



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

**Willy Nascimento Silva**

**A ANTROPOFAGIA LITERÁRIA DE CAETANO VELOSO:  
UMA DEVORAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA**

CAMPINA GRANDE

2015

WILLY NASCIMENTO SILVA

**A ANTROPOFAGIA LITERÁRIA DE CAETANO VELOSO:  
UMA DEVORAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao  
Curso de Letras – Língua Portuguesa da  
Universidade Federal de Campina Grande, como  
requisito parcial à conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. José Mário da Silva Branco

CAMPINA GRANDE

2015

**Willy Nascimento Silva**

**A ANTROPOFAGIA LITERÁRIA DE CAETANO VELOSO:  
UMA DEVORAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Letras – Língua Portuguesa da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial à conclusão do curso.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof(a). Orientador(a) - UFCG

---

Prof(a). Examinador(a) - UFCG

CAMPINA GRANDE

2015

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Universo por ter emanado energias positivas nos momentos difíceis, amparando minha existência humanamente confusa e mantendo em mim a alegria de ser.

Agradeço imensamente a minha amada companheira Maria Torres, que esteve comigo desde o ingresso na Universidade, sempre carinhosa, atenciosa e dedicada. Com ela compartilhei os momentos mais felizes e as conversas mais inteligentes. Considero-a um presente do destino.

Agradeço a minha família, que colaborou tanto afetivamente, quanto financeiramente para a conclusão desse curso, desse trabalho. Meus pais, José da Silva e Maria Gilzení, foram fundamentais na formação do meu caráter e do meu posicionamento ético; e minha irmã, Mirelly do Nascimento, nos momentos de descontração, ajudou a diminuir o estresse diário.

Agradeço ao meu orientador e amigo, José Mário, que admiro profundamente como pessoa e como profissional. Devo-lhe a inspiração para esse trabalho e a paixão que sinto pela literatura.

Agradeço, também, a Tássia Tavares, professora de grande sabedoria e integridade, cujo trabalho em sala de aula motivou sua convocação para compor a banca examinadora dessa pesquisa.

Agradeço, por fim, ao corpo de professores e servidores que fazem da Unidade Acadêmica de Letras um ambiente prazeroso e amigável.

Muito obrigado.

“Deus fez o Dilúvio para começar tudo de novo. Teve, porém, uma fraqueza: deixou Noé. A Antropofagia que é o movimento mais sério depois do Dilúvio, vem para... comer Noé.”

(Oswaldo Costa)

## RESUMO

A presente pesquisa propõe, por meio de um estudo bibliográfico, uma reinterpretação da antropofagia oswaldiana, compreendida aqui enquanto teoria de apropriação. Ao passo que num momento inicial a corrente lançada por Oswald de Andrade propugnava a digestão nacionalizante das culturas estrangeiras, retomamos a Antropofagia como uma “metáfora” para a catalisação criativa da informação produzida pelo *outro*. Essa concepção da antropofagia oswaldiana nos permite assumir a própria brasilidade como alimento do artista antropófago. Dessa maneira, a brasilidade a ser devorada é representada, nesse trabalho, pela nossa literatura e suas maneiras de se fazer no decorrer do tempo. Como objeto de estudo, lançamos mão da obra de Caetano Veloso, entendida como antropófaga na medida em que manifesta características de estéticas de diferentes momentos literários. Visando uma leitura mais objetiva, a periodização adotada para descrever a história da literatura brasileira abrange um intervalo que vai do *barroco* ao *concretismo*, excetuando-se o chamado “pré-modernismo” por falta de precisão conceitual. Além disso, defende-se, de antemão, que a canção popular dispõe de elementos próprios do texto poético, analisáveis à luz da crítica literária. Assim sendo, as canções escolhidas para compor nosso *corpus* serão analisadas enquanto textos, evidenciando-se seus aspectos rítmicos, métricos, imagéticos, gramaticais, sintáticos, dentre outros. Entretanto, não estamos diante de uma pesquisa de cunho estruturalista, trata-se de uma leitura primeira a ser feita para se alcançar uma interpretação maior. Caetano Veloso se apropria da literatura brasileira, assimilando o que nela há de produtivo, para criar, de maneira autêntica, um objeto novo, um cancionário plurissignificativo cujos elementos estéticos sumarizam a arte nacional como um todo.

**Palavras-chave:** Antropofagia. Canção. Caetano Veloso. Períodos literários.

## ABSTRACT

Through a bibliographical review this research study proposes a reinterpretation of Oswaldian anthropophagy regarded as a theory of appropriation. Considering that in an initial moment Oswald de Andrade's trend advocated the nationalizing digestion of foreign cultures, the Anthropophagy metaphor has been utilized to the creative catalysis of information produced by the *other*. This idea of Oswaldian anthropophagy allows us to assume Brazilianness itself as a kind of food for the anthropophagic artist. In this study, the Brazilianness to be eaten up is depicted by our literature and its possibilities throughout the passing of time. As a study object, we have analyzed Caetano Veloso's works which are said to be anthropophagic since they own aesthetic features from different literary schools. In order to engender an objective reading, the periodization adopted to describe the history of Brazilian literature covers an interval from Baroque to Concretism, disregarding Premodernism due to the lack of conceptual precision. Furthermore, it is initially defended that folksong affords typical characteristics of poetry which may be analyzed in light of literary criticism. Thus, the chosen songs for this corpus will be analyzed as texts, evidencing aspects such as, rhythm, meter, image, grammar, syntax and so forth. However, this research should not be seen as structural one. It is an initial reading to achieve a greater interpretation. Caetano Veloso himself utilizes Brazilian literature, assimilating the productive aspects in order to create a new object in an authentic way that is a multi-meaningful collection songbook whose aesthetic elements summarize the national art as a whole.

