofia messiânica”. O messianismo religioso (*Deus e o diabo na terra do sol*) e político (*Terra em transe*) são revelados como componentes da (in)consciência conflitante do povo, submisso “à razão que o explora” e naturalmente “mística” por não compreender o “absurdo de sua própria miséria”.

A estética da violência preconizada no manifesto glaberiano encontraria seu correlato na montagem de *O rei da vela*, de Zé Celso, que não só inaugurou o teatro oswaldiano – já que em vida suas peças não foram montadas – como pôs suas idéias em circulação dentro da vanguarda contracultural.

Na peça, originalmente escrita em 1933, Oswald de Andrade narrava o casamento por interesse da falida aristocracia rural – representada pela personagem Heloísa de Lesbos – com a nascente burguesia – representado por Aberlado I, fabricante de vela, explorador ou beneficiário do catolicismo. Heloísa tornava-se amante do representante do capital estrangeiro, Mr. Jones. Logo, encenava-se o destino do país, a aristocracia rural unida à burguesia nacional servindo ao capital estrangeiro. Outra personagem importante é o intelectual Pinote, ex-futurista, escritor profissional, autor de biografias de ilustres, com horror a gente que cheira mal, lacaio da burguesia.

No contexto dos anos 60, este conteúdo associava-se fácil à recusa ao imperialismo norte-americano predominante nas propostas do CPC, do Cinema Novo e da música de protesto. A montagem de Zé Celso, segundo Victor Hugo A. Pereira, tomou o “espírito aglutinante da antropofagia” para conciliar Artaud e Brecht, e ainda de quebra criar uma zona de atrito internacional com o Living Theatre (*apud*. DUARTE e NAVES, 2003, p. 220).

Em entrevista à revista *Aparte*, durante a temporada da peça, Zé Celso declarava ter descoberto o poder de subversão da forma e do conteúdo, e anunciava: “Uma arte brasileira violenta vem aí, isto é certo. E Oswald de Andrade é inevitavelmente um dos seus precursores” (*apud*: CALADO, 1997, p. 134). *Rei da vela* foi dedicada a Glauber Rocha.

Subvertendo a imagem do corredor passando a tocha, com a qual Antonio Candido definiu “tradição”, a dupla Zé-Glauber encarnava a intempestividade artística, que Edgar A. Poe denominava como “genus irritabile”, característica do criador transgressivo representado no Modernismo por Oswald de Andrade. Em comum, uma retórica nervosa, uma tendência natural ao debate público e polêmico, uma biografia que desafia os padrões morais tanto católicos quanto de classe média (se é que há esta diferença). Estes padrões de comportamento deveriam funcionar, ao menos simbolicamente, como indicadores de uma tradição, mesmo fora do campo consensual da “literatura maldita”.

A trinca Oswald- Zé-Glauber será a principal inspiração para o Tropicalismo impor a “estética da agressão” na música popular. Ao mesmo tempo, através da orientação intelectual dos Concretistas, os tropicalistas tensionaram os limites entre a esfera literária e a cultura de massa. O conceito de antropofagia, mal digerido pela cultura literária e pela esquerda socialista, tornou-

se uma estratégia cultural para Caetano Veloso não apenas confrontar a canção engajada, mas também para legitimar historicamente a lógica tropicalista. Em entrevista a Augusto de Campos, em 1966, Caetano declarava que Oswald de Andrade lhe proporcionava “argumentos novos para discutir e continuar criando” (1993, p. 204). Em sua autobiografia, em passagem já rotineira nos estudos sobre o Tropicalismo, revelava que “a idéia de canibalismo cultural” traduzia o que faziam com “Beatles e Jimi Hendrix”, que Gilberto Gil chamava de “música universal” (1997, p. 248).

Um detalhe tem passado em branco nesta passagem, a confusão que Caetano faz entre “antropofagia” e “canibalismo”, resultante de uma leitura limitada ao manifesto de 28. Em sua remixagem, Oswald de Andrade estabelecia a diferença entre “antropofagia como ritual”, como um modo de pensar e uma visão de mundo, e o canibalismo, a antropofagia pela gula e pela fome, carente de transcendência (1990, p. 101).

