

Releituras de Oswald de Andrade: o movimento da poesia concreta e a antropofagia

Reginaldo Sousa Chaves¹

DOI: 10.26512/emtempos.v1i33.23552

Resumo: O presente artigo busca investigar a participação fundamental do concretismo na retomada da leitura da obra de Oswald de Andrade no campo das artes brasileiras nos anos sessenta. Apresentamos ainda as trocas intelectuais entre os poetas concretos e os jovens artistas que protagonizaram o movimento da Tropicália. Nessa importante interlocução estava em jogo a obra do escritor modernista. Esse encontro contribuiu decisivamente para estabelecer a sutura entre o Tropicalismo e a Antropofagia. Nesse contexto, a tropical-antropofagia se projetou no centro da cena das discussões sobre a cultura brasileira moderna.

Palavras-chave: Concretismo; antropofagia; tropicalismo.

Abstract: The current article seeks to investigate the fundamental participation of concretism in the resumption of Oswald de Andrade work's reading in Brazilian arts field in the sixties. We also present the intellectual exchanges between the concrete poets and the young artists that starred the cultural movement known as Tropicália. In this important interlocution the modernist work was at stake. This meeting contributed decisively to establish the sewing between Tropicalism and Anthropophagy. In this context the tropical-anthropophagy projected itself at the scene center of the discussions about modern Brazilian culture.

Keywords: Concretism; anthropophagy; tropicalism.

Oswald canibalizado

As inúmeras celebrações que alicerçam a Semana de Arte Moderna de 22 como ponto fundador da modernidade cultural brasileira foram constituídas historicamente através dos embates das linhas de força que estabeleceram estratos de memória que a tomam como ponto de ruptura incontornável. A própria trama de composição do movimento modernista já indicava a luta tática de seus atores pelo seu posicionamento como marco no espaço intelectual brasileiro, reforçado através da escolha crítica do Centenário da Independência como data coincidente, da defesa intransigente do protagonismo paulista na proposição de uma arte moderna e da batalha travada em torno da escolha do nome-monumento (modernismo), recusando o estigma de futurismo paulista e a ideia de uma mera derivação bandeirante da vanguarda italiana.

¹ Especialista em História Cultural (UFPI) e Mestre em História do Brasil (UFPI). Doutorando em História Social (UFC). Professor Assistente II da Universidade Estadual do Piauí. Atualmente desenvolve junto ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará a tese *Jorge Mautner: Demiurgo e Devorador da Cultura brasileira* sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos.

Os próprios participantes que, nas décadas seguintes, travaram diversos confrontos – seja organizando exposições, participando de debates públicos em jornais, revistas, entre outras atividades, na disputa por cargos públicos e por prestígio, ou mesmo produzindo suas versões do evento – deixaram miríades de rastros de memória que se somaram às pioneiras produções de estudos universitários e matérias jornalísticas. Com o passar do tempo, a produção das universidades e os registros da imprensa também acabaram se convertendo em memória. O período posterior a Semana Modernista foi marcado por enfrentamentos diante das tentativas de apagar sua importância na cena intelectual. Essas investidas contra uma suposta centralidade dos eventos ocorridos em São Paulo buscavam apenas estabelecer um corte ou decretar sua morte com o objetivo de criar novas trincheiras de atuação, como era o desejo das chamadas gerações de “30” e de “45”.

A partir dos anos cinquenta, o movimento modernista e a Semana de 22 atravessaram um processo de crescente consolidação de sua memória no campo da crítica. A leitura acadêmica, realizada principalmente por Antonio Candido e Afrânio Coutinho, destacou o movimento como objeto fundamental para o estabelecimento de um cânone artístico moderno. Já para os poetas, artistas plásticos, cineastas, cantores e compositores, o modernismo foi ponto de partida determinante para a construção de uma ação vanguardista diante dos sucessivos cenários políticos e culturais. Esses esforços transformaram a Semana de 22 como um vórtice instaurador de uma anterioridade e uma posteridade para a compreensão do Brasil moderno.

Seu cinquentenário – que deu lugar às primeiras efemérides oficiais que contaram mais abertamente com patrocínio dos órgãos estatais – marcou o início de um ciclo estável de comemorações que contará com publicações, balanços críticos, reedições de obras e exposições. O período chave da memória vitoriosa dos modernismos se tornaria, a partir de então, ponto de convergência de diversas reflexões sobre a história da cultura e da identidade brasileira. Exatamente por essa história de construção das camadas de memória de 22 é que vemos os modernismos, em geral, e a antropofagia, em particular, como um imenso arquivo passível de múltiplas leituras; arquivo este que ganhou forma para os artistas dos anos sessenta (Cf. COELHO, 2012).