**Keywords:** Anthropophagy. Song. Caetano Veloso. Literary Schools.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	8
2 CANÇÃO, LITERATURA E ANTROPOFAGIA .....	10
2.1 O estatuto de literatura da canção popular .....	10
2.2 Um breve passeio pela literatura brasileira.....	12
2.3 Revolução modernista .....	16
2.4 A antropofagia oswaldiana .....	18
2.5 Abaporu .....	21
2.6 “Antropofagia hoje?” .....	22
3 METODOLOGIA .....	26
4 O CACIONEIRO CAETANEANO .....	28
4.1 O quereres.....	28
4.2 Alguém cantando .....	31
4.3 Janelas abertas N° 2.....	33
4.4 Tá combinado .....	35
4.5 Perdeu.....	37
4.6 Muito romântico.....	40
4.7 Menino Deus.....	42
4.8 Noite de hotel.....	44
4.9 De palavra em palavra.....	47
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	50
6 REFERÊNCIAS.....	51



## 1 INTRODUÇÃO

Buscando compreender o comportamento do homem ante o meio ambiente que o rodeia, a psicanálise inaugurou uma perspectiva cuja validade se sustenta na teoria de que a *psique* humana é constituída de duas partes: uma diz respeito àquilo que nos é próprio, nossa identidade (o *eu*); e a segunda se refere àquilo que, inevitável, e indiscutivelmente, catalisamos do mundo, nossa alteridade (o *outro*).

Embora essas duas esferas aparentem se relacionar harmonicamente, o choque entre elas produz violentas perturbações no interior do sujeito. Em outras palavras, o *outro* que invade o *eu* nem sempre (e na maioria das vezes não) é concordante. E essas relações com o *outro* foram ficando, com o tempo, cada vez mais complexas. A pós-modernidade e sua prodigiosa filha – a internet – num movimento dúbio de redução e expansão do mundo reorganizaram as relações humanas em níveis de velocidade caóticos. Com isso, a informação “alienígena” que o sujeito catalisa cresceu demasiadamente, exigindo uma nova forma de assimilação, mais dinâmica e aberta à multiplicidade. Essa caoticidade era já experimentada, há quase um século, por Oswald de Andrade, que em resposta a ela criou a forma mais límpida e coesa de catalisação: a Antropofagia.

O movimento antropófago propunha uma nova forma de expressão da identidade brasileira, que negasse o pensamento engessado sobre a arte. Partindo do conceito antropológico de antropofagia, a corrente oswaldiana visava à catalisação da informação chamada estrangeira, para, através de um filtro nacionalizante, criar um produto novo, próprio e imaginativo, sem que se incorresse no risco da mimese.

Enxergando essa teoria por um viés mais afastado do caráter nacionalista, busca-se na Antropofagia a habilidade de lidar criativamente com o simultâneo e o diferente. Assim, quando nos propomos, nesse trabalho, a chamar a obra musical de Caetano Veloso de antropófaga, estamos nos referindo à leitura crítica que o compositor faz de um objeto já nacional – nossa literatura – para expressar uma reorganização subjetiva desse objeto. Em suma, o cancionário caetaniano “devora” a literatura brasileira, tal como faziam os índios goitacás; como a mesma religiosidade, o mesmo respeito, a mesma espiritualização.

Diferente dos estudos feitos sobre a canção que a consideram apenas em seus aspectos musicais, o presente trabalho realiza uma análise desse objeto que o aproxima da crítica literária em si, lançando mão de seus conceitos para a criação de um estudo ensaístico. Defende-se, pois, que a linguagem na qual o compositor popular se expressa é dotada de elementos próprios do texto poético.

Assim, o argumento de que a literatura é algo estranho às camadas populares, pertencente apenas ao estrato “erudito” da sociedade é, de logo, refutado; uma vez que é dessas camadas que se erige uma produção rica de recursos presentes também na poesia; seja para cantar a coita trovadoresca (como nas canções de inspiração romântica), seja para gritar o barbarismo modernista que baseia a ideologia do *rock and roll*.

Nesse sentido, o processo de reconhecimento da canção como bem cultural se inclina à análise estrutural/textual desse objeto, numa leitura que transcende os objetos da crítica literária atual, debruçada sobre textos já canonizados.

A obra de Caetano Veloso já sugere essa transcendência, essa interpenetração de influências, modelos e formas, culminando numa linguagem geral, heterogênea nas possibilidades de produção e homogênea na peculiaridade que a define; um “crioulo” literário-musical. Além disso, o cancionero caetaneano é espólio de um movimento cultural que abarca várias realizações artísticas de maneira quase que indistinta: o tropicalismo; movimento que encerra em si todo o ideário antropófago condutor da nossa discussão.

Objetivando compreender como Caetano Veloso assimila as diferentes estéticas da nossa literatura, partiremos, primeiramente, para a defesa de que a canção popular revela elementos analisáveis à luz da crítica literária (*O estatuto de literatura da canção popular*). Depois disso, traçaremos um sucinto histórico da literatura brasileira através de uma periodização didática (*Um breve passeio pela literatura brasileira*). Feita essa contextualização estético-histórica, enfatizaremos a escola modernista, da qual surgiu a Antropofagia (*Revolução modernista*). Depreendidos os pressupostos modernistas, apresentaremos a teoria lançada por Oswald de Andrade (*A antropofagia oswaldiana*). Em seguida, discutiremos o conceito antropológico de antropofagia, trazido na obra de Tarsila do Amaral (*Abaporu*). E, finalmente, buscaremos entender como a Antropofagia pode oferecer meios para a catalisação da simultaneidade de informações do mundo contemporâneo (“*Antropofagia hoje?*”).

Expostos os fundamentos teóricos que embasam a pesquisa, será explicado o tratamento dado às canções que compõem o *corpus* (*Metodologia*) para, em seguida, prosseguirmos com a análise das mesmas (*O cancionero caetaneano*).

Por fim, proceder-se-á à postulação de algumas considerações relevantes para a compreensão do trabalho (*Considerações finais*), visando sintetizar a discussão levantada e consolidar a teoria defendida.

## 2 CANÇÃO, LITERATURA E ANTROPOFAGIA

Os pressupostos teóricos que se seguem visam dar uma percepção técnica da discussão proposta, legitimando ao estudo seu caráter científico. Foram consultados livros, artigos, ensaios e revistas; o que caracteriza a pesquisa como bibliográfica. Os argumentos a serem apresentados foram organizados de modo a oferecer coerência na leitura e clareza na interpretação.