Segundo Caetano Veloso, o nome “tropicalismo” fora sugerido pelo empresário Guilherme Araújo, após visitar a instalação de Hélio Oiticica “Tropicália”, exposta no MAM, em 1967. Em texto posterior, Hélio argumentou que, com *Tropicália*, queria “criar o mito da miscigenação”, porque “somos índios, negros e brancos, tudo ao mesmo tempo”. A criação de uma “verdadeira cultura brasileira”, como potência expressiva, dependia de absorção antropofágica da “herança maldita européia e americana” (1996, p. 63).

Na prática, o raciocínio de Hélio reiterava o poder operatório do conceito antropofágico, como lógica cultural capaz de transformar o mal-estar do subdesenvolvido de uma instância negativa para uma instância positiva, re combinando o diálogo entre periferia/centro, original/cópia (SOUZA, 2002, p. 104). Além disto, permitia lidar de modo menos recalcado com a cultura de massa, ou mais precisamente, com a contracultura. A estratégia de choque dos tropicalistas consistia em levar a atitude contracultural para a MPB.

A televisão foi principal canal de consagração dos tropicalistas junto ao público. Os festivais da tv Record anunciaram as canções emblemáticas do movimento, como “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”. A tv consagrara a Jovem Guarda como fenômeno de massa, assim como veiculara o “fino da bossa”. E logo estas canções passaram pelo crivo das remunerações dos prêmios musicais, estreava na tv Tupi o programa *Divino maravilhoso*. A relação com os meios de

comunicação não era recalcada como na música engajada, isto é, a eficiência política de uma canção de Geraldo Vandré dependia da força do seu conteúdo em ocultar que ele era um artista contratado pela *Philips records*, sucursal brasileira da imperialista EMI. O meio não podia ser a mensagem.

A relação com a cultura massa, para Roberto Schwarz, transformava o Tropicalismo num problema teórico, atuando numa divisa entre “sensibilidade e oportunismo”, “crítica e integração”, que obscurecia seu “lugar social”. Se para o crítico marxista, a matriz oswaldiana reproduzia os desejos frustrados de plasmar os signos do atraso em visão otimista do país, a filial tropicalista repetia as mesmas limitações, adotando como modelo de modernização a cópia das modas estrangeiras, as quais não superaram pela proposição alegórica arcaico/moderno, antes revelavam uma postura comodista diante da realidade brasileira. Em comparação com a “estética da fome”, os tropicalistas substituíam o “impulso revolucionário”, derivado da distância mantida com o “aparelho ideológico e econômico” da industrial cultural, por uma adesão irônica ao “atraso nacional”:

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 do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa. (SCHWARZ, 2001, p. 32).

A estética tropicalista, assim como a poética oswaldiana, era aparentemente subversiva em sua ironia e deboche ao tratar os repertórios populares e de vanguarda, fundindo-os numa visão alegórica do país, mas incapaz de propor uma solução para seus problemas centrais, constituindo-se numa “trucagem de linguagem”, retrógrada em relação aos movimentos progressistas, como o método Paulo Freire, em que também estão presentes o arcaico e o moderno.

[...] entretanto, a despeito desta conjunção, nada menos tropicalista dito que o método. Por quê? Porque a oposição entre os termos não é insolúvel: pode haver alfabetização. Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição de antigo e novo [...] componha um absurdo, esteja em forma de aberração, a que se refere a melancolia e o humor deste estilo. (*idem*. p. 31).

A posição de Schwarz, historicamente, reproduzia a desconfiança, também histórica, em relação ao instrumental da vanguarda servir como lugar de reflexão/transformação da cultura nacional, porque ao seu ver, é impossível

ascender à posição de “exportador” sem superar os sintomas do atraso e da dependência econômica. Como o Tropicalismo se realizava numa esfera internacionalizante, seu diálogo com as “modas internacionais” se dava pela via institucionalizada de uma cultura de consumo. Mas era justamente aqui que a antropofagia atuava, permitindo a operação consciente dos elementos da tradição e da modernidade.

