

Soy loco por ti, Oswald! Antropofagia, vanguarda e memória em Verdade tropical

Leonardo Augusto Bora¹

RESUMO: O trabalho se debruça sobre a narrativa do livro *Verdade tropical*, de Caetano Veloso, para investigar as relações entre antropofagia e Tropicália. Também analisa a ideia de “vanguarda” e expande o olhar para a América Latina – para isso, utiliza-se como contraponto e marco teórico o ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, de Roberto Schwarz. Ao final, são levantados questionamentos sobre os discursos do músico brasileiro, em cotejo com fragmentos de “Os funerais da Mamãe Grande”, de Gabriel García Márquez.

Palavras-chave: Antropofagia; Memória; Vanguarda.

RESUMEN: El artículo se centra en la narrativa del libro *Tropical Verdad*, de Caetano Veloso, para investigar la relación entre “antropofagia” y Tropicália. También examina la idea de “vanguardia” y amplía la mirada hacia América Latina - para eso, se usa como contrapunto y marco teórico el ensayo “Verdad Tropical: un viaje de nuestro tiempo”, de Roberto Schwarz. Por último, se plantean cuestiones acerca de los discursos del músico brasileño, en comparación con fragmentos de “Los funerales de La Mamá Grande”, de Gabriel García Márquez.

Palabras-clave: Antropofagia; Memoria; Vanguardia.

Introdução - Devorações iniciais

Publicado em 2012, o livro *Antropofagia*, de Caetano Veloso, condensa os quatro capítulos (“A poesia concreta”, “Chico”, “Vanguarda” e “Antropofagia”) de *Verdade tropical*, obra de 1997, que tratam das relações entre o tropicalismo e os movimentos de vanguarda do século XX, expandindo a visão ao cenário latino-americano (o mesmo tantas vezes musicado

¹Doutorando (bolsista CNPq) e Mestre em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Bacharel em Direito (Universidade Federal do Paraná), Licenciado em Letras Português-Inglês (Pontifícia Universidade Católica do Paraná).

pelo artista, autor de “*Soy loco por ti, América*”, canção em que expressa a admiração por Che Guevara e José Martí). Porém, num ano em que a Tropicália também ganhou as salas de cinema, no documentário homônimo de Marcelo Machado, não foi a publicação de Caetano Veloso aquela que mais discussões gerou na imprensa e no meio acadêmico. O título coube ao ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”, de Roberto Schwarz, presente no livro *Martinha versus Lucrecia*. Schwarz, ao longo de quase sessenta páginas de indiscutível densidade reflexiva, revisita as extensas memórias de Caetano e tece comentários críticos à narrativa do cantor e compositor, avaliando as desdobráveis reminiscências do narrador-personagem enquanto exemplares de mudanças político-ideológicas ocorridas no Brasil e nos demais países da América Latina, ao longo das últimas décadas do século passado. Em um terreno espinhoso, colocou as mãos num formigueiro de saúvas.

Este trabalho, embebido do teor ensaístico, pretende, de maneira sucinta e não-conclusiva, debater a relação estabelecida por Caetano Veloso entre a antropofagia oswaldiana e a visão panamericanista e globalizante da Tropicália, algo originalmente esmiuçado em *Verdade tropical* e, quinze anos depois, recortado em *Antropofagia*; e lançar sobre tal problemática o olhar desenvolvido por Roberto Schwarz no recente ensaio dedicado ao livro, no qual a questão ganha contornos diferentes daqueles apresentados com certa frequência em estudos acadêmicos e, principalmente, críticas jornalísticas que se debruçam sobre o tropicalismo – que, via de regra, pintam a questão com laudas celebratórias, festivas, revelando-se mais preocupados com a reprodução de um discurso glorificante que interessados em atualizar criticamente a questão.

Para que tal leitura seja possível, primeiramente é preciso levantar alguns questionamentos sobre a relação entre a arte de vanguarda e o engajamento político, debatida por autores como Peter Bürger, Sergio Paulo Rouanet, Jorge Schwartz e Benedito Nunes. Depois, a visão de Caetano Veloso para com a antropofagia modernista merece uma leitura cuidadosa, uma vez que o tema faz parte do núcleo de *Verdade tropical* – tanto que os capítulos que abordam a antropofagia foram republicados na forma de um novo livro. Finalmente, a crítica de Schwarz deve ser trazida à baila, para que, utilizando da leitura apresentada pelo crítico literário e dialogando com demais autores latino-americanos (Gabriel García Márquez, especialmente), o texto de Caetano (um compulsivo exercício da memória) e

os discursos que o sustentam sejam destrinchados, bem como o papel desempenhado pelo conceito de antropofagia cultural em tão complexo caldeirão fervente.

1. Vanguarda e subdesenvolvimento: a antropofagia modernista

É sabido que, para além dos ufanismos em cores tropicais, o Modernismo de 1922 não é um produto integralmente brasileiro; em resumo, é possível a afirmação de que o conceito de “antropofagia” começa a ganhar corpo quando as vanguardas europeias são apropriadas por autores como Oswald de Andrade e ressignificadas no contexto nacional, não sem marcos fundacionais - caso dos manifestos dos anos 20. Logo, para se entender o contexto modernista e a antropofagia oswaldiana é preciso lançar olhos para o momento histórico em que eclodiram as vanguardas europeias.

Derivada de *avant-garde*, expressão francesa que nomeia o primeiro batalhão de um exército, a palavra “vanguarda”, segundo Jorge Schwartz, ganhou a América Latina em meio à efervescência do período entre-guerras. Para ele, “inicialmente restrito ao vocabulário militar do século XIX (...), o termo ‘vanguarda’ acaba adquirindo na França um sentido figurado na área política, especialmente entre os discípulos de Saint-Simon” (SCHWARTZ, 2008, p. 51). O conjunto das principais vanguardas europeias era formado por Futurismo, Dadaísmo, Cubismo e Surrealismo - um festival de líderes, polêmicas e manifestos. Na visão do pesquisador Peter Bürger, tais movimentos iconoclastas “podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa” (BÜRGER, 2008, p. 105).