### 2.1 O estatuto de literatura da canção popular

Devido à canonização do objeto literário, criou-se um ciclo fechado de formas concebidas como verdadeiras para a crítica (tradicional). O presente estudo manifesta, assim, uma vontade de querer transcender o já posto e aceito, reivindicando da canção popular seu estatuto de literatura.

Não estamos, dessa maneira, instaurando uma discussão exaustiva sobre gêneros literários, mas defendendo a posição de que a canção popular revela em sua estrutura elementos incontestavelmente poéticos, tais como a rima, o verso, as imagens, além de várias figuras de linguagem.

Reportando-nos à gênese da lírica, observaremos a relação intrínseca estabelecida entre a palavra e a música. Segundo Moisés (1993), “a palavra *lírica* deriva de *lira* (do latim *lira*, do grego *lyra*)”, instrumento musical clássico. Na Grécia antiga, as formas poéticas (a exemplo da ode) eram recitadas com acompanhamento musical percussivo ou melódico, além de contar com a performance teatral de dançarinos.

Essa interpenetração da arte escrita e da arte musical atravessa séculos e se faz presente também na produção medieval; agrupada em cancioneros e intimamente ligada à música dos trovadores.

O termo canção, como o próprio Moisés (1993) sinaliza, é de difícil definição. Segundo o crítico, a palavra deriva do latim *cantione* (“canto”) e, genericamente, diz respeito a “composições de vária natureza, atendendo ao gosto específico das épocas”. Acrescentemos, pois – baseados no sentido atual do termo *canto* (música escrita para ser cantada) –, a essa definição o fato da canção revelar em sua estrutura ritmo e musicalidade.

Embora o autor faça uma distinção entre a canção popular e a canção erudita, não fica evidente que a primeira seja inferior à segunda, em termos de riqueza técnica. Enquanto uma está ligada ao folclore e à música, a outra obedece a moldes cultos definidos, respectivamente.

Essa diferença parece não mais existir quando tratamos do compositor popular moderno, visto que este, além de tratar das “coisas do povo” e compor musicalmente, também se vale de preceitos e valores da produção literária canônica. Nesse sentido, a obra de Caetano Veloso rompe com o paradigma popular/erudito da canção; além de ser dotada de literariedade.

A palavra “literariedade” surge com os estudos formalistas do início do século passado, para os quais o valor da obra literária não reside na sua capacidade de refletir realidades extrínsecas a si, uma vez que constitui objeto autônomo. Segundo Gonçalves (2005), “o investigador deve se preocupar unicamente com os traços especificadores da obra literária”. E é a essa “especificidade” da obra que o russo Jakobson chama literariedade, isto é, aquilo que diferencia a literatura da não literatura, identificado a partir do processo de “estranhamento”.

Para os formalistas, a obra literária “tende a apresentar o familiar de tal maneira que parece estranho, desconhecido e novo”, provocando uma “nova percepção da realidade” (GONÇALVES, 2005, p. 117). Em suma, reagindo ao automatismo da consciência, a literatura torna estranho o que é familiar de maneira a proporcionar uma sensação plena da realidade.

Nesses termos, é inegável o fato de que a canção popular emprega uma linguagem cuja substância revela literariedade, visto que o processo de estranhamento é também desenvolvido no interior dos textos do cancionário em estudo, propiciando uma nova experimentação do mundo.

Não obstante, ainda que siga em linha paradoxal ao pensamento formalista, um outro argumento que nos cabe à reivindicação do estatuto de literatura da canção popular se fundamenta nos estudos culturais, para os quais o valor de uma obra literária diz respeito àquilo que ela representa culturalmente. Tratando do objeto dos estudos culturais, Jonathan Culler (1999) afirma que “a” teoria (e aqui se insere a literária) estuda “a produção e representação da experiência, e a constituição de sujeitos humanos – em resumo, algo como cultura no sentido mais amplo”. O autor ainda afirma que os estudos culturais, de forma geral, estão preocupados com a maneira “como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas”. Destarte, a canção popular, por constituir um objeto cultural e colaborar para a construção de identidades, ganha seu espaço na crítica literária.

Finalmente, considerando o exposto acima, deve-se deixar clara a intenção desse trabalho: só nos interessa o texto da canção, seus aspectos literários, pois, como afirma Perrone (1988), a qualidade intrínseca das letras das canções faz com que estas resistam “ao exame crítico mesmo quando consideradas separadamente de seu ambiente melódico”

(PERRONE, 1988, p. 22). Buscamos na canção popular aquilo que a possa definir como literatura; deixando de lado a dimensão musical, seu texto deve ser tido como objeto poético, seja por revelar literariedade, seja por significar culturalmente, uma vez que sua congregação com a música não a afasta da criação literária.

## 2.2 Um breve passeio pela literatura brasileira

Antes de começar o “passeio”, deixemos claro que a periodização que se seguirá está radicada na classificação apresentada por autores como José Veríssimo (1981), Afrânio Coutinho (1995), Lígia Cademartori (1997) e, sobretudo, Alfredo Bosi (1994).

Há, no entanto, uma adequação que diz respeito à escola pré-modernista; desconsiderada para o estudo pela falta de precisão estético-conceitual em relação à escola modernista. Para Bosi (1994), pode-se chamar pré-modernista “tudo o que, nas primeiras décadas do século [XX], problematiza a nossa realidade social” (BOSI, 1994, p. 306). Vê-se que o termo não chega a ser definido esteticamente, com características próprias de um movimento artístico sólido, mas é tomado, de maneira genérica, como um momento, um “estado de espírito” da nossa sociedade, cuja manifestação artística é por vezes denominada de neoparnasiana ou neossimbolista. Feita tal ressalva, demos início a essa breve trajetória.

Chegados os europeus no início do século XVI em solo brasileiro, foi desenvolvido um intenso trabalho de catequização dos nativos aqui encontrados. A religião católica se inseriu na cultura indígena a partir do movimento jesuíta, liderado por nomes como José de Anchieta e Antônio Vieira. Nesse período da nossa história, produziu-se uma literatura de caráter didático e pronunciadamente atenta aos ideais da Igreja, chamada por alguns autores, como Bosi (1994), de *literatura/textos de informação*. Essa produção constava, além dos textos religiosos, da correspondência oficial entre a colônia e o reino, tendo como exemplo mais conhecido a *Carta de Caminha*. Embora esse tipo de literatura represente a primeira manifestação literária em solo nacional, pelo fato de ter sido escrita (quase) unanimemente por portugueses, é criticável sua classificação como estética da literatura brasileira.