Nesse campo aberto, a obra e a figura de Oswald de Andrade (1890-1954) ocupam um lugar fundamental. O poeta e prosador paulista foi um dos principais agitadores do modernismo brasileiro cujo fôlego da Semana pode ser encontrado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924). Contudo, obviamente, sua atuação não ficou restrita ao

protagonismo referente aos eventos de 22. Como sabemos, ele também esteve à frente da antropofagia: movimento incoeso proposto no final dos anos vinte em torno do conhecido *Manifesto Antropófago* (1928). O grupo se configurava a partir da *Revista de Antropofagia* que se desejava a reabilitação e radicalização do espírito contestador de 22. Circulando como publicação autônoma em 1928, o mensário teve sua segunda “dentição” – bem mais irreverente e anárquica que a primeira – incorporada, no ano seguinte, ao jornal *Diário de São Paulo* (Cf. BOPP, 2008). Utilizando da colagem, parodia, citação e do uso de pseudônimos a atuação dos antropófagos teve fim com a dispersão dos seus integrantes e adesão de Oswald ao comunismo. (Cf. FERRAZ, 2014) Em seguida, depois de abandonar a militância partidária, o autor paulista buscou, já perto do fim de sua vida, dar densidade especulativa às ideias contidas no *Manifesto* de 1928. É dessa época a sua produção ensaística de cunho filosófico que discutia o advento do “homem natural tecnizado.” (ANDRADE, 1972: 79)

Com efeito, se as várias releituras de seus romances e poesias foram indiscutíveis, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928) decidiram os roteiros da notoriedade da obra oswaldiana. Até seu falecimento, em 1954, ele lutou pela permanência e alargamento do legado modernista sem, no entanto, chegar a ver sua plena solidificação. Tendo ainda sido alvo de leitura sistemática por Antonio Candido, sua obra esperaria o período do regime civil-militar, junto ao concretismo e ao tropicalismo, para ser finalmente situada no centro das preocupações intelectuais. Toda a produção escrita de Oswald de Andrade aguardaria também o momento de sua re colocação em circulação, fato que ocorreu no início da década de setenta (Cf. CANDIDO, 1977).

Em 1956, Haroldo de Campos afirmava que o esquecimento do modernista era um “caso alarmante” (CAMPOS, 1977: 51-52). Dezessete anos depois, ele já podia afirmar peremptoriamente: “A revisão de Oswald de Andrade está feita. Oswald, o pai antropófago de vitalidade rabelaisiana, é hoje uma redescoberta das novas gerações, da literatura à música popular, do teatro ao cinema de vanguarda.” (CAMPOS, 2008: 09) Será justamente a mola propulsora de Haroldo de Campos e seu irmão Augusto, junto com Décio Pignatari e outros poetas envolvidos na reinterpretação da obra do modernista nos anos sessenta.

Memórias em torno de Oswald de Andrade: disputas

Nos últimos anos de sua vida, Oswald de Andrade experimentou um profundo sentimento de incompreensão e não reconhecimento. Ao contrário do exemplo de alguns de seus colegas de movimento, como Mário de Andrade, o intelectual modernista amargava obras sem reedição, encontrando, muitas vezes, o ostracismo (Cf. FONSECA, 2007: 324-327). Fato que contrasta em tudo com a posterior luta em torno de sua memória e do modernismo (Cf. CATROGA, 2015). Uma dessas disputas em torno da memória de Oswald toma caráter emblemático em função da trajetória política e literária dos sujeitos envolvidos. O dilema envolve os literatos Augusto de Campos e Ferreira Gullar.

O primeiro criou em São Paulo, junto com Décio Pignatari e seu irmão Haroldo de Campos, o Grupo Noigandres, que recusava o legado da chamada geração de 45. Juntos propunham, na década de cinquenta, uma poesia concreta que estava alicerçada no seu *paideuma* (Cf. CAMPOS, 2006). A escolha era pelo poema de caráter verbivocovisual construído a partir de sua dimensão gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (Cf. CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 2006). A repercussão de suas atividades vanguardistas recorrentemente gerava conflitos no campo da produção literária ou mesmo cisões em seu próprio movimento (Cf. FRANCHETTI, 2012: 157-176). A fase ortodoxa concretista se dissolve ante as sucessivas conjunturas: fim do governo JK, o período de efervescência da arte engajada do início da década de sessenta e a instauração do regime de exceção de 1964. Assim, os três poetas – depois do “salto participante” de 1962 – construíram suas produções poéticas singulares, seja na reavaliação de seus próprios postulados ou na proposição de novas invenções literárias. A exemplo da poesia semiótica de D. Pignatari, das *Galáxias* de H. de Campos e dos *popcretos* de A. de Campos.