O ataque era deflagrado porque, aos olhos dos vanguardistas, as obras de arte jaziam deslocadas da vida prática, o que representava um problema estético e político (valorizava-se, pois, a imbricação de ética e estética). A fim de reverter o quadro, os artistas de vanguarda pretendiam superar dialeticamente a arte “alienada” da burguesia industrial do século XIX. Mas a tarefa não era tão simples quanto enquadrar uma determinada obra em uma categoria de análise; a dita “práxis vital” de então era marcada pelo individualismo burguês, ou seja: era necessário construir uma nova práxis vital, algo mais sofisticado, voltado ao coletivismo (daí o apreço pela formação de “grupos” de artistas e intelectuais, ainda que a ideia de “escola” fosse rechaçada). Esboçava-se, com isso, uma nova maneira de pensar e agir, o estopim para

as explosivas intervenções artísticas que varreram o Velho Mundo e, pouco tempo depois, a América Latina. Em um contexto de ânimos exaltados, as vanguardas, especialmente o Dadaísmo e o Surrealismo, surgiram, na classificação de Benedito Nunes, enquanto “movimentos artísticos insurrecionais” que propunham sucessivas inversões.

No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 é entendida como um símbolo da guerra à moral artística vigente. Na visão de Sergio Paulo Rouanet, a semana pode ser encarada enquanto um “conjunto de manifestações artísticas” (ROUANET, 2003, p. 339), ou seja, uma “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) por meio da qual os antigos conceitos de arte foram revisados de maneira crítica e até certo ponto anárquica. O desvario de 22 desembocou em manifestos posteriores, dentre os quais figura o mais famoso manifesto da literatura brasileira, redigido por Oswald de Andrade: o “Manifesto Antropófago”, de 1928, publicado na “primeira denteição” da Revista de Antropofagia. É no referido manifesto que está plantado o conceito de “antropofagia cultural”, que pode ser sintetizado como o movimento de assimilação de ideias estrangeiras que, após um processo de deglutição no interior da cultura-pátria, ganham outra significação no cenário brasileiro (latino-americano, historicamente colonizado) e podem, finalmente, ser exportadas – devolvidas às outras nações em um ato eminentemente político, afirmando uma nova “identidade” (conceito até hoje debatido à exaustão²). Benedito Nunes, ao se debruçar sobre o tema, fala em “metafísica bárbara” e assim define a prática revolucionária desfraldada em 1928:

Mas a rebelião individual, com que acena a Antropofagia, está a serviço da *revolução caraíba*, de que as revoluções todas são aspectos parciais, incompletos; “maior que a Revolução Francesa”, emprestou seu impulso à rebeldia romântica, à revolução bolchevista, ao surrealismo e, finalmente (...), à ação transformadora da técnica, que produziu, com uma nova escala da experiência humana, o selvagismo da sociedade industrial (NUNES, 1995, p. 18).

Observa-se claramente, na leitura de Benedito Nunes, a presença dos mesmos ideais que impulsionaram as vanguardas. O autor destaca o caráter utópico do movimento, que explicitamente flertava com a esquerda³:

² Leitura fundamental é *Cultura brasileira e identidade nacional*, de Renato Ortiz.

³ Escreveu Oswald, no “Manifesto Antropófago”: “Já tínhamos o comunismo, já tínhamos a língua surrealista” (ANDRADE, 1995, p. 49).

Para o grupo reunido na trincheira da *Revista de Antropofagia*, já em 1929, o antagonismo dos interesses sociais seria solucionado na fronteira da Economia com a Política. Em suma, nossos “antropófagos” viram, a caminho da Utopia, a política em função da distribuição dos bens sociais; e integraram o Poder, já desvestido de autoritarismo, à sociedade. E esta, como grande matriarca, desreprimida pela catarse dos instintos, e liberta, pelo progresso, da instância censora do superego paternalista, tenderia a tornar-se, numa projeção utópica de suas possibilidades, a livre comunhão de todos (NUNES, 1995, p. 23).

Conceitos psicanalíticos à parte, fato é que, com o passar do tempo, o corpo de ideias que estrutura o antropofagismo foi devorado sem qualquer cerimônia e dissociado de sua visão original. O termo “antropofagia” passou a ser utilizado para tudo, como observa Sergio Paulo Rouanet ao dizer que “o Brasil inteiro rói, incansavelmente, o fêmur do bispo Sardinha” (ROUANET, 2003, p. 344). Difundiram-se ideias simplificadas e estereotipadas do Modernismo de 22, o que enfraqueceu o peso ideológico do discurso de autores como Oswald de Andrade. O mesmo enfraquecimento acometeu as vanguardas europeias, em especial o Surrealismo - a mais atacada de todas, às vezes de maneira drástica. Dois anos depois de o escritor cubano Alejo Carpentier tecer elogios à postura de André Breton e companhia⁴, o poeta peruano César Vallejo, no texto “Autópsia do Super-Realismo”, escrito em Paris, em 1930, apresentou ao público uma certidão de óbito (literalmente, uma vez que o título fala em “autópsia” e o autor afirma que o movimento nada mais era que um “cadáver”). Na mesma linha de pensamento em que se pode situar Jean-Paul Sartre (outro crítico feroz da vanguarda, vide as opiniões defendidas em *Que é a Literatura?*), o “poeta dos vencidos” condenava as “duvidosas” obras surrealistas ao limbo e afirmava que os surrealistas, “anarquistas travestidos” que não escondiam o “refinamento burguês” (contraditórios, portanto), não contribuíam para as discussões políticas do seu tempo, tendo por fundo histórico algo “quase nulo, sob qualquer aspecto que seja examinado” (VALLEJO, 2008, p. 471).