Celso Faveretto argumentava que Schwarz compreendera mal o Tropicalismo, porque o ligou à cultura de massa para acusá-lo de conformista, ou seja, ligou vanguarda e conformismo. A relação entre vanguarda e mercado possibilitou a desconstrução das “posições políticas consagradas”, deslocando a emotividade da canção de protesto para a crítica à sociedade de consumo e os valores pequeno-burgueses, explorando os efeitos de “choque e estranheza”, que no final compunham sua face libertária (1993, p. 246).

Mixar Luis Gonzaga e Jimi Hendrix, no momento em que os músicos bloqueavam a Jovem e Guarda e faziam passeata contra a guitarra, para Favaretto, era uma atitude de “corrosão da cultura instituída e dos mitos da cultura de mercado”, retomando um “processo de descolonização e descentramento cultural” idealizado por Oswald de Andrade nos manifestos de 1924 e 28.

A história do Brasil, lida pela perspectiva do “Manifesto da poesia pau-Brasil”, desenvolve-se como uma longa transação comercial, sua inserção no mapa mundi ocorre, desde o início, como lugar de transações internacionais. Os meios de comunicação, como Oswald intuía e McLuhan demonstrou através do conceito de “aldeia global”, aceleraram as trocas culturais, mas também tornaram ainda mais drásticas as diferenças entre os países desenvolvidos e os subdesenvolvidos, ou numa linguagem mais atual, entre os mercados hegemônicos e os mercados emergentes. É aqui que o nacionalismo progressista, para usarmos a expressão de Candido, afina seu discurso, pois ainda incapaz de ser tecnologicamente autônomo, o país importa não só a tecnologia como a cultura de massa americana. Logo, nos anos 50/60, “cultura pop” era uma das manifestações do imperialismo norte-americano. A música “Chiclete com banana”, que na versão tropicalista ressaltou-se a integração do “samba-rock”, foi originalmente escrita como crítica à influência norte-americana na música popular. A indústria cultural, deste modo, ressuscitava os velhos fantasmas da



dependência, no momento em que, na política e na arte, procuravam problematizá-la e superá-la.

O sucesso internacional da Bossa Nova e nacional da Jovem Guarda demonstraram a possibilidade reverter a situação, de influenciado para influenciador como pensa Augusto de Campos. Neste sentido, a Jovem Guarda, primeira tradução brasileira do rock'n'roll, foi culturalmente mais complexa do que a Bossa e o próprio Tropicalismo, porque dela surgiu o maior cantor popular do país, o rei Roberto Carlos. Diante disto, as acusações de “americanismo” caem por terra. Roberto e Erasmo rapidamente simbolizaram o gosto popular na música, acentuando, talvez inconscientemente, a distância entre Música Popular Brasileira e gosto popular. Foram antropófagos.

A lição oswaldiana: o Brasil subverte, desloca a lógica estrangeira, Cristo nasce na Bahia ou em Belém do Pará. Aqui se infiltra o conceito de “entre-lugar”, com o qual Silviano Santiago descreveu a formação cultura latino-americana, partindo do mesmo Montaigne que Oswald engoliu para escrever o “Manifesto antropófago”.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza. [...] instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o novo mundo. (SANTIAGO, 1978, p. 18).

Deslocar e transfigurar são os movimentos básicos da antropofagia como operação cultural, ignorada por completo no texto de Santiago. Jorge Luis Borges, para o ensaísta, é protótipo do discurso latino-americano, rasurador do discurso da colônia. Mas o que Oswald de Andrade propôs, se não rasurar e destruir a pureza ocidental? Sua ausência no texto de Santiago significa duas coisas: ou antropofagia não instituiu um entre-lugar, o que é positivo, pois ao invés de suplementar o discurso europeu, criou um discurso original, base para sua exportação; ou a literatura brasileira é um *alien* no “discurso latino-americano”.