Ferreira Gullar também teve papel importante nos embates vanguardistas dos anos cinquenta. Depois de escrever o livro *A Luta Corporal* (1954), ele participa intensamente do concretismo a partir do Rio de Janeiro (Cf. GULLAR, 2008a). Entretanto, logo as diferenças se aclaram e Gullar abre dissidência com o grupo paulista. No ano de 1959 cria, na companhia de outros artistas, o movimento neoconcreto. Com essa proposta, criticava seus antigos aliados por supostas exacerbações racionalistas, ao tempo que propunha um construtivismo ligado à intuição criativa (Cf. GULLAR, 2007). A partir do início da década de sessenta, Gullar abandona a área da experimentação literária e se entrega à militância na esquerda. No início dos anos sessenta, participa das agitações políticas do Centro Popular de Cultura da UNE, que defendia uma cultural nacional, popular e revolucionária. Nesse momento, ele escreve poemas engajados na forma de cordel (Cf. GULLAR, 2008b). Após uma recusa *in totum* das pesquisas artísticas de

vanguarda, ele se reivindicaria, a partir do fim dessa década, uma autêntica vanguarda cultural anti-imperialista situada efetivamente no contexto social e econômico do Brasil (Cf. GULLAR, 2010). Essa série de mudanças de posição político-estéticas de Ferreira Gullar e Augusto de Campos acabou, depois de brevíssima colaboração, por deixá-los em profunda discordância no campo de forças literário brasileiro. Desencontros que atravessaram décadas por meio de debates sobre variados problemas culturais e políticos.

Esses conflitos também são desenvolvidos, ao longo dos anos, no debate sobre o legado cultural modernista de Oswald de Andrade. Em 2016, Gullar narra o encontro, na Livraria José Olympio, com a obra *Serafim Ponte Grande* e, dias depois, dessa vez pelas mãos de Mário Pedrosa, com o livro de poesias *Pau Brasil*. Com essas descobertas, o poeta maranhense torna Oswald de Andrade o seu ídolo pessoal. Gullar relata ainda que em 1954, por ocasião do seu aniversário e do lançamento do seu livro *A Luta Corporal*, o seu amigo Oliveira Bastos levou o próprio Oswald, que estava com “mangas de camisa e suspensórios, rindo às gargalhadas”, ao seu encontro. Tendo o literato modernista lido a recente obra de Gullar, teria lhe dito que havia gostado dos poemas e anunciaria isso na conferência que faria em Genebra sobre literatura brasileira.

Assim, em um único lance de construção de sua lembrança, Gullar põe a si mesmo como um dos que, em um momento em que “quase ninguém comprava” os livros de Oswald, já lhe davam o devido valor. Deriva daí outro aspecto dessa lembrança que diz respeito ao encontro, um ano depois, entre Gullar e Augusto de Campos, no restaurante Spaghettilândia, no Rio de Janeiro. Ali teria sido travada uma decisiva discussão sobre o modernista. O poeta concreto, ainda segundo Gullar, dividiria com a opinião corrente a ideia de que Oswald era “irresponsável” e “mau caráter.” (GULLAR, 2016a)

Esse debate está ainda melhor explicitado em texto autobiográfico publicado um ano antes, onde revela:

Falou-me de Webern, Pound e citou Mário de Andrade como um poeta modernista que se integrava em seu elenco de inovadores e inventores, entre os quais estavam Drummond e João Cabral. Observei que considerava Oswald de Andrade mais próximo da nova poesia, especialmente porque sua linguagem tinha sabor de capim verde. Augusto reagiu, dizendo que Oswald não era um poeta sério, era um anarquista, um piadista. [...] Augusto, Haroldo e Décio, nascidos e criados em São Paulo e que ali continuavam morando, não tomaram conhecimento de Oswald de Andrade enquanto ele viveu. Correspondiam-se com Erza Pound, nos Estados Unidos, mas ignoravam o grande poeta brasileiro que vivia na mesma cidade que eles. (GULLAR, 2015: 21-22)

Na contramão dessa avaliação, Ferreira Gullar teria exortado Augusto a ver além e dirigir sua atenção para o valor da obra de Oswald. Para o autor do *Poema Sujo*, o resultado não poderia ser outro: Augusto “foi reler Oswald e sem dúvida percebeu suas qualidades de escritor, reviu sua opinião sobre ele e, juntamente com Haroldo e Décio, contribuiu para a redescoberta e valorização de sua obra.” Mesmo assim, Gullar não pôde deixar de nutrir simpatia pelo jeito irresponsável do modernista antropófago (GULLAR, 2016a).