A manifestação de um sentimento literário puramente brasileiro se dará com a mestiçagem que define nossa nação, envolvendo o indígena, o negro trazido pela escravocracia e o português. No entanto, os povos nativos e africanos exercem uma influência pequena em relação à exercida pelo colonizador, pelo fato de terem sido violentamente obstados de sua cultura. Como afirma Veríssimo (1981):

É, portanto, o português, com a sua civilização, com a sua cultura, com a sua língua e literatura já feita, e até com o seu sangue, o único fator certo, positivo e apreciável nas origens da nossa literatura. (VERÍSSIMO, 1981, p. 23).

Dessa maneira, só teremos uma produção literária de autores brasileiros com o *barroco*. Segundo Cademartori (1987), a escola barroca surge para se opor à arte renascentista, e se caracteriza pela tensão constante, decorrente da visão maniqueísta de que está impregnada. O contexto histórico é o de repressão – por parte da Igreja Católica – e dos ideais humanistas – trazidos pela ciência e pelas grandes navegações. O homem barroco é crivado por esse conflito entre o sagrado e o profano, o religioso e o mundano, o bem e o mal, “pressionado pelos elementos de uma religiosidade angustiante e buscando desesperadamente [...] anular a sua consciência dilemática” (ÁVILA, 1978, p. 19). Na literatura, essa tensão se faz presente pela linguagem pictórica, imagens profundas e pela antítese – figura de linguagem predominante. O barroco pode ser resumido, assim, como a estética do desacordo, do paradoxo. No Brasil, um dos principais autores desse período é Gregório de Matos, o “boca do inferno”, cuja produção literária se voltou contra os problemas políticos da Bahia dos seiscentos.

Depois da escola barroca, surge na literatura brasileira o *arcadismo* (ou *neoclassicismo árcade*), uma tentativa de retorno aos padrões greco-latinos de manifestação artística, resumindo-se muitas vezes à imitação desses. Para Coutinho (1995), essa estética, consonante com os ideais racionalistas do século XVIII, é caracterizada pela disciplina, pela simplicidade e delicadeza. A linguagem empregada nas produções do período é clara e objetiva, e procura exprimir uma beleza além da conhecida pelo homem. Daí surge o mito da Arcádia: região da Grécia antiga habitada por pastores “que se divertiam com canções de amor e pugas poéticas, caracterizadas pela simplicidade e espontaneidade” (COUTINHO, 1995, p. 129). Entretanto, esse “lócus” é subvertido em um espaço fictício de caráter etéreo, para onde o espírito criador se dirige intuindo encontrar a Beleza. A escola árcade pode ser compreendida como a estética da pureza e do despojamento das perturbações humanas.

Seguindo nosso percurso histórico-literário, temos ainda no século XVIII o surgimento do *romantismo*, tido como o primeiro movimento artístico genuinamente nacional; isso por que um dos aspectos que definem a escola romântica é seu ideal nacionalista. Contudo, a principal característica desse período é o subjetivismo, decorrente da nova organização social burguesa, cuja cultura do individualismo é traço definidor. Desta maneira, “à frieza da inteligência, contrapõe[-se] a emoção e o sentimento; à opressão rigorosa das regras artísticas [se] opõe a insubordinação do gênio criador” (CADEMARTORI, 1987, p. 37). No Brasil, o

período romântico pode ser dividido em três fases, ou gerações. A primeira delas é a nacionalista, ilustrada pelos famigerados versos da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias. A segunda, conhecida como “mal do século”, é marcada por um profundo pessimismo e uma visão decadente da sociedade; a morte se torna personagem central nas produções dessa geração; a exemplo dos contos da *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. A última fase é chamada de condoreira (ou hugoana) e é caracterizada pela crítica social, especialmente sobre a escravatura; como se evidencia nos versos de Castro Alves. Podemos, pois, definir o romantismo como a estética do “eu”, cujos temas variam entre a questão social-nacional e os dilemas amorosos, a coita de amor.

Após o declínio da escola romântica, eclode o *realismo*. Influenciados pelo cientificismo materialista da virada do século XIX, os realistas, segundo Moisés (1983), começaram por ser declaradamente antiromânticos, propondo, ao invés do subjetivismo, a objetividade, “amparados na ideia positiva do fato real”.

Assim, ao “eu”, que os românticos erigiram como espaço ideal para suas vagas fantasistas e imaginárias, os realistas opunham o “não-eu”, a realidade física, o mundo concreto. (MOISÉS, 1983, p. 16).

Fica claro o pensamento racionalista da escola realista, tomando o fato real como única verdade a ser refletida na literatura – entendida, por seu turno, como produto de um trabalho consciente da inteligência. Partindo da célebre frase proferida pelo português Eça de Queiroz, em que o escritor declara ser o realismo “a anatomia do caráter”, a denúncia das patologias sociais ganha espaço nas produções literárias. A escola realista pode, assim, ser compreendida como a estética da “aliança” entre positivismo e imaginação, para a qual o homem é uma peça no ordenamento social, criticável aos olhares da arte.

Ainda no século XIX, surge o *naturalismo*, corrente que, como o próprio Moisés (1983) admite, dá continuidade ao realismo, afirmando-o e exagerando-o. Assim como na escola realista, os escritores naturalistas expressam o ideal materialista proveniente do marxismo e do positivismo. Diferentemente de Moisés, Hauser – apresentado por Cademartori – defende a ideia de que o naturalismo concerne à totalidade de movimentos artísticos manifestados a partir de 1830, ao passo que o realismo diz respeito à filosofia que se opunha ao romantismo. Destarte, “a filosofia é que seria realista; a arte seria naturalista” (CADERMATORI, 1987, p. 46). O fato é que a linha distintiva das duas escolas é muito tênue, entretanto podemos afirmar que o naturalismo corresponde a uma estética materialista, de corrente realista e que se define pela animalização do homem, sua impotência ante o

mundo. Os escritores naturalistas, a exemplo de Adolfo Caminha, refletem sobre a mecânica biológica da vida, de maneira determinista.