O discurso tropicalista também se insere neste raciocínio, aliar Luis Gonzaga e Jimi Hendrix foi um lance ousado de atualização e mixagem cultural, ao mesmo tempo em que deslocou o lugar do tradicional e do estrangeiro. Ao contrário da Jovem Guarda, no entanto, Gilberto Gil e Caetano Veloso tinham contas a prestar com a intelectualidade. Antes de gravar “Domingo no parque”,

Gilberto Gil convocou uma reunião entre os principais nomes do meio musical da época (Roberto e Erasmo não foram convidados), para discutir uma maneira de renovar a música brasileira, que segundo ele estava estagnada e descompassada da música internacional. Nenhum dos convidados – Chico Buarque, Edu Lobo, Paulinho da Viola, Geraldo Vandré, entre outros – demonstrou o menor interesse pela tese de Gil, pelo contrário, acharam-na alienante e comercial. Gil pretendia unir, como forma de renovação, o que havia de mais tradicional na música brasileira (no seu caso, a Banda de Pífarus de Caruaru) com o mais avançado na música internacional (no seu caso, Beatles).

Quando “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque” tornaram-se um sucesso instantâneo, Gil e Caetano tiveram a certeza do caminho certo. Por outro lado, a união que promoveram entre vanguarda e *kitsch* soou, aos ouvidos dos artistas politizados, como uma armação comercial, embora já fosse uma tendência nas artes e na literatura (por exemplo, *Panamérica*, de José Agripino de Paula). Ao ler os manifestos de Oswald, sob a orientação concretista, Caetano encontrava um argumento de defesa, que à sua revelia ou não, filiou o Tropicalismo ao projeto histórico do modernismo de 22. A “tropicaliança” encontrava na antropofagia o ponto de articulação com uma linha de vanguarda, desenvolvida como arte nacional estrangeira (CAMPOS, 1993, p. 290). Assim, a influência de Oswald de Andrade não se desvincula da influência do tropicalismo e do concretismo, seus lugares de organização. Mais uma vez: simbiose.

### 7.3. E onde está Mário?

Na virada dos anos 60/70, Oswald de Andrade foi uma presença facilmente localizável na produção poética. O exemplo mais direto e óbvio: a poesia marginal retomando o estilo coloquial, os versos curtos e não-metrificados, a ojeriza à erudição acadêmica. Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de viagem*, apontava nos poetas marginais uma retomada da poética de 22, substituindo o que era intencional por uma postura espontânea. O trabalho iniciado pelo Concretismo parece desembocar na poesia marginal, formando uma tradição alternativa à historiografia tradicional. Antropofagia. Concretismo. Tropicalismo. Poesia marginal... Mutualismos.

Outro traço similar foi a ironia e o deboche dos poetas marginais imprimiam nos seus textos, como:

Pra que cara feia  
na vida  
ninguém paga meia (*Paulo Leminski*).

Aquele amor  
nem me fale (*Oswald de Andrade*).

Os poetas marginais, ao retomarem o poema-minuto-piada, consagram definitivamente a poética oswaldiana como paradigma de inovação e transgressão. O que constituiu uma prisão para Oswald em sua reinvenção socialista, tornava-se sua consagração, ou melhor, sua mitificação. A poética desprezada pela geração de 45 encontrava, no pesado ambiente dos anos 70, um terreno fértil para gerar novos frutos. Mas não se trata de um eterno retorno. A alegria, nas letras de Caetano, Gil, Waly Salomão *et alii* precisa ser relativizada. André Monteiro, em seu estudo sobre Torquato Neto, localiza na letra de “Geléia geral” os elementos que o ligam à antropofagia oswaldiana (fusão primitivo/tecnológico; popular/erudito) e o elemento que o distancia dela: a melancolia. Em seus argumentos, a “culpadilacerada”, “ancorada no porto seguro da tristeza”, pendia mais para os “tabus messiânicos” do que para a “libertação totêmica” (2000, p. 83).