Ainda no que tange ao Surrealismo, é importante entender que o contexto em que a bomba de Vallejo foi textualmente disparada é o do “Segundo Manifesto”, assinado por André Breton em 1930, com evidente inclinação marxista. Para Michael Löwy, “a adesão dos surrealistas ao materialismo histórico, solenemente afirmada por Breton no ‘Segundo

⁴ Ver CARPENTIER, Alejo. Na extrema avançada. Algumas atitudes do Surrealismo. Social, Havana. Vol. 13, nº 12 (dez. 1928). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 458.

Manifesto’, marcou profundamente a história do movimento e particularmente aquela do seu posicionamento político” (LÖWY, 2002, p. 14). Não é descabido afirmar, então, que a derrocada do chamado “socialismo real” atrelada ao fim da Guerra Fria e o controverso advento da “pós-modernidade”, ambos os contextos na segunda metade do século XX, podem ter contribuído para que as vanguardas, já atacadas nas primeiras décadas da “era dos extremos”, fossem exumadas e novamente condenadas - colocadas em um segundo plano de análise e diluídas em uma torrente de academicismos, para não dizer reduzidas a meia dúzia de conceitos anacrônicos. Estariam mortas e duplamente enterradas?

A postura de Michael Löwy acima apresentada é exemplo de movimento contrário, “ação a contrapelo”, nos termos benjaminianos. Recentemente, autores como o argentino Luis Alberto Warat, no campo do Direito, e os brasileiros Michael Löwy e Leandro Konder se propuseram a revisar criticamente os movimentos de vanguarda, ressignificando-os. Na seara literária também é possível notar tal movimento. Antonio Candido, durante a FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty) de 2011, dedicada a Oswald de Andrade, proferiu a conferência de abertura do evento e atentou para a necessidade da adaptação dos conceitos da antropofagia aos dias atuais, reavivando-os e despindo-os das antigas vestes. A publicação do livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*, em 2011, obra que reúne dezenas de textos que se propõem a repensar a mais radical experiência modernista brasileira, sob organização de Jorge Ruffineli e João César de Castro Rocha, contribui para isso.

2. Caetano Veloso e as “verdades tropicais”: a antropofagia segundo um superastro

Para exemplificar a sua definição de “artistas anfíbios”, ou seja, aqueles que conseguem transitar sem grandes problemas pelas vias cultas e massivas, Néstor García Canclini, importante pesquisador argentino residente no México, escolheu dois músicos latino-americanos: Astor Piazzola e Caetano Veloso. Para Canclini, os nomes citados

atuam alternadamente em estádios e em concertos de câmara, desenvolvem linhas espetaculares e experimentais em sua linguagem, produzem obras em que ambas as intenções coexistem, e podem ser entendidas e apreciadas, em níveis diversos, por públicos distintos. O sucesso em um espaço não os impede de continuar sendo reconhecidos no outro. (...) São apenas alguns exemplos de artistas anfíbios, capazes

de articular movimentos e códigos culturais de diferentes procedências (CANCLINI, 1998, p. 361).

O cantor e compositor de Santo Amaro da Purificação, na Bahia, construiu uma sólida obra musical, do rápido namoro com a Bossa Nova à explosão da Tropicália, seguindo, posteriormente, por outras vertentes (nos últimos anos, experiências inusuais com batidas eletrônicas e flertes com gêneros ainda marginalizados, como o *funk* e o *hip hop*), que o levaram às telinhas e telonas do mundo inteiro e até mesmo ao palco do Oscar, junto ao filme *Frida*, de 2002, cinebiografia da artista mexicana Frida Kahlo dirigida por Julie Taymor (Caetano interpretou a música-tema da película, intitulada “*Burn it Blue*”, indicada ao prêmio de Melhor Canção). Em 1997, trilhados mais de trinta anos de carreira, publicou *Verdade tropical*, experiência literária que, segundo ele próprio, é formada por palavras que

embora se saibam de fato despreziosas, são de testemunho e interrogação sobre o sentido das relações entre os grupos humanos, os indivíduos e as formas artísticas, e também das transações comerciais e das forças políticas, em suma, sobre o gosto da vida neste final de século (VELOSO, 2008, p. 18).

Trata-se, conforme se depreende da afirmação destacada, de um livro situado na tradição das narrativas finisseculares que possui um propósito amplo e nada desprezioso: lançar questionamentos sobre a vida (brasileira, latino-americana, “globalizada”) do final do século XX (entre as comemorações dos 500 anos do “descobrimento da América”, em 1992, e dos “500 anos do Brasil”, no virar do milênio, datas que incomodam o autor das memórias: a introdução da obra se ocupa justamente de problematizar tal conjuntura⁵) a partir de diferentes olhares. Mas se trata, também, de um livro intimista que reconstrói (nesse sentido, ficcionaliza

⁵ O narrador questiona, inteligentemente: “aprendemos desde a infância que o Brasil foi descoberto pelo navegador Pedro Álvares Cabral a 22 de abril de 1500. Todos os outros países da América consideram-se suficientemente descobertos em conjunto por Cristóvão Colombo, em 1492. O Brasil, no entanto, teve que ser descoberto depois, separadamente. Quando menino, em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, eu já perguntava: ‘Por quê?’ Podiam dizer-nos, por exemplo, que Colombo não passou das ilhas da América Central e que o continente propriamente dito só veio a ser alcançado, pelos portugueses, oito anos depois; ou então que Cabral descobriu a existência da América do Sul, de que os espanhóis não teriam a menor ideia; mas não: contam-nos que o Brasil apareceu como um continente independente ou uma ilha descomunal no meio do Atlântico Sul, para surpresa dos navegadores lusitanos que, querendo costear a África para chegar às ‘Índias’, afastaram-se demasiadamente para oeste. Que esse acontecimento histórico tão mal definido seja situado com tanta exatidão na metade do segundo milênio da nossa era só estimula a produção de uma autoconsciência nacional a um tempo inconsistente e exagerada” (VELOSO, 2008, p. 12/13).