Igualmente sob a influência do positivismo antirromântico, aparece o *parnasianismo*. Segundo Bosi (1994), a estética parnasiana é caracterizada pela objetividade no trato dos temas e pelo culto à forma. Para o crítico, o principal traço da escola é a concepção tradicional sobre “metro, ritmo e rima”, além do ideal da impessoalidade, percebido já nas obras realistas. Outro aspecto do parnasianismo diz respeito à linguagem: os poetas do parnaso apregoavam uma linguagem elevada, de sintaxe complexa e vocabulário rico. O rigor técnico foi responsável pela eleição do soneto como forma suprema e da utilização dos versos decassílabos e alexandrinos como manifestação do gênio criador. A busca pela “rima perfeita” acabou por tornar o trabalho do poeta algo mecânico, no entanto, a contenção lírica era uma dimensão exaltada pela escola. Dentre os principais poetas ligados à estética estão Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Francisca Júlia.

Ao contrário das escolas realista, naturalista e parnasiana, surge propondo a retomada do subjetivismo, o *simbolismo*. Para Bosi (1994), os parnasianos legaram aos simbolistas a “paixão do efeito estético”. Todavia, a estética simbolista aspirava “integrar a poesia na vida cósmica”. Dessa maneira, desenhou-se sobre o simbolismo uma aura mística e, até certo ponto, excêntrica. Influenciados por autores como Rimbaud e Verlaine, os poetas desse período cultivavam a musicalidade dos versos e renunciavam a precisão semântica do signo, evocando a sugestão dos sentidos. Uma das inovações técnicas trazidas por esta escola é o verso livre, que só seria usado em maior escala pelos modernistas. Segundo Cademartori (1987), a palavra “liberta-se da ordem frasal e carrega-se de sugestividade irracional”. O interesse pelo indefinido e pelo mistério dotou a arte simbolista de religiosidade e intensa reflexão filosófica. Podemos, assim, resumir o simbolismo com a estética do inconsciente, da percepção metafísica da vida.

Já no início do século passado, artistas brasileiros começaram a contestar os padrões de expressão (já vistos como arcaizantes), dando origem ao *modernismo*, caracterizado, sobretudo, pela iconoclastia daqueles que o defendiam. O marco desse movimento artístico é a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 e que trazia a música de Villa-Lobos, a pintura de Anita Malfatti, a poesia de Mário de Andrade, a escultura de Victor Brecheret e a arquitetura de Antônio Garcia Moya. Atentos às vanguardas europeias – sobretudo ao futurismo –, os modernistas propugnavam uma revolução da arte nacional, subvertendo o ideal romântico de Brasil – chamado por Rodrigues et al. (1979) de “oitocentismo mental” – e questionando o poder da crítica acadêmica. Da liberdade



pretendida pelo movimento decorreu o uso generalizado do verso livre, ferramenta de combate ao tecnicismo parnasiano, à poesia de “fita métrica”. Ganha espaço nas produções literárias a linguagem coloquial, de vocabulário simplificado, decorrente da visão lúdica de arte apregoada pelos escritores e poetas dessa escola. Pode-se, então, resumir o modernismo como a estética que radicalizou os modelos tradicionais de expressão, instaurando uma nova percepção da arte, menos elitista, mais próxima do cotidiano.

Após a abertura propiciada pelo surto modernista, surge o *concretismo*, movimento de vanguarda nacional. O poema deixa de ser verbal e passa a ser sonoro, visual – trata-se da abolição total das rimas e do verso. Segundo Menezes (1998), a poesia concreta concebe o poema:

[...] como algo dotado de regras internas precisas, matematicamente construído, como um objeto autônomo, um produto do mundo industrial, que independe tanto da subjetividade de quem escreve quanto das impressões de quem lê. (MENEZES, 1998, p. 22).

Desta maneira, os poetas concretistas evocam um ambiente eminentemente urbano, industrial, moderno, onde a propaganda e as mídias de massa exercem influência também no campo da poesia. Esteticamente, a palavra poética deve revelar os significados através da forma e do espaço que ocupa no papel (ou em qualquer outro suporte). Os recuos de margem e os modelos de fonte trazidos pela tecnologia da imprensa moderna possibilitaram aos poetas do movimento expressarem com maior precisão os sentidos injetados no poema. A vanguarda concretista, assim, pode ser definida como a estética da percepção visual e da polifonia (pois cada palavra do poema revela uma voz própria) geométrica (uma vez que a superfície do poema é administrada de tal forma a criar unidade e significado autônomos).

### **2.3 Revolução modernista**

O Brasil do início do século XX é marcado por eventos de profunda importância. Para citar alguns deles, temos: o processo de transferência do foco econômico e cultural do Rio de Janeiro para São Paulo; a política do “café com leite”, que concentrava o poder entre os estados de São Paulo e Minas Gerais; a revolução de 30, que revelava Carlos Prestes e seu gênio estrategista; etc.

Ainda sob influência europeia (principalmente francesa), a sociedade brasileira imitava os costumes do velho mundo, numa atmosfera de *belle époque* muito bem traduzida

pelas palavras de Oswald de Andrade: “os nossos intelectuais são figuras de monóculo e fraque, bebendo chope e cachaça na parisiense rua do Ouvidor e declamando Leconte e Heredia” (ANDRADE apud RODRIGUES et al., 1979, p. 45).

O “gosto” da época era parnasiano – estilo reforçado de maneira quase propagandista pelos acadêmicos e pela crítica conservadora. A elite intelectual pertencia, em suma, à burguesia rural paulista, que tendo sido educada na Europa, conhecia todos os “ismos que sacudiram França, Itália, Inglaterra, Alemanha e Rússia nas primeiras décadas do século”. (RODRIGUES et al., 1979, p. 48).

Em meio a tal configuração, surge a escola modernista, reclamando uma ruptura com a tradição estética defendida pelo cânone, e que teve a Semana de Arte Moderna (SAM), de fevereiro de 1922, como marco principal.