Paulo Henrique Brito, analisando várias letras tropicalistas, apontava a presença da dor-de-cotovelo como “expressão da sensação de derrota coletiva” (*apud*: DUARTE; NAVES, 2003, p. 196). Neste sentido, a “miniantologia de Lupicínio Rodrigues”, o mestre da dor-de-cotovelo, presente no *Balanço da bossa*, integrava-se à temática da tristeza, embora em Augusto de Campos seja também indicador da infiltração concretista na canção popular, em uma produção mais cerebral do que emotiva, logo chama atenção seu entusiasmo por Lupicínio.

Se a tristeza é nota dissonante no processo de identificação, o hedonismo e a busca pela liberdade sexual voltam a aproximar, biograficamente, Oswald dos ideários contraculturais. A fama de libertino, exagerada na opinião de Antonio Candido, casava com o lema iconoclasta do desbunde e da rebeldia. Para que esta construção funcionasse, era preciso desconhecer, ignorar, tratar como intriga da oposição, o fato do modernista ter tentado ingressar nas instituições “caretas”,

como a USP e ABL. Apagado seu aristocratismo, surgia o escritor em conflito com a elite burguesa, o comunista fichado no Ministério da Justiça como subversivo, o amante de Pagu, enfim, o Oswald marginal. Uma construção linear e verossímil.

Deste modo, quem estiver interessado na recepção do Modernismo nos 60/70, em suas manifestações mais representativas, encontra a figura paradigmática de Oswald de Andrade em quase todo lugar. E Mário de Andrade? Literariamente, sua poesia tem pouca ou nenhuma relação com a poesia marginal. Além de escrever poemas longuíssimos, a preocupação andradina com a forma e a pesquisa poética não encontrava lugar na poesia dos anos 70, marcada por um calculado espírito de espontaneidade. Calculado porque seus poetas mais emblemáticos – Waly, Leminski, Torquato e Chacal – não escreviam por descontração ou acidente. Porém, grande parte do conhecimento formal sobre poética, eles aprenderam com os concretistas, que diziam: É PRECISO EVITAR MÁRIO DE ANDRADE.

Em termos comportamentais, a persistir os boatos, se tivesse “saído do armário” talvez representasse um equivalente a Allen Ginsberg. Mas em tempos de liberação sexual, simbolizava o oposto: a auto-repressão. Sua canonização pela historiografia foi a cereja no bolo, pois encenava os valores que a geração de 70 desprezava, como a seriedade, a pesquisa estética, o nacionalismo folclórico. Poderia, facilmente, ser considerado o patrono do ideário cepecista, o paradigma do movimento *Violão de rua*. Politicamente, seu medo em se assumir comunista, sua abstenção na torre de marfim, sua crítica à qualidade do romance de 30, também o afastam do comprometimento dos artistas engajados. Enfim, neste panorama, Mário era, ironicamente, um *outsider*.

Então, Mário de Andrade sumiu nos anos 60? Não. Ele foi para o cinema.

A adaptação cinematográfica de *Macunaíma*, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, realizou, no mínimo, duas façanhas: foi um dos poucos, talvez o único filme do cinema novo a atingir o grande público; retomou Mário de Andrade pelo viés antropofágico-tropicalista, inserido sua escrita no circuito contracultural. Respeita o espírito formal da obra. Desrespeita seu conteúdo. Introduce o discurso político cinemanovista na rapsódia andradina.

Na “Eztetyka da fome”, Glauber Rocha afirmava que o cinema novo fotografava a miséria escrita pela literatura de 30. O compromisso político dos

romancistas na representação dos sinais do atraso – a fome, a seca, a miséria, o coronelismo – era análogo ao dos cineastas em sua problematização da realidade brasileira. O sertão como espaço mítico-crítico das contradições da modernização brasileira transformou, no romance 30, o nacionalismo estético do modernismo paulista em denúncia social. Já não se tratava de descobrir ou (re)inventar a identidade nacional, mas denunciar os aspectos excludentes e violentos da modernização industrial e das oligarquias rurais. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, foi o paradigma do sertão como desilusão do projeto moderno. Nele, anunciavam-se a violência e a paranóia do Estado, sua incapacidade para lidar com suas próprias contradições, o misticismo como superação da miséria e a má-consciência do intelectual, servindo ao poder repressor contra o brasileiro miserável. A região de Canudos serviu de locação para *Deus e o diabo na terra do sol*, em que pobreza, exploração e misticismo se fundem. Neste sentido, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, explicitou a analogia política entre cinema novo e romance social.