– ainda que o narrador não admita isso) a vida do autor e protagonista Caetano Veloso, ou seja, uma espécie de autobiografia com ares de romance na qual desfilam os mais importantes personagens da cena artística nacional contemporânea (especialmente, dada a principal faceta do escritor, da cena musical). Prosa de fôlego, híbrida, para agrado daqueles que valorizam as metanarrativas e gostam de analisar um longo percurso pessoal em diálogo com os desdobramentos histórico-sociais de um determinado tempo.

Após os três capítulos iniciais (reunidos na “Parte 1”), que se ocupam de narrar a infância e a adolescência do autor, o livro ganha colorido intenso e mergulha nos lisérgicos anos tropicalistas, em plena ditadura militar, instaurada com o golpe de 1º de abril de 1964. Nessa altura de sua trajetória, Caetano já havia fixado residência no Rio de Janeiro (onde inicialmente residiu no “Solar da Fossa”, a já demolida Pensão Santa Terezinha, no bairro de Botafogo, casarão colonial em que também moraram Gal Costa, José Wilker, Paulinho da Viola, Fernando Pamplona, Ruy Castro, Paulo Leminski, Paulo Coelho, entre outros) e virado manchete nacional devido à repercussão dos festivais televisionados. A Tropicália projetou internacionalmente as carreiras de Caetano e dos outros artistas que encabeçaram o movimento, como Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes, Tom Zé e Rogério Duprat. Caetano mudou-se para São Paulo e virou estrela de programas de auditório, conquistando uma legião de fãs com letras provocativas e acordes dadaístas, colagens e sobreposições de imagens, arranjos por vezes desarmônicos e invenções linguísticas de notável brilhantismo. Mas também despertou a fúria dos “puristas”, estudantes e intelectuais que, entre outras coisas, condenavam o uso da guitarra elétrica em obras da MPB.

O trecho de *Verdade Tropical* que nos interessa, qual seja, o recorte republicado em 2012 sob o título “Antropofagia”, compreende um pedaço da obra situado na “Parte 2”, fragmento este que reúne quatro capítulos. Destes, os dois capítulos finais merecem atenção redobrada: “Vanguarda” e “Antropofagia”. Neles (e especialmente no último), Caetano explica aos leitores o papel que a ideia de “vanguarda” exerceu no caldeirão tropicalista. A antropofagia é analisada com certo rigor metodológico e o autor não demonstra qualquer insegurança ao dialogar com nomes como Antonio Candido, Jean-Paul Sartre, Clarice Lispector e Georg Lukács, entre outros “convidados”. Sobre o movimento antropofágico, diz:

O segundo manifesto, o *Antropófago*, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar, por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação.” Oswald subvertia a ordem de exportação perene – de formas e fórmulas gastas (...) – e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre d. Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade (VELOSO, 2008, p. 242).

Não surpreende o fato de que os princípios antropofágicos aparecem nas principais produções do “Caetano tropicalista”, como “Alegria, alegria”, apresentada no festival de 1967, na qual a Coca-Cola, marca-símbolo do capitalismo norte-americano, é arranjada em um conjunto de referências ao turbulento período político brasileiro de então. Trata-se de um antropofágico retrato da “realidade confusa e fragmentada de uma cidade brasileira moderna, no caso o Rio de Janeiro, caracterizada pela presença constante da mídia de massa e produtos de consumo” (DUNN, 2008, p. 88). Também é evidente o senso panamericanista, ou seja, o desejo de extrapolar as fronteiras do Brasil e abraçar a grande América: a canção “Três caravelas (*Las tres carabelas*)”, de A. Algueró Jr e G. Moreu, gravada parte em espanhol e parte em português por Caetano Veloso e Gilberto Gil, integrante do emblemático álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, é prova disso.

A relação entre os movimentos vanguardistas também é apontada por Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização*. Na visão de Bosi, a antropofagia modernista serve de exemplo quando das investigações acerca das relações existentes entre culturas erudita e popular. Para ele, a Tropicália nasceu em um contexto de crise da cultura de massa, no qual era preciso repensar o intercâmbio cultural entre diferentes esferas sociais – e por isso jovens como Caetano Veloso mergulharam no caldo oswaldiano. Nas palavras do teórico paulista, “não por acaso é o momento áureo do tropicalismo que repropõe a volta ao pensamento antropofágico do modernismo” (BOSI, 1998, p. 334). Já o norte-americano, Christopher Dunn, investigou a produção artística tropicalista à luz dos ideais que sustentaram o manifesto de Oswald de Andrade. Segundo ele, é fato que o Modernismo pode ser considerado um movimento predecessor da Tropicália:

A antropofagia viria a ser uma influente e controversa metáfora para artistas e críticos das gerações seguintes. Quarenta anos mais tarde, Caetano diria que a Tropicália foi uma forma de “neoantropofagismo” pertinente ao contexto cultural da década de 1960 (DUNN, 2008, p. 23).

Identificada a relação entre os movimentos, deve-se investigar mais profundamente a origem do fascínio exercido pela antropofagia na obra do autor de *Verdade tropical* e os desdobramentos da visão de Caetano Veloso para com as letras oswaldianas. No começo do capítulo “Antropofagia”, o autor explica que o primeiro encontro com a obra de Oswald de Andrade não foi por meio do “Manifesto Antropófago”, mas da montagem de *O Rei da Vela* dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967. Segundo o cantor e compositor, assistir àquela encenação (cujo cenário, assinado por Hélio Eichbauer, transportava os espectadores para um Rio de Janeiro quase caribenho) foi uma das experiências mais estimulantes que ele já vivenciara: “Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (VELOSO, 2008, p. 239). A inquietação desencadeada pelo palco tornou-se maior quando da estreia do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, igualmente lançado em 1967 – e que trata das agitações políticas de um país fictício, a República de Eldorado, usando, em uma cena-chave, de imagens carnavalescas para representar as origens latino-americanas (um conjunto temático que muito lembra *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez – importante interpretação literária para o autoritarismo das ditaduras que varreram o Cone Sul, ao longo do século XX, perpetuando o coronelismo e as misérias física e intelectual). A dupla Zé Celso e Glauber Rocha instantaneamente mereceu o apreço do espectador ilustre, figurando ao lado de Oswald de Andrade – que, por sua vez, fora elevado ao patamar artístico dos maiores. Além de uma série de elogios literários, Caetano atribui a Oswald a responsabilidade pela união de grupos ideologicamente conflitantes que dialogavam com a Tropicália (os “irracionalistas”, representados por José Celso e Jorge Mautner, e os “super-racionalistas”, representados pelos poetas concretos e pelos músicos dodecafônicos). O discurso pró-antropofagia leva o autor à seguinte constatação:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos

nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos (VELOSO, 2008, p. 242).