Realizada no Teatro Municipal de São Paulo, a SAM trazia no programa vários artistas de vanguarda, cuja estética se opunha radicalmente à “pedantocracia bacharelesca”. Dentre estes, Villa-Lobos, Paulina de Ambrósio, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Antônio Garcia Moya, etc.

Dentre os pontos mais importantes da Semana está, abrindo o evento, a conferência *Emoção estética da arte*, de Graça Aranha – em que o escritor afirmava que “era preciso se vencer a estagnação em que se encontravam as letras e as artes no nosso país” (BOPP, 2012, p. 33); a declamação feita por Ronald de Carvalho do poema *Os sapos*, de Bandeira; e os versos inéditos da *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade.

Assim resume Menotti Del Picchia os interesses do grupo de artistas modernistas:

A inquietação brasileira, fatigada do velho regime e das velhas fórmulas que a rotina transformava em lugar comum, buscava algo novo, mais sinceramente nosso, mais visceralmente brasileiro. (DEL PICCHIA apud RODRIGUES et al., 1979, p. 66).

Essa busca pelo “visceralmente brasileiro”, contudo, divergia em essência do ideal nacionalista romântico, ainda preso às amarras coloniais. Diferente do pensamento oitocentista, visava-se à instauração de uma arte nacional, pura e deseuropeizada – dimensão de brasilidade que só se torna mais clara na antropofagia oswaldiana: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (ANDRADE in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 30).

As principais características das obras modernistas são: a percepção lúdica da arte – manifestada, por exemplo, no já citado poema *Os sapos*, de Manuel Bandeira, em que as

palavras empregadas sugerem o som produzido pelo sapo, satirizando a linguagem elevada do parnaso; o verso livre – herdado dos simbolistas e usado como ferramenta de combate ao metro perfeito; e o espírito vanguardista nacionalista, que buscava “penetrar fundo na realidade brasileira” (BOSI, 1994, p. 332). Abriam-se, pois, as possibilidades de expressão do gênio artístico, ora livre dos preceitos tradicionais de criação.

Esse pensamento, por seu turno, deriva da concepção subjetivista de arte apregoada pelas vanguardas europeias, para a qual “o artista [...] podia exprimir livremente as suas criações, com maneiras que lhe eram peculiares, emancipado de qualquer formulário estilístico” (BOPP, 2012, p. 29).

A Semana, entretanto, não inaugurou de maneira categórica a estética modernista. Para Bosi (1994), ela foi apenas “o ponto de encontro” de um grupo de artistas e intelectuais que já demonstravam insatisfação com os modelos de expressão tradicionais. Ainda segundo o crítico, “o fato cultural mais importante antes da Semana [...] foi a Exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917”, criticada impiedosamente por Monteiro Lobato, no famoso artigo *Paranoia ou Mistificação?*. Os elementos trazidos nas obras de Malfatti, de influência cubista e expressionista, renderam uma árdua discussão sobre o valor da arte.

Na poesia, as inovações são mais visíveis. Prioriza-se uma linguagem coloquial e temas que tratam do cotidiano, das máquinas, do progresso. Desrespeitam-se as regras da língua, como provocação ao gramaticalismo passadista. Torna-se predominante o poema-piada, que satiriza os costumes e as velhas escolas. “Nessa linha, um dos efeitos mais usados é a paródia, especialmente da História do Brasil” (SANT’ANNA, 2012, p. 213).

Apesar da reprovação de grande parte dos espectadores da Semana de 22, os modernistas continuaram a reclamar a liberdade de expressão, tanto ideológica, quanto estética, articulando suas ideias em revistas (dentre as quais se destaca a *Klaxon*, “mensário de arte moderna” lançado em 15 de maio de 1922) e manifestos, além de publicarem grandes obras, como *O ritmo dissoluto*, de Bandeira, *A escrava que não é Isaura* e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Pau-Brasil* e *O rei da vela*, de Oswald, e *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Como consequência do sucesso alcançado pelos jovens artistas de 22, surge no ano de 1928 a Antropofagia, uma das mais radicais correntes do movimento modernista.

#### **2.4 A antropofagia oswaldiana**

Passado o momento de radicalização modernista da Semana de Arte Moderna, o debate sobre o valor da arte instaurado pela nova escola continuou durante toda a década de

1920, buscando sintetizar os ideais vanguardistas propugnados de maneira tão simultânea e instintiva.

Surgiram, assim, várias correntes estético-ideológicas cujo objetivo consistia em oferecer uma melhor compreensão do espírito inovador que florescera no gênio criador brasileiro; dentre estas a Antropofagia.

Idealizada por Oswald de Andrade (1890-1954), a Antropofagia visava à catalisação da cultura estrangeira, alienígena, para – num processo de *deglutição* – criar uma nova estética puramente nacional. “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”. (ANDRADE in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 30).

Segundo Raul Bopp (2012), um de seus participantes, o movimento antropófago pretendia alcançar uma síntese cultural escondida “debaixo” do Brasil, fazendo erguer uma nova nação genuinamente pura e ainda incógnita.

Nesse sentido, a Antropofagia dava continuidade ao nacionalismo inaugurado pelos românticos do século XVIII – muito embora o negue duramente – e que ressurgiu de maneira significativa dentro do modernismo com o movimento Pau-Brasil – que acreditava na existência de uma realidade nacional subjacente que precisava ser atingida – e com o verde-amarelismo; principalmente no tocante à valorização do “saber intuitivo, por contato, que apreende a brasilidade sob forma sintética”. (MORAES, 1978, p. 141).

Criava-se uma resposta aos ecos da colonização portuguesa, que trouxe para a *terra brasiliis* um outro mundo, estruturado por relações de poder mais perigosas e complexas e que abnegou dos nativos aquilo que definia sua nação, sua identidade – daí a escolha pelo termo “antropofagia”, prática cultural de povos que aqui habitavam.

Por esse motivo a corrente oswaldiana se opõe veemente ao ideal nacionalista dos românticos, segundo os quais uma imagem de indígena pouco vestido e aportuguesado correspondia aos sentimentos de Brasil por todos nutridos. Ao contrário disso, os pensadores antropófagos entendiam a questão da brasilidade por um viés progressista, em que o índio que somos nós todos é um pouco de tudo o que nossa terra deixou que a pisasse.