Os romancistas da geração de 30 retornam ao espaço do sertão, à miséria descoberta por Euclides e, de certo modo, silenciada pelo otimismo modernista. A partir daqui, a tensão entre o estético e o político rege os compromissos que o escritor assumia perante à sociedade. Não por acaso, em *Terra em transe*, o personagem que simboliza os impasses artísticos e políticos é um poeta. A opção pelo escritor e não o cineasta novo é sintomática. O literato ora serviu aos interesses das elites, ora denunciou suas mazelas. É um personagem historicamente dividido entre o prêmio literário e o compromisso com a construção de um país democrático. Quando ignora a massa inculta, trabalha a favor de si mesmo, reforça a escravidão do povo; quando o defende, tem que denunciar a ignorância da massa. A imagem de Paulo Martins tampando a boca do personagem popular. O intelectual tem que dar voz ao povo, a função da literatura de 30, mas sabe que ele é um ignorante. Neste sentido, o escritor é um personagem messiânico. Este foi o papel que Mário de Andrade recusou. Não quis falar pelo povo, não quis fazer a pedagogia da massa.

As alterações que Joaquim Pedro promoveu visavam à inclusão do discurso de 68 na adaptação do obra, principalmente pela caracterização de Ci como guerrilheira. Esta alteração, na leitura de Ismail Xavier, deslocava a narrativa do maravilhoso romanesco para o realismo cinemanovista, criando um

vazio que será preenchido pelo “realismo ficcional”, que remetia tanto ao cinema dos anos 60 quanto à literatura dos anos 30. Enquanto na obra literária a busca pelo Muiraquitã justificava as migrações do herói e a ligava, como nos ensinou seus exegetas, à tradição dos romances de cavalaria; no filme:

A migração de Macunaíma e seus irmãos recebe aquele tratamento consagrado pelo Cinema Novo às migrações do campo. Eles chegam na periferia urbana como migrantes “pau-de-arara”, de caminho, como “figuras anônimas que se soma à quota diária dos pobres desterrados que tanto já haviam ocupado o cinema. (XAVIER, 1993, p. 142).

Heloísa Buarque de Holanda argumenta que o diretor, em sua leitura irônica da obra, deslocava o “ethos” modernista de Mário, transformando “o livro afetivo e melancólico” num “filme incisivo, crítico e pessimista” (1978, p. 84). Na rapsódia, a pluralidade de gêneros narrativos e códigos lingüísticos atendia às necessidades do modernista em problematizar a identidade nacional, em não fechá-la em um sentido único. A base fabular folclórica servia como articulação entre o popular e o erudito, com a qual pretendia-se configurar a literatura modernista. Esse “ethos” – a problematização da identidade e a arte modernista – foi substituído pela visão tropicalista-antropofágica, situada nas articulações alegóricas primitivo/técnica, rural/urbano.

A base tropicalista levou Xavier a uma leitura “schwarziana” do Macunaíma-filmico como um personagem conservador. A antropofagia, em sua leitura, além de princípio de interação, é uma “regra da sociedade”. Neste sentido, “assimilação do outro” tornava-se um “ato de consumo”, uma vez que todos os personagens – “Macunaíma não foge à regra” – são consumistas inveterados. Logo, a articulação entre arcaico e moderno ocorria pela adesão “ao mecanismo de apropriação predatória (metáfora da antropofagia como norma social)”.

É dentro desta adesão de Macunaíma ao universo do consumo [...] que se insere o problema da descaracterização. [...]. A par da idéia de consumismo, sua imagem na canoa de volta ao Uraricoera repõe o velho tema do “primitivo” comprando quinquilharias exóticas que não terá condições de usar. (*idem*. p. 150).