A resposta de Augusto de Campos, movida por similar intenção autolegitimadora, não demoraria. *Um Memorioso Formigueiro Mental*, publicado apenas três dias depois, afirmaria que Gullar nada mais fez que enganar seus leitores, pois ele teria fingido ser “grande amigo e conhecedor da obra de Oswald, quando mal o conheceu e nada fez pela sua reabilitação, iniciada pelos poetas concretos de São Paulo.” (CAMPOS, 2016a) O poeta concreto busca desdobrar sua réplica em uma vasta lista de “serviços prestados” à reabilitação de Oswald e, também, em feroz crítica a Gullar:

A verdade é que, quando veio a opinar, afirmou que quem estava certo era Mário de Andrade e não Oswald. Só abre a pós-boca para autolouvar-se. Enquanto isso, Haroldo, Décio e eu, desde fins dos anos 1940, enfatizávamos a importância do autor de “Serafim Ponte Grande”, livro que Gullar afirma ter comprado em 1954, mas que Oswald nos ofertou pessoalmente em 1949 com a dedicatória: “Aos irmãos Campos, firma de poesia”. Muito antes de Gullar ouvir falar de Oswald, eu assinara com Décio e Haroldo, em 1950, um texto subscrito por pequeno grupo de intelectuais, “Telefonema a Oswald de Andrade”, que ressaltava: “Você, sexagenário, é o mais moço dos escritores brasileiros” (“Jornal de São Paulo”, 18/1/1950). Não cola, portanto, a delação desprimorosa de Gullar. Em 1954, Décio incluía “O Rei da Vela” no seu Teatro de Cartilha. No “Diário Popular”, de 12/12/1956, Haroldo e eu afirmávamos: “Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de “clownismo” futurista. Seus poemas (“Poesias Reunidas O. Andrade”), seus romances-invenções “Serafim Ponte Grande” e “Memórias Sentimentais de João Miramar” (de tiragens há muito esgotadas, para não falar de seus trabalhos esparsos ou inéditos), que ainda hoje, por sua inexorável ousadia, continuam a apavorar os editores, são uma raridade no desolado panorama artístico brasileiro.” A pretensão de Gullar de ter influído em nossa percepção de Oswald é, pois, mera fanfarronice. São mais do que conhecidos os estudos que publicamos, Haroldo, Décio e eu, ressuscitando a obra de Oswald. Fomos nós que relacionamos o seu “poema-minuto” à poesia concreta. E que estabelecemos o elenco básico de autores do movimento, Mallarmé/Joyce/Pound/Cummings, que Gullar secundou em artigo de

1957, mas cuja obra ignorava. De autores franceses, só conhecia os surrealistas. Não sabia e não sabe inglês. Em suma, por que sempre insultou os poetas paulistas? Porque sabe que não inventou nada. Que o seu “neo”, cercado de uma pequena corte de subpoetas, hoje esquecidos, foi incapaz de deixar de copiar os nossos poemas concretos. Por que volta a me provocar, tendo sido já contestado e desmentido? O surto vem da repercussão da mostra de meus poemas – “REVER” – no Sesc Pompeia (São Paulo), a contrastar com o conformismo dos seus subprodutos drummondcabralinos. Gullar diz que poesia é espanto. Espanto é o que sentimos ao ver o autor de “João Boa-Morte” coroar-se, de fardão, chapéu de plumas, colar e espada, na Academia Brasileira de Letras, onde chucha o seu chazinho bem remunerado com Sarney, FHC, Marco Maciel e até um golpista da TV Globo, entre outros espantalhos imortais da nossa literatura... (CAMPOS, 2016a)

Augusto de Campos acrescenta ainda que, embora tenha criticado algumas posturas do modernista, jamais colocou em questão o valor de sua obra. De fato, o que lemos nesses textos é a reedição do debate em torno da herança modernista que já contava com vários antecedentes (Cf. CAMPOS, 1986). Outra discussão imediatamente anterior a essa ocorrera em 2011 sob o contexto da homenagem a Oswald de Andrade realizada pela *Feira Literária Internacional de Paraty* (FLIP). No entanto, em 2016, ela ganhou nuances acentuadamente distintas em função do momento crítico da política brasileira.²

Com efeito, esses episódios de disputas em torno da prioridade daqueles que teriam primeiro retomado o antropófago nos mostram mais apropriadamente sua inequívoca importância na cultura brasileira. Tal compreensão também abre uma perspectiva mais ampla sobre o importante papel que a obra do modernista havia desempenhado para os artistas na década de sessenta. A antropofagia permitiu a muitos produtores culturais as demarcações de lugares nos embates dos espaços artísticos e literários brasileiros, imediatamente antes e após a instauração da ditadura civil-militar. Fato que ocorreu motivado pela busca de legitimação de suas atuações, mas também de resistência cultural ao regime de exceção.

Releituras da antropofagia

² Em 2016, a discussão pública entre os poetas, então octogenários, se encontrava imiscuída à arena política. A destituição da então presidenta Dilma Rousseff colocou os poetas em lados opostos. Gullar, defendendo a ideia de uma legalidade institucional do processo de impeachment, acusou o poeta concreto de defensor do petismo corrupto. Já Augusto de Campos, que viu no processo um golpe operada por uma trama vergonhosa de mídia, elites e altos poderes da República. Ele também entendia que Gullar colaborou com a destituição através de seus artigos publicados na imprensa nacional que criticavam de modo virulento os governos petistas.