Nesse ponto, a Antropofagia destoa, também, dos seus contemporâneos verde-amarelos, como Oswald afirma em uma das edições da *Revista de Antropofagia*:

Mas não será por termos feito essa descoberta que vamos renunciar a qualquer conquista material do planeta como o caviar e a vitrola, o gás asfíxiante e a metafísica. Não! Nem queremos como os graves meninos do verdamarelo restaurar coisas que perderam o sentido – a anta, a senhora burguesa, o soneto e a Academia. (ANDRADE, 1929, p. 10).

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (1928), projeta no romance muito do ideal antropófago. Além de dotar o personagem-(anti)herói de características próprias do espírito brasileiro – criando, caricaturamente, um tipo preguiçoso, malandro e alegre –, há momentos da narrativa em que se evidencia a assimilação de elementos “conquistados” pela modernidade: “Macunaíma quando voltou da sapituca foi buscar a muiraquitã e partiu na máquina bonde pra pensão” (ANDRADE, 1937, p. 110). Aqui, o que é nativo (os vocábulos de origem indígena) coexiste com o que é moderno (o bonde). O mesmo acontece no poema *Balada do Esplanada*, de Oswald de Andrade:

[...]  
 Há poesia  
 Na dor  
 Na flor  
 No beija-flor  
 No elevador  
 (ANDRADE apud CÂNDIDO & CASTELLO, 1977, 83).

Nesse sentido, é possível afirmar que Oswald, ao propor a “devoração” do estrangeiro e do atual, amplia as fronteiras da arte nacional tanto geográfica, quanto temporalmente.

Numa análise mais profunda, percebe-se que a antropofagia oswaldiana não se limita ao lançamento de uma estética, de uma concepção de arte. A teoria da catalisação abarca vários campos da humanidade: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 27). E é partindo desse pensamento universalista que Oswald descobre o Brasil, autêntico e nativo.

Visando resumir a teoria antropófaga, analisemos a famosa frase do *Manifesto Antropófago*: “Tupy or not tupy that is the question” (ANDRADE in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 27).

O primeiro aspecto a chamar atenção é a retomada do texto shakespeariano. A referência à fala de *Hamlet*, entretanto, dá-se por meio de assimilação. Oswald “digere” a peça inglesa e, apropriando-se do que nela há de inventivo, cria organicamente um novo texto. Atente-se para a aproximação sonora entre as expressões equivalentes “to be” e “tupy”; evidenciando a identidade nativa como traço definidor de uma existência (*to be*) nacional. Assim, o mesmo espírito arguidor da obra de Shakespeare, que coloca a questão do ser em foco, indaga a necessidade de uma ressignificação da nossa origem indígena. Repare-se, também, na substituição do *i* pelo *y* em “tupy”, revelando o ideal progressista da corrente antropófaga. O índio está aberto ao estrangeiro, convivendo com ele, interagindo com ele, alimentando-se dele.

Dessa maneira, a Antropofagia oferece uma via de afirmação da brasilidade de nossa arte – e cultura em geral – sem recorrer ao nativismo infundado, à busca de identidades perdidas pelo tempo. Ao invés disso, radica-se na mestiçagem, possibilitando o alcance da realidade brasileira, de sua autenticidade.

## 2.5 Abaporu

Em 11 de janeiro de 1928, Tarsila do Amaral oferece a Oswald de Andrade – na época seu marido – o quadro *Abaporu*. A reação ao presente foi profunda, fazendo com que Oswald desenvolvesse todo o arcabouço teórico da Antropofagia.

Aquela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago... (AMARAL apud RODRIGUES et al., 1979, p. 85).

Partindo do conceito trazido pelo *Abaporu* (em tupi *aba*: homem; *poru*: que come carne humana) é possível compreender o sentido primeiro do termo “antropofagia”. Todavia, cabe-nos, antes de tudo, evidenciar a distinção existente entre esta e o canibalismo. Segundo Carvalho (2008):

Quando relacionadas a rituais sociais, coletivos, estas práticas são geralmente denominadas de antropofagia, enquanto que o termo canibalismo é usado mais frequentemente, com relação ao ato de comer a carne para saciar a fome ou uma vontade, ou associado a um ato arbitrário, uma crueldade. (CARVALHO, 2008, p. 1).

Assim compreendido, o ritual antropófago pressupõe uma religiosidade anterior ao instinto, em que o respeito ao outro define a prática como apropriação devota daquele que não é mais (tão somente) carne.

A antropofagia (do grego *antropos*: homem; *phagein*: comer) esteve presente em várias sociedades e períodos da história. Para os gregos eram denominados bárbaros (e tomados unanimemente como antropófagos) quaisquer indivíduos não gregos. Do mesmo modo os espanhóis liderados por Cristovão Colombo na conquista do “novo mundo” chamavam os nativos americanos.

A partir dessas duas acepções da antropofagia podemos fazer uma generalização do termo. Em síntese, ela é entendida como característica daquilo que é incivilizado, natural, ou inculto.

Com a antropologia objetivando estudar o homem em seu aspecto cultural, essa ideia pouco precisa avançou: a antropofagia passa a ser compreendida como característica de um povo, de uma comunidade, revelando suas crenças e relações de poder; como afirma Quintas (2008), “o homem que come o seu semelhante reflete um fenômeno cultural, social e simbólico”.

A exemplo disso, temos o ritual antropófago dos tupinambás. Nessa prática, o indivíduo capturado passava a conviver com a comunidade que o aprisionou. Não havia simplesmente canibalismo. O índio prisioneiro se adaptava aos costumes da tribo, fazendo parte de sua dinâmica, podendo mesmo se casar com uma mulher do grupo – isso pode ser visualizado na obra do romântico José de Alencar *O guarani*, na descrição dos costumes da tribo goitacá. Depois de algum tempo, o cativo era posto num período de reclusão em que era novamente reconhecido como inimigo. Após a “alienigenação” do inimigo é que acontecia a antropofagia.

Em *O suplício*, Alencar deixa clara a sacralização do ritual. Depois de morto, o prisioneiro não era comido de imediato; seu corpo era antes tratado pelas mulheres e, daí então, tinha suas carnes distribuídas para a tribo responsável pela captura e para as tribos convidadas à cerimônia. “Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma hóstia sagrada que fortalecia os guerreiros”. Era uma “espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo” (ALENCAR in ROCHA E RUFFINELLI, 2011, p. 102).