Para Xavier, portanto, o filme expõe a impossibilidade do “bárbaro tecnizado”, mais ainda: a impossibilidade de uma integração entre bárbaro e civilizado, já que o civilizado é regido pela norma do consumo, símbolo de modernidade, a qual o bárbaro só tem acesso pela antropofagia social, que é uma

forma de “parasitismo” (*ibid.* p. 151). Ou seja, a antropofagia é algo correlato ao “favor”.

Desta forma, o “pessimismo” é uma investida contra “a modernidade ilusória do país”. O Brasil moderno é macunaímico, “moderno pelo consumo”, “capaz de assimilar os produtos dos novos tempos”, mas assim como Macunaíma, pela sua avidez consumista, não se opõe ao canibal Venceslau, é incapaz de gerar uma modernidade em oposição ao capitalismo. Esta amarga conclusão conduz à morte insignificante do “herói”, “mito das virtudes do individualismo e do jeitinho”, obstáculos a uma “modernidade soberana” (*ibid.* p. 156).

A leitura retoma, por outras vias, a negação de Schwarz ao pensamento antropofágico. Ismail Xavier, preso ao conteúdo fílmico, não diferencia antropofagia de dependência cultural/econômica. Ao invés de vê-la como superação, encara como adesão ao espírito capitalista, uma espécie de “vampirismo”. Como o nome Oswald de Andrade não aparece em nenhuma linha do seu texto, o autor compreende antropofagia através da tradução tropicalista.

O Cinema Novo constituiu outro fôro de consagração do modernismo de 22, principalmente pela influência do discurso tropicalista ao retomar a antropofagia como lógica cultural e como linguagem estética. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, toma o antropofagismo como um princípio estético, revelado na trilha sonora, que passa por Caetano, Roberto Carlos e termina em Villa Lobos. Ao seu modo, constrói uma “rapsódia”, muito fiel ao princípio formal da escrita andradina.

A inserção do Brasil na aldeia global, envolvendo uma profunda avaliação sobre as causas e conseqüências da modernização, principalmente a proposta pelo modelo nacional-desenvolvimentista, tornou ainda mais propícia a reconfiguração das estratégias de 22. A lógica antropofágica estará presente não só no discurso concretista-tropicalista, mas também no discurso cinematográfico. Um exemplo contundente: *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos. Neste filme, realizado em 1971, Nelson Pereira substitui a linguagem realista de *Vidas secas* pela paródia claramente oswaldiana. Embora o tema seja o canibal, a linguagem do filme remete ao processo de paródia histórica da poesia pau-Brasil. Na tela são projetados fragmentos dos textos de Caminha, Gândavo, Sérgio Buarque de Holanda, Mário e Oswald de Andrade. O recurso serve para pontuar a narração, centrada no choque de culturas e na aquisição do primitivo da tecnologia

do civilizado, no caso, o canhão. A história de Hans Staden interessa ao diretor – como a história colonial interessava aos modernistas de 22 – como meio de intervenção na história oficial da colonização, tentativa de reverter o estado de presente pela volta a um passado rasurado, omitido, não oficial. Uma visão potencializadora. A conquista do canhão não se deixa de ser uma analogia ao “bárbaro tecnizado”.

O senso comum de que Mário ficou “esquecido” pela geração de 70 precisa ser questionado, porque não só o filme de Joaquim Pedro o trás à tona. Devemos lembrar que Heloísa Buarque de Hollanda, em pleno anos 70, escreve uma dissertação de mestrado sobre a adaptação de *Macunaíma*. Além disso, Cacaso, poeta associada à poesia marginal, exemplo da ascendência oswaldiana, publica um ensaio sobre a poética de Mário de Andrade – “Lição de mestre” – no qual demonstra como os questionamentos andradinos sobre a ética do poeta e uma estética política estavam em sintonia com o ambiente desse momento. Ou seja, ironicamente, Mário de Andrade era um nome que desafinava o coro dos contentes.