Os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos – como reconhece o próprio Ferreira Gullar – estão, de fato, entre aqueles que pioneiramente se dedicaram a reavaliar lenta e crescentemente a produção oswaldiana (Cf. CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS). Diferentemente dos pintores concretos, que rivalizavam com a herança plástica de 22, os poetas buscaram reinterpretar Oswald de Andrade. Inclusive ao mencioná-lo no famoso manifesto *plano piloto da poesia concreta* de 1958, que sistematizou os postulados do movimento em torno do poema verbivocovisual (Cf. CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS). Eles se dedicaram não apenas a reavaliações das ideias do antropófago, mas, também, a preparação das reedições de muitas obras de Oswald.

Tal ação contribuiu para estabelecer uma seleção no amplo universo oswaldiano que teve ressonâncias na recepção de sua obra. Muitas vezes, ficam em segundo plano, por exemplo, seu ensaísmo e os ciclos romanescos *Os Condenados* (trilogia) e *Marco Zero* (I e II). A esse respeito, a seguinte formulação do vanguardista Haroldo de Campos é paradigmática:

Oswald foi a figura mais dinâmica do Movimento Modernista de 22, o criador de nossa nova poesia (poesia ‘pau-brasil’), de nossa nova prosa (os romances-invenções *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), de nosso novo teatro (as peças *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta*), um teatro de sentido brechtiano escrito antes da fase mais significativa de Brecht, isto é, escritor entre 1933-37 (CAMPOS, 1977a: 168).

Desse modo, a obra de Oswald funcionará no decênio seguinte como uma secção sincrônica de rigor no arquivo modernista, na medida em que é localizada estrategicamente pelos concretistas como a antecessora da poesia concreta (Cf. PIGNATARI, 2004: 151). A vanguarda paulista – frequentemente identificada apenas pela sua primeira fase ortodoxa (1956-1960) enfeixada em um “modernismo racionalista” – passou por várias rupturas (CAMARÁ, 2014: 39). Uma delas está relacionada justamente ao antropofagismo, o que terá efetivo impacto sobre o movimento da poesia concreta. Ao integrar a literatura oswaldiana ao seu arquivo, o grupo pôde devorar materiais heterogêneos e incorporar ao seu construtivismo. Dessa forma, é a “partir da antropofagia” “que a poesia concreta inclui seu outro (caos, destruição, anarquia) e, assim, prepara a transformação dos critérios que estavam” nas origens do movimento (AGUILAR, 2015: 109).

O modernista cumprirá ainda um outro papel estratégico. Os vanguardistas paulistas articularam a construção de um nacionalismo crítico a partir de Oswald de Andrade. Com efeito, diante da compreensão da esquerda, na primeira metade dos anos sessenta, de que nacional e popular se equivalem e que devem ser postos politicamente frente ao “Imperialismo”, a atitude devoradora oswaldiana se constituiu em uma arma crítica contundente contra a rejeição imediata dos repertórios estrangeiros (ORTIZ, 2012: 75).

Trata-se da incidência do dilema das vanguardas nascidas não apenas no Brasil, mas em todo pensamento artístico construído nas modernidades periféricas, qual seja, que as proposições universalistas ou cosmopolitas das vanguardas solicitavam um acerto de contas com a cultura e a identidade nacionais por parte dos artistas latino-americanos (Cf. SOUZA, 2008). Ler a tradição artística moderna a partir de suas margens implicava um posicionamento nos trópicos que jogava, direta ou indiretamente, com vários impasses: modelo e cópia, nacional e estrangeiro, centro e periferia, identidade e diferença, entre outros dilemas.

Inicialmente operando uma recusa radical de todo provincianismo, os concretistas acolheram a arquitetura moderna brasileira – representada sobretudo por Brasília – como paradigmática do alcance de uma consciência tropical crítica (Cf. AGUILAR, 2015: 105-106). Mas, é Oswald quem permitirá a proposição de uma “poesia de exportação” e, posteriormente, a antropofagização como “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.” (Cf. ANDRADE, 2014) Canibalismo descolonizado que seria concretamente traduzido em uma “visão brasileira do mundo sob a espécie da devoração, para uma assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais, e alegorizando, nesse sentido o canibalismo de nossos selvagens.” (CAMPOS, 1967: 17)

Essa proposição, de “deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura”, foi se tornando cada vez mais densa, poética e teórica ao longo das décadas (CAMPOS, 2012a: 60). Fundamentalmente na forma de um nacionalismo modal que se apresenta à maneira de um “movimento dialógico da diferença” e que se desdobra, também, como ponto de partida para a afirmação de uma nova “ideia de tradição (antitradição), a operar como uma contrarrevolução, como contracorrente, oposta ao *canôn* prestigiado e glorioso”; e ainda como uma neobarroca razão antropofágica “desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente.” (CAMPOS, 2013: 231-255)

Com efeito, além dessa visada concretista sobre o universo oswaldiano, Hélio Oiticica e José Celso Martínez – este no teatro, aquele nas artes plásticas – realizaram também uma interpretação da antropofagia com marcas evidentes do contexto de resistência artística ao golpe civil-militar de 1964. Em 1967, Oiticica constrói o penetrável *Tropicália* – a obra que inspirou o título da famosa canção de Caetano Veloso, incluída em seu álbum de 1968 (Cf. VELOSO, 2008: 183-184). Nessa obra, uma montagem ambiental, o participante é levado a uma “multiplicidade de experiências” que colocam o corpo no centro de novas configurações sensoriais lúdicas e transgressoras (OITICICA, 2009: 50-51).