O trecho é especialmente interessante porque revela a preocupação do autor com a justificação do uso da antropofagia. Caetano sabia que recorrer a uma vanguarda supostamente extinta poderia ser perigoso – não se deviam aplicar os princípios antropofágicos de maneira acrítica e despolitizada, convertendo o texto oswaldiano em uma espécie de bijuteria (o que não deixou de acontecer a partir do momento em que a Tropicália explodiu. O próprio escritor explica, na sequência do texto, que o termo “antropofagia”, abertas as portas da Tropicália, passou a ser invocado de maneira simplista – algo que inicialmente foi apontado por Gilberto Gil, aquele que menos se deixou levar pelas provocações de Oswald). Ele reconhece que os “renascimentos” da antropofagia de 1928 não ocorrem sem problemas (éticos, políticos, metodológicos, etc.), mas permanece a defender os ideais antropofágicos, refutando a visão de pensadores como o psicanalista Contardo Calligaris, para quem a antropofagia se convertera em um veneno no interior da consciência cultural brasileira. Para reforçar a defesa, o músico alega que o encontro com Oswald de Andrade ocorreu quando o processo de construção da Tropicália “já estava maduro e o essencial da produção já estava pronto” (VELOSO, 2008, p. 251).

3. Roberto Schwarz e o percurso do nosso tempo: as “verdades tropicais” *ab ovo*

Esboçada a visão de Caetano Veloso para com a antropofagia oswaldiana e estabelecidas as relações entre o ideário do manifesto de 1928 e o contexto em que a Tropicália floresceu, é tempo de lançar alguns questionamentos sobre a visão do autor de *Verdade tropical*, tomando por base as pontiagudas (e passíveis de contestação) elucubrações de Roberto Schwarz.

Presença constante no estudo de Christopher Dunn, Schwarz é dos intelectuais que mais têm contribuído para o debate do movimento tropicalista. Segundo o estudioso norte-americano, Schwarz, na trilha da dialética marxista,

foi o primeiro crítico a apontar a natureza alegórica da Tropicália, observando suas alusões frequentes a emblemas culturais anacrônicos filtrados através da “luz branca da ultramodernidade”, de forma a transmitir as disjunções do desenvolvimento capitalista no Brasil. Apesar de reconhecer o importante potencial da alegoria tropicalista, ele se incomodava com sua propensão a elaborar uma “ideia atemporal de Brasil” que parecia negar qualquer potencial de transformação dialética (DUNN, 2008, p. 20).

De maneira pontual, Dunn apresenta o cerne de uma reflexão elucubrada por Schwarz em 1970, na obra *Cultura e Política, 1964-1969*. Nela, Schwarz afirma que a Tropicália tinha a sua importância, mas era algo potencialmente ambíguo (o que não diminuía a beleza das composições). Nas palavras dele, era nebulosa a área “entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração” (SCHWARZ, 2009, p. 30). Em resumo, não estavam claros os objetivos dos artistas envolvidos: queriam “contestar o sistema” ou embarcar de cabeça no mundo do *show-business* (gozar, portanto, das cifras e do sucesso)? Seriam eles, a exemplo dos surrealistas condenados por Sartre e Vallejo, autores de contradições performativas? As dúvidas levariam o jovem autor a questionar: “Qual o lugar social do tropicalismo?” (SCHWARZ, 2009, p. 30/31).

Na sequência de sua reflexão, Schwarz contrapõe a prática tropicalista ao método Paulo Freire e ao cinema de realizadores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, representantes da dita “estética da fome”, de impulso revolucionário. Em veredas um tanto perigosas, afirma que “a direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país” (SCHWARZ, 2009, p. 33). Ou seja: algumas letras de canções tropicalistas podiam ser entendidas como odes a um país atrasado, construídas a partir de um filtro ideológico conformista e até mesmo elitista (uma visão “de cima para baixo”, o oposto do que propunham os cineastas citados). Ora, seguindo essa mesma linha de raciocínio, não se pode encarar o antropofagismo como outra manifestação cujo olhar está situado no topo de uma pirâmide imaginária? É possível trazer para tal reflexão a ideia anteriormente exposta de que, na visão do próprio Caetano Veloso, não deixa de existir um componente subserviente na postura oswaldiana – o que, nos anos 20, já havia sido apontado por Mário de Andrade.

Pois bem: quarenta e um anos depois, em 2011, Schwarz aprofundou a discussão no ensaio “*Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*”. O Schwarz de 2011, a exemplo do

de 1970, não deixa de tecer elogios ao seu objeto de análise. Segundo ele, *Verdade tropical* é uma bela obra, comparável aos relatos memorialísticos de Manuel Bandeira (*Itinerário de Pasárgada*) e Carlos Drummond de Andrade (*O observador no escritório*) e dotada de arquitetura discursiva análoga à de *Formação da Literatura Brasileira*, obra máxima de Antonio Candido. Retrato de mudanças políticas e comportamentais, supre, na visão do teórico, a lacuna deixada pela cada vez mais rara presença de longos romances históricos nas estantes das livrarias brasileiras, figurando, assim, enquanto importante peça literária para se pensar o Brasil e a América Latina dos porretes e dos pandeiros, dos generais e dos subversivos, dos camponeses e dos guerrilheiros urbanos, da cultura popular em permanente negociação (às vezes belicosa) com o Poder Público e a “cultura erudita” (albergada esta pelo saber acadêmico). Por outro lado, é uma obra problemática, com arestas semelhantes àquelas em que ele esbarrava em 1970, ao tentar decifrar o tropicalismo. Há, felizmente, os enigmas.

No que tange às relações com a antropofagia, Schwarz destaca a oposição entre o interiorano Caetano de Santo Amaro (muito questionador e idealista, protagonista dos momentos mais doces da narrativa) e o jovem cantor e compositor metropolitano, o Caetano dos festivais, que chegou ao estrelado graças às telas, aos rádios, às revistas de celebridades. O menino criticava os “enlatados” da cultura de massa norte-americana e defendia com ardor a latinidade, de boleros, tangos, rumbas, violas e batucadas; o moço, por sua vez, reuniu-se em grupo e se fez famoso nos programas de auditório, defendendo a guitarra elétrica. Na visão de Schwarz, não se trata de uma “inconsistência”: Caetano mudou como todos mudam, e, apesar do mergulho na indústria cultural massiva, não abandonou o entendimento de que as coisas estrangeiras deveriam ser criticamente assimiladas, e não abraçadas sem qualquer juízo. Nos termos do ensaísta, isso se dava “à maneira da antropofagia oswaldiana, que estava sendo redescoberta por conta própria, a importação das inovações internacionais favorecia o desbloqueio e a ativação histórica das realidades e dos impulsos de um quintal do mundo” (SCHWARZ, 2012, p. 61).

Na sequência da análise, porém, Schwarz endurece o discurso e se torna menos simpático à postura de Caetano Veloso. O teórico passa a defender que a visão antropofágica do “superastro” mais enfocava o desejo de conquistar o mercado fonográfico internacional que o objetivo ético-político de usar a arte e um projeto estético enquanto ferramentas críticas

capazes de “desprovincianizar” uma nação e um continente historicamente rachados, marcados pelos seculares fossos teorizados por Darcy Ribeiro, Eduardo Galeano, Enrique Dussel e demais pensadores atentos ao dissenso. Em outras palavras, Schwarz revela o profundo incômodo intelectual que sente ao perceber que na estética tropicalista (neoantropofágica) de Caetano, um confesso admirador de Paulo Freire, cabiam pacificamente as oposições (um consenso) entre a “Bossa” e a “palhoça”, as choupanas miseráveis dos rincões semifeudais e as modernas edificações de Brasília. Apesar de elogiar ícones da esquerda, como Marighella e Che Guevara, de refutar veementemente a paranoia anticomunista (narra um episódio da infância, quando, sentado à mesa, contou ao pai que uma professora havia dito que os comunistas eram maus; o pai, então, declarou que os comunistas eram “homens inteligentes que lutavam pela justiça entre os homens” (VELOSO, 2008, p. 309) – e desde então passou ele, Caetano Veloso, a desconfiar das opiniões difamatórias) e de apresentar recortes (ou estilhaços, pensando na letra de “Superbacana”) de diferentes Brasis e Américas, o músico supostamente não condena nem apresenta proposições para a superação das mazelas e das desigualdades sociais, diferentemente do que faziam os ídolos.

O tom carnavalesco das letras tropicalistas, de acordo com Schwarz, maquiava algo grave: a ausência de uma reflexão aprofundada sobre o período em que a antropofagia era redescoberta, uma violenta ditadura militar situada em um espaço geopolítico (a América Latina) que de Norte a Sul agonizava sob algozes e carrascos. Louvava-se uma “antropofagia risonha” enquanto mortes e desaparecimentos ocorriam nas esquinas e nos porões. É tal percepção que leva Schwarz a rotular a narrativa de Caetano como “ambígua”. A expressão maior da ambiguidade, ilustra o autor, estaria condensada na sequência de *Verdade tropical* em que é narrada uma passeata do movimento estudantil reprimida por tropas militares. Usando um casaco de general sobre o torso nu, os cabelos compridos e desgrenhados, “sandálias e um colar de índio feito de dentes grandes de animal” (VELOSO, 2008, p. 312), Caetano desceu para a rua e passou a interpelar os passantes, “protestando contra sua indiferença medrosa (e, quem sabe?, seu apoio íntimo) em face da brutalidade policial. (...) Eu estava seguro de que, naquela situação, ninguém me tocava um dedo” (VELOSO, 2008, p. 312). Não apenas seguro do seu “campo de força”: Caetano afirma, na sequência, que “estava

consciente de estar encenando um *happening*. Era uma performance extravagante a sério que se dava à luz do sol” (VELOSO, 2008, p. 312).

Para Schwarz, a narração desse fato ocorrido no centro de São Paulo é um dado tão representativo que se converte em ponto culminante da obra: o narrador mascara com a excentricidade da vestimenta e o tom profético da construção textual o fato de que, no limite, ele não apenas não tomou uma posição clara e combativa frente à truculência policial como caminhou para o lado contrário ao dos estudantes perseguidos. Ao criar um “teatro particular” cujo texto eram palavras desaforadas proferidas contra civis, não encenava algo apenas “esquisito”, mas complexo se iluminado pelos holofotes da teoria das vanguardas. Se, por um lado, Caetano estava consciente de que o *happening* era um eco das vanguardas históricas (a união da arte à práxis vital), não se pode desconsiderar, na visão de Schwarz, que seguir a cartilha das vanguardas europeias da primeira metade do século XX em meio ao contexto explosivo de um massacre na rua, no Brasil do final da década de 1960, era, também, uma atitude anacrônica e autocentrada em parte conivente com o caos ao redor – como se, ali, fosse mais importante atuar que entrar em conflito com a polícia; como se, ali, Caetano Veloso estivesse acima dos demais.