Significativamente, sua proposta ambiental foi apresentada na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril de 1967. Tratava-se de “um balanço das correntes de vanguarda e o resultado de propostas e discussões que vinham se desenvolvendo principalmente depois do golpe de 1964.” (FAVARETTO, 2007: 90) O texto introdutório do catálogo da exposição foi escrito justamente por Oiticica. Nele é possível ver formulada a ideia de que a “vontade construtiva marcante” dos “movimento inovadores” brasileiros poderia ser encontrada “no movimento modernista de 22”, quando Oswald de Andrade chegou a “célebre conclusão de que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais.” Dessa “maneira de apreender as influências” estrangeiras é que nasceram, para ele, a arquitetura brasileira, o concretismo e o neoconcretismo (OITICICA, 2007: 221).

O Teatro Oficina abre uma nova fase de suas produções apresentando, com linguagem experimental e provocadora, a peça *O Rei da Vela*, publicada em 1937 por Oswald de Andrade. Com essa retomada do modernista, eles estabeleciam uma recusa virulenta da dramaturgia engajada do Teatro de Arena. A construção da montagem da peça ocorreu sob o impacto do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que desmontava a política nacionalista e populista das esquerdas. A interpretação do texto do antropófago dava ao espetáculo o caráter de choque, libido, irreverência e violência crítica da situação brasileira pós-Golpe de 1964. Em uma atmosfera circense, os valores da plateia eram desestabilizados através de constante provocação durante as apresentações (Cf. SILVA, 2008: 141-156).

Essas duas releituras da antropofagia se distinguem daquelas realizadas pelos concretistas. Isso se dá por serem efetivadas em chave mais acentuadamente corporal, sensual, paródica, negativa, carnavalesca, destrutiva. O que, por sua vez, revela que das

leituras do arquivo modernista emergiram vários Oswalds. A retomada antropofágica pelo concretismo detonou a explosão criativa reconhecida pelos atores culturais que protagonizaram a criação da Tropicália. Entretanto, Hélio Oiticica e Zé Celso são – para além da releitura que fizeram do modernista – compreendidos como as manifestações, no teatro e nas artes plásticas, propriamente tropicalistas (Cf. BASUALDO, 2007: 25).

O concretismo guardava certa exterioridade com a Tropicália. Essa diferença se explica, em parte, em razão das práticas vanguardistas do poetas paulistas, que operavam não na forma do choque violento, mas como “*crítica sistematizadora* que tinha seus antecedentes em Ezra Pound, na escola de vanguarda Bauhaus e nos artistas holandeses Piet Mondrian e Van Doesburg.” (AGUILAR, 2015: 70)

Antropofagia, Tropicalismo e Concretismo

Caetano Veloso aponta de modo recorrente os marcos do tropicalismo na obra ambiente *Tropicália*, criação do artista plástico Hélio Oiticica; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha e a encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo grupo de Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Todos esses acontecimentos estéticos ocorreram no ano de 1967. Entretanto, é necessário reconhecer que a Tropicália não é objeto dado, natural e pronto. É preciso entender que o tropicalismo foi construído historicamente – assim como o modernismo – por vários discursivos (Cf. CASTELO BRANCO, 2005). Só assim podemos dar relevo ao curioso fato de que, segundo o relato fundacional do movimento forjado por Caetano Veloso em seu livro *Verdade Tropical* (1997), uma parte importante das realizações musicais do tropicalismo estava não apenas pronta, mas “madura” e sem qualquer contato com “a fórmula antropofágica” (VELOSO, 2008: 251).

Somente após terem elaborado as duas canções que são consideradas as primeiras composições do tropicalismo, *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, ambas de 1967, Gilberto Gil e Caetano Veloso travaram algum contato com a obra de Oswald de Andrade. Logo, elas já eram, por assim dizer, “tropicalistas”, mas não frutos do uso deliberadamente consciente ou direto do arquivo modernista. Mesmo outra emblemática música do movimento, *Tropicália*, de Caetano, também foi intuída sem qualquer contato com a trama devoradora que já estava sendo tecida em São Paulo, como vimos, desde os anos cinquenta (VELOSO, 2008: 239).

Foi, portanto, uma ressonância canibal efetuada a meio caminho entre o que essa manifestação estético-cultural já era - até aquele instante - e o que passou a ser. O elemento antropofágico permitiu, duplamente, um autoesclarecimento do que fora feito e um instrumento prospectivo da cultura brasileira. É o que podemos ver nas palavras de Caetano proferidas alguns meses antes da construção do determinante LP manifesto de 1968, *Tropicália, ou Panis et Circencis*: “Acho a obra de Oswald enormemente significativa. [...] O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo.” (CAMPOS, 2012b: 204-205)

Parte do que musicalmente já havia sido feito por Caetano e Gil foi lido no calor do momento sob a chave da obra do modernista. Orientação dada principalmente por Augusto de Campos, para quem o “nacionalismo crítico antropofágico” “deglutidor-reductor das mais novas linguagens da tecnologia moderna” marcava a então recente produção musical de Caetano Veloso (Cf. CAMPOS, 2012c: 154). Na canção *Tropicália*, por exemplo, ele via uma “homenagem inconsciente a Oswald de Andrade” (CAMPOS, 2012d: 161-162). Não deixa de ser curioso o fato de que o poeta paulista estivesse em busca do fenômeno antropofágico em outras manifestações culturais. Já era deglutição oswaldiana Jorge Bem, a Jovem Guarda, o futebol, Bossa Nova e a Poesia Concreta (Cf. CAMPOS, 2012a: 60).

Para Augusto de Campos, até mesmo os inimigos do poeta modernista e dos tropicalistas seriam os mesmos: “os conservadores, os stalinistas e os nacionalóides”. Nessa chave interpretativa, o célebre discurso de Caetano (Cf. CAETANO, 2008b: 168-169) – proferido sob vaias durante a apresentação da canção *É Proibido Proibir* no Festival Internacional da Canção em 1968 – foi prontamente lançado na “história da cultura moderna brasileira, como um desafio a inteligência, na linha dos pioneiros de 22.” (CAMPOS, 2012f: 263-268) Diferentemente daqueles que viam na *Tropicália* apenas um “canto de debilidade” (WOLFF, 2007: 274-276), Augusto de Campos é um dos primeiros a intuir que a *Tropicália* colocava “*em xeque e em choque*” “Superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e beatles, bossa e bolero” (CAMPOS, 2012f: 262).

Dessa maneira, as primeiras leituras que instituíram a conexão tropicalismo musical/antropofagia têm início muito cedo. Como disse Augusto de Campos no final da década de sessenta: “a antropofagia oswaldiana é a própria justificação da *Tropicália*.” (CAMPOS, 2012g: 287) Esse centro de gravidade interpretativa deixou em suspenso, logo nas primeiras tentativas de compreensão do que seria o movimento, a ideia de que a

explosão tropicalista era uma “visão planetária em que o homem brasileiro assume um descomplexo existencial para, a exemplo de Macunaíma, ter caráter na falta de caráter.” (CHAMIE, 2007: 261) Cedo, entre os Andrades, apenas um modernista triunfou no processo de construção dos protocolos de leitura da Tropicália.

Na “redescoberta” de Oswald de Andrade e do modernismo é necessário então acrescentar a decisiva linha de força do tropicalismo musical. Entretanto, não se deve perder de vista que “a negatividade fundamental” antropofágica do tropicalismo – como “violação das relíquias do Brasil” e “descida aos infernos” da cultura brasileira que caracteriza sua “operação antropofágica desmistificadora” – tem muito mais em comum com a interpretação de Oswald de Andrade feita por Hélio Oiticica e José Celso Martinez Corrêa do que com aquela dos poetas concretistas. A face “mais subversiva do tropicalismo”, como “exposição destabuizada do corpo, da presença carnal, aludindo a uma sexualidade múltipla e andrógina, que se expõe à devoração coletiva”, excedia os parâmetros de atuação dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, mesmo que eles tenham, na década de sessenta, subvertido muito dos seus postulados anteriores (WISNIK, 2005: 47-50).

Considerando essas tessituras, o Tropicalismo passou a ser inseparavelmente ligado ao modernismo antropofágico e este ao movimento de fins dos anos sessenta. É sintomático dessa ligadura a persistência de Caetano Veloso em se alinhar à antropofagia. Mesmo estabelecendo as diferenças entre “a experiência modernista dos anos 20” e os “embates televisivos e fonomecânicos dos anos sessenta”, ele reconhece a antropofagia como “uma nova fundação do Brasil” ou uma “decisão de rigor” “para resolver o problema da identidade do Brasil” (CAETANO, 2008a: 243-244).