Converge, o olhar de Schwarz, para a ideia de que os dilemas narrados pelo autor são “falsamente paradoxais”, mergulhados em uma “desfaçatez camaleônica”. O músico assume, em diferentes passagens de *Verdade tropical*, que realmente não tinha uma compreensão solidificada do que ocorria no Brasil e nos países vizinhos; a visão de tanques e tropas pelas ruas da cidade, por exemplo, despertava em sua consciência uma dúvida para a qual já havia resposta:

Vendo os tanques, eu me perguntava se teria coragem de me meter em uma revolução, se estaria disposto a dar a vida pelas causas sociais que supunha apoiar. Naturalmente, senti que não daria minha vida por nada. (...) Eu sentia medo e ódio daquela presença do exército nas ruas, com suas cores encardidas e seu ar anônimo. Infantilmente, apenas desejei que aquilo passasse depressa (VELOSO, 2008, p. 304).

Em outra passagem, faz um tocante *mea culpa*:

Quando penso no número de pessoas que morreram em prisões brasileiras a partir de 68 (e que foi pequeno se comparado ao número de vítimas argentinas ou chilenas da

década seguinte); quando penso nos que sofreram tortura física, ou nos que foram expulsos do país em 64 e só puderam voltar na anistia em 79, concluo que minha prisão de dois meses foi um episódio que nem sequer mereceria referência (VELOSO, 2008, p. 404).

Mas mereceu: o narrador faz o *mea culpa* depois de dezenas de páginas dedicadas aos relatos do cárcere e de declarar que somente no instante em que se viu preso, levado para uma cela, entendeu a real dimensão do que era uma ditadura. Sob o crivo de Schwarz, tais detalhes (não inocentes ou neutros, mas carregados de sentidos ocultos) são alguns dos componentes literários mais instigantes da obra, posto que alçam o narrador-protagonista à categoria de herói problemático gramsciano, um Sebastián Urrutia Lacroix à brasileira, digno, por que não?, das letras de Roberto Bolaño. Contraditório, sim; com ares de superioridade, por vezes – um misto de autoindulgência e falsa modéstia. E, por isso mesmo, um convite ao debate.

Conclusão – Regurgitações provisórias

No conto “Os funerais da Mamãe Grande”, o último de coletânea homônima, publicada em 1962, Gabriel García Márquez desenvolve uma alegoria da condição marginalizada de um território latino-americano, Macondo (cenário do posterior *Cem anos de solidão*), uma República de acentos imperiais com raízes enterradas no mais desigual regime servil – tendo, por consequência, a “ninguendade”: legiões de bastardos terrivelmente pobres, à margem dos brasões das famílias tradicionais. O falecimento da personagem do título (a Mamãe Grande, matrona que, à beira da morte, se põe a listar o seu “patrimônio invisível”⁶ – a representação do próprio território), “arranha a ordem social” do lugar, deixando, em meio aos estrambólicos ritos fúnebres, uma sensação por poucos identificada: a de que estava a nascer uma nova época. Não à toa, somente depois do enterro, diz o narrador, “o Sumo Pontífice podia subir ao céu em corpo e alma, cumprida sua missão na terra, e o presidente da

⁶ Faziam parte do patrimônio invisível da Mamãe Grande: “a riqueza do subsolo, as águas territoriais, as cores da bandeira, a soberania nacional, os partidos tradicionais, os direitos do homem, as liberdades do cidadão, o primeiro magistrado, a segunda instância, a terceira discussão, as cartas de recomendação, as contingências históricas, as eleições livres, as rainhas da beleza, os discursos transcendentais, as grandiosas manifestações (...), a ordem jurídica, a imprensa livre mas responsável, a Atenas sul-americana, a opinião pública, as lições democráticas, a moral cristã, a escassez de divisas, o direito de asilo, o perigo comunista, a nave do estado, a carestia da vida, as tradições republicanas, as classes desfavorecidas, as mensagens de adesão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 148).

República podia sentar-se a governar segundo o bom critério (...)” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 158/159).

A mesma sensação de que algo está prestes a acontecer (ou acontecendo, ainda que mais ninguém perceba) permeia a narrativa de *Verdade tropical*. O narrador e personagem Caetano Veloso, ao edificar uma visão “oficial” e monumentalizadora do movimento tropicalista e passar em revista cerca de 40 anos da história brasileira, revela, sucessivas vezes, que possui um talento: o de antever as coisas – captar, com as suas antenas de agente cultural, indícios nem sempre claros, sinais ocultos. Ao narrar que percebera, em 1967, que um movimento estético que ultrapassava os limites da MPB estava nascendo, revela aos leitores parte dessa aura profética, o que é intensificado durante o relato da passeata. Na visão de Schwarz, eis um fato de dupla-face: por um lado, Caetano demonstra sensibilidade acima do comum; por outro lado, a demonstração dessa sensibilidade especial evidencia, também, um narcisismo exacerbado – e nesse ponto Schwarz é direto: “o autoenaltecimento algo cômico desse final, que combina aspirações à genialidade com a vontade meio infantil de estar à frente de colegas muito aplaudidos, dá o tom” (SCHWARZ, 2012, p. 92).

A leitura feita por Schwarz sobre o núcleo temático de *Verdade tropical* desvela o fato de que para além de um discurso de vanguarda (as declarações de amor a Oswald de Andrade e a defesa da antropofagia) podem figurar práticas conservadoras (tanto com relação à própria ideia de “vanguarda” – a monumentalização tropicalista – quanto à visão política em geral, dadas as ausências reveladas por uma leitura a contrapelo da obra) dificilmente associáveis à noção de coletividade e transgressão que imaginamos existir por detrás de um “movimento” como a Tropicália. Para Schwarz, há um mesmo componente reacionário, ligado a um quadro de comodismo e estabilidade, em algumas composições tropicalistas assinadas por Caetano e ao longo das memórias entretecidas em *Verdade tropical*. É por isso que o teórico fala em “solavancos ideológicos”, o que contribui para o “vigor literário do livro” (SCHWARZ, 2012, p. 79). O mesmo autor de “Podres poderes”, composição em que denuncia a existência da “Mamãe Grande” e dos “Patriarcas” (“ridículos tiranos”) da “América católica”, canta a “criança feia e morta” e a “piscina com água azul de Amaralina”, “sem perspectiva de superação” (SCHWARZ, 2012, p. 99). Em outras palavras: tanto a antropofagia quanto o tropicalismo buscavam harmonizar “os desencontros de nossa formação social, desvestindo-

os da negatividade que haviam tido no período anterior, de luta contra o subdesenvolvimento” (SCHWARZ, 2012, p. 99). O seguinte trecho sustenta isso:

O paralelo entre o tropicalismo e a poesia antropófaga de Oswald de Andrade, quarenta anos mais velha, é evidente. Esta última canibalizava soluções poéticas do vanguardismo europeu e as combinava a realidades sociais da ex-colônia, cuja data e espírito eram de ordem muito diversa. O resultado, incrivelmente original, era como que uma piada euforizante, que deixava entrever uma saída utópica para o nosso atraso meio delicioso, meio incurável. (...) Analogamente, o tropicalismo conjugava as formas da moda pop internacional a matérias características de nosso subdesenvolvimento (...). Com sentidos diferentes, sempre com força e inserção histórica, digamos que tanto a Antropofagia e o tropicalismo foram programas estéticos do Terceiro Mundo (SCHWARZ, 2012, p. 101/102).

O pesquisador Christopher Dunn, por outro lado (e curioso é notar que tanto Schwarz quanto Dunn não são brasileiros de origem), dialoga com outros autores, como Silviano Santiago e Heloisa Buarque de Hollanda, para ponderar as críticas de Schwarz. De acordo com o norte-americano, ao tentar enquadrar a antropofagia oswaldiana e o tropicalismo narrado por Caetano Veloso nas categorias da tradição marxista, Schwarz deixa de lado “outras práticas artísticas e teóricas fundamentadas nas especificidades culturais e históricas do Brasil” (DUNN, 2008, p. 21). A comparação entre a Tropicália e o Cinema Novo, na esteira das proposições de Dunn, é descabida, posto que movimentos diferentes, com especificidades, objetivos e realizadores distintos. A sugestão de que Schwarz tende a limitar a arte tropicalista e a antropofagia modernista ao “dever-ser”, exercitando com afinco o olhar deontológico, é um interessante contraponto. Carmen Miranda, exaltada ao final da canção “Tropicália”, é a estrela maior deste palco de contradições em que o músico baiano se apresenta. Seria ela a Pequena Notável, artista de estética original que muito contribuiu para o advento de nomes gloriosos da MPB, ou a *Brazilian Bombshell* cafona e estereotipada, a amante latina subserviente ao Tio Sam, a rainha do “quintal da América”, das “Repúblicas de Bananas”, Eldorados e Macondos? Não é, Carmen, a tensão entre as duas coisas – e, nesse sentido, um precioso retrato (corporal e musical) das contradições latino-americanas?⁷

Entre tensões e polêmicas, palmeiras e trincheiras, tangos e ranchos, a crítica de Schwarz é importante porque, ao centrar a análise nas contradições (sem esquecer dos devidos

⁷ Sobre o tema, ver SÁ, Simone Pereira de. *Baiana Internacional*. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood. Rio de Janeiro, 1997, 230 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

elogios), permite que pensemos um movimento polifacetado como a Tropicália, herdeiro do festim antropofágico, sob a luz (difusa) da alteridade. É importante o argumento de que a mitificação tende a enfraquecer o próprio discurso dos tropicalistas, que se propunham a ser questionadores inconformados. Da mesma forma, é pertinente o entendimento (substrato deste trabalho) de que as memórias de Caetano Veloso são uma obra ficcionalizada, construída a partir de um feixe de discursos – produto, é lógico, de uma seleção pessoal.

No início de “Os funerais da Mamãe Grande”, diz o narrador do conto: “(...) agora é a hora de encostar um tamborete à porta da rua e começar a contar desde o princípio os pormenores desta comoção nacional, antes que os historiadores tenham tempo de chegar” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 138). O período é prenhe de significados, a começar pela possibilidade de se encarar a escrita da história como algo problemático. Caetano Veloso, em *Verdade tropical*, também é um historiador do seu tempo – um historiador refinado que talvez jamais tenha conseguido visualizar o Macondo ou o Brasil como lugares totalmente livres das amarras simbólicas da velha comilona em cujas saias se amontoam os “ninguéns”, filhos bastardos de uma cadeia de exclusões: colonialista, imperialista, capitalista, globalizante, etc. Nesse sentido, também as perguntas de “Podres poderes” seriam meras perguntas retóricas. Mas tudo são suposições.

Resta a ideia (ainda pouco amadurecida) de que o camaleônico Caetano Veloso, “verdadeiramente ou não”, pode redigir, entre momentos de alto teor reflexivo e notável força literária, trechos um tanto indigestos à luz da teoria crítica. Nesse ponto, honra a tradição do ídolo Oswald de Andrade, criticado à época do Manifesto de 1928 pelo desvario pouco propositivo se comparado à agenda modernista de um Mário de Andrade. A antropofagia, a depender dos comensais, temperos e paladares, não é fácil de roer.

Referências

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARPENTIER, Allejo. Na extrema avançada. Algumas atitudes do Surrealismo. Social, Havana. Vol. 13, nº 12 (dez. 1928). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 458-462.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Os funerais da Mamãe Grande*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã* – Surrealismo e marxismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1995, p. 05-39.

ROUANET, Sergio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SÁ, Simone Pereira de. *Baiana Internacional*. O Brasil de Carmen Miranda e as lentes de Hollywood. Rio de Janeiro, 1997, 230 f. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In: SCHWARZ, R. *Martinha versus Lucrecia*. Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964 – 1969*. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

VALLEJO, César. *Autópsia do Super-Realismo*. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. 2ª edição, São Paulo: EDUSP, 2008, p. 467-471.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.