Conjugados, Tropicalismo e Antropofagia são dois dados fundamentais para a compreensão do Brasil, sendo recorrentemente interpelados nos debates sobre a nossa constituição identitária. Fato este que não os isenta de críticas. A antropofagia é lida como solução digestiva conciliatória para a nossa falta de integração, tendo em vista que não possuiríamos unidade cultural. Um desejo de significante nacional que estaria sempre ausente (Cf. CALLIGARIS, 1991). A tropicália, por sua vez, teria se tornado com os anos “uma ideologia cultural hegemônica no Brasil” que “se lançou ao mundo.” (ALAMBERT, 2013: 161) Esses severos julgamentos não deixam, por outro lado, de mostrar a centralidade incontornável de ambos. De modo decisivo, o concretismo esteve presente no processo de sutura desses dois elementos da história cultural brasileira moderna.

Referências Bibliográficas:

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2015.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. Ensaio: Eucanãa Ferraz. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. (Obras Completas Vol. VI). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. In: NAPOLITANO, Marcos. CZAJKA, Rodrigo. SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura popular e Indústria Cultural no Brasil. In: _____. (org.) *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOPP, Rul. *Vida e morte da Antropofagia*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CALLIGARES, Contardo. *Hello Brasil: notas de um psicanalista europeu viajando pelo Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.

CAMARÁ, Mario. *Corpos Pagãos: usos e Figurações do Corpo na cultura brasileira*. (1960-1980). Tradução: Luciana Di Leoni. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CANDIDO, Antonio. Estouro e Libertação [1943]. Oswald Viajante [1954]. Digressão Sentimental de Oswald de Andrade [1970]. In: _____. *Vários Escritos*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPOS, Augusto. pontos-periferia-poesia concreta. [1956]. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

_____. Gullar Barata Tonta. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 de Dezembro de 1986.

_____. Um Formigueiro Memorioso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de Junho de 2016a.

_____. Um Neocordeiro superconcreto e um expremio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 de Julho de 2016b.

_____. Poeta Augusto de Campos contesta Ferreira Gullar. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 de Julho de 2016c.

_____. Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos. (1975). *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhias das Letras, 2015.

_____. Boa Palavra sobre a Música Popular (1966). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012a.

_____. Conversa com Caetano Veloso (1968). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

_____. A Explosão de *Alegria, Alegria* (1967). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012c.

_____. Viva a Bahia-Ia-Ia! (1968). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012d.

_____. Da Jovem Guarda a João Gilberto (1966). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012e.

_____. É Proibido Proibir os Baianos (1968). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012f.

_____. Música Popular de Vanguarda (1969-1970). In: *Balanço da Bossa* e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 2012g.

_____. HAROLDO, Campos. PIGNATARI, Décio. plano piloto da poesia concreta [1958 e *post-scriptum* de 1961]. In: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto (1956). *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977a.

_____. Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã (1966). *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977b.

_____. Marcação do Percurso (1973). In: *Morfologia do Macunaíma*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Oswald de Andrade: Trechos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

_____. Da Razão Antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira (1980). *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2015.

CHAMIE, Mário. O Trópico Entrópico de Tropicália. [Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 4 de abril de 1968]. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COELHO, Frederico. *A Semana Sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos. (org.) *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERRAZ, Eucanaã. Notícia (quase) filológica. In: *Revista de Antropofagia*. Revistas do Modernismo 1922-1929. Edição Fac-similar. Organização: Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, 2014.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. 4ª Ed. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

GULLAR, Ferreira. A Luta Corporal. In: *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

_____. João Boa-Morte: Cabra Marcado para Morrer. In: *Poesia Completa, Teatro e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008b.

_____. *Experiência neoconcreta: Momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Cultura posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. Encontro com Oswald. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 12 de Junho de 2016a.

_____. Não quero ter razão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 de Junho de 2016b.

_____. O Banal Maravilhoso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 de Julho de 2016c.

_____. *Autobiografia poética e outro textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.p.37-39. Narrado anteriormente, com variantes, em Idem. *Experiência neoconcreta: Momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MALTZ, Bina. TEXEIRA, Jerônimo. FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e Tropicalismo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1993.

NEVES, Arlete. Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda? [Publicado originalmente em revista *Cruzeiro* em 20 de abril de 1968]. In: COELHO Frederico. COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

OITICICA, Hélio. Tropicália e Parangolés por Mário Barata, *Jornal do Comercio* 21 de maio de 1967. In: FILHO, César Oiticica. VIERA, Ingrid. (Org.). Hélio Oiticica: encontros. (Entrevistas). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade [1967]. In: BASUALDO, Carlos. (org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade [1964]. In: *Contracomunicação*. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

SANTELLA, Lúcia Santaella. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
MELLO E SOUZA, Gilda de. Vanguarda e nacionalismo na década de 20. In: *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. É Proibido Proibir. Discurso realizado no TUCA, em São Paulo, em Setembro de 1968. In: COELHO Frederico. COHN, Sergio (Org.). *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005.

WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou canto de debilidade? [Publicado originalmente na *Tribuna da Imprensa* em 17 de Outubro de 1968]. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.