Dessa maneira fica clara a intenção de Oswald na concepção da Antropofagia: presume-se antes da devoração uma espiritualização. O alimento da arte passa por um processo de assimilação não meramente fisiológico. Há a congregação da informação estrangeira com o gênio criativo, embora aquela esteja sujeitada ao enlace digestivo deste. Ao invés de canibalizar o alheio, através da cópia de modelos, o artista o traz para dentro de si, deixa que lhe habite as mais profundas camadas da expressão humana para, a partir daí, exprimi-lo com características próprias e uma estética verdadeiramente autêntica.

## 2.6 “Antropofagia hoje?”

Passadas décadas desde o lançamento da Antropofagia, o movimento idealizado por Oswald ainda significa um marco na busca pela identidade da cultura brasileira. Contudo, esse ideal nacionalizante de que está impregnada a corrente vanguardista parece ter perdido o vigor com o tempo. Com a abertura político-econômica neoliberal do início dos anos 1990 que propiciou ao nosso país sua inserção (ainda que tímida) no mercado mundial, a discussão

sobre um Brasil genuíno e descolonizado perdeu o sentido. Tendo em vista a caducidade da luta por nossa identidade/brasilidade, estaria a Antropofagia totalmente esvaziada de sentido?

Segundo Rouanet (2011), a questão da identidade nacional ocupa um espaço periférico no pensamento antropófago, cujo ponto de essencial relevância é o caráter incorporador do ato de devorar. “Não temos nenhum medo de [...] comprometer nossa identidade, [...] porque nossa identidade, na medida em que existe, é construída precisamente pelo que não é nosso, pelo que vem de fora” (ROUANET in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 52).

Assim, a antropofagia oswaldiana é, antes de tudo, sincrética. Ela busca sintetizar concepções diferentes sobre o mundo. O “instinto Caraíba” de que trata o *Manifesto Antropófago*, relacionado à realidade nativista de um Brasil incógnito, é preservado apenas em seu aspecto apropriativo. “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 27). Ao invés de ser interpretada como corrente radicalmente nacionalista, a Antropofagia deve ser entendida como congregação antichauvinista, como abertura às possibilidades de contato com o *outro*.

Todavia, Rouanet (2011) faz uma ressalva em relação à assimilação acrítica dessa alteridade. No *Manifesto Antropófago II*, observamos a dura crítica à pseudoantropofagia do homem contemporâneo:

Em vez de guardar as proteínas da cultura estrangeira, devolvendo o resto, os caetés de hoje fazem o contrário. Eles rejeitam o que a cultura gringa tem de suculento e só absorvem o que ela tem de indigesto. (ROUANET in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 52).

Aqui, fica clara a reprovação à cultura de massa e sua fragilidade. “Os antropófagos de hoje só gostam dos calos” (ROUANET in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 52). Além disso, percebe-se que o texto do manifesto não se detém aos preceitos de nacionalização da arte. Ele discute sobre originalidade e catalisação do *outro*, reforçando a ideia de apropriação como mais significativa – principalmente para a retomada do movimento antropófago feita pelo presente trabalho.

Uma atualização da Antropofagia – salientando seu viés assimilativo em detrimento da questão nacional – havia já sido feita pelo movimento concretista dos irmãos Campos e de Décio. Como afirma Sant’anna (2012), os poetas concretos, opondo-se a geração de 45, buscavam “uma afinidade maior com o modernismo de 1922, especialmente com o movimento antropófago de Oswald de Andrade” (SANT’ANNA, 2012, p. 221). No *Manifesto Antropófago*, Oswald afirma: “Somos concretistas” (ANDRADE in ROCHA &



RUFFINELLI, 2011, p. 30). Ainda que o termo “concretistas” não revele o mesmo sentido que terá na década de 1950, a afinidade com o concretismo é evidente; seja pelo ímpeto vanguardista de renovação da linguagem, seja pelo pensamento universalista de interpenetração das artes, que levará a poesia concreta a incorporar elementos, inclusive, da propaganda e das mídias de massa.

Outra importante retomada da Antropofagia se dá, no final da década de 1960, com os tropicalistas. Segundo Vasconcelos (1977), “a filiação com a modernidade artística já se insinua com a retomada tropicalista de Oswald de Andrade” (VASCONCELOS, 1977, p. 38). Essa consonância entre a corrente oswaldiana e o movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil se verifica, sobretudo, na instauração de uma estética cubista, intertextual, paródica. Esse último aspecto da arte tropical-antropófaga serviu aos compositores da Tropicália como ferramenta de burla aos métodos de censura militar. De acordo com Vasconcelos (1977), “a retomada [da paródia] pela tropicália acabou por revitalizar o repertório da MPB” (VASCONCELOS, 1977, p. 38-39), além de recuperar o gênio provocador próprio dos escritores de 1922.

O resgate da Antropofagia feito pela Tropicália chocou o cenário da música popular brasileira, ao propor a assimilação de elementos estrangeiros, tachados pelos puristas como “alienantes”. Ao contrário do que se pensava, ao incluir os sons da guitarra elétrica em suas canções, os tropicalistas não descaracterizavam a MPB, mas traziam para dentro dela algo de novo, criando um produto também original. Não soava mais à guitarra de *Foxy lady*, mas a de *Tropicália*, composição de Caetano que incorporava a elementos percussivos brasileiros, *riffs* distorcidos próprios do rock americano.

Caetano Veloso, em sua *Verdade Tropical* (1997), trata de como se relacionou com a Antropofagia e de sua “devoção” a Oswald de Andrade. Numa das passagens do capítulo *Antropofagia*, Caetano afirma que “nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse” (VELOSO, 1997, p. 247).

Deixada de lado essa dimensão de brasilidade, é possível compreender a Antropofagia como “a promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (ROCHA in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 648).

Tomada sob esta perspectiva, a corrente oswaldiana representa um meio de interpretar a caoticidade do mundo contemporâneo, em que a velocidade de informação é quase incompreensível ao homem. Dessa maneira, a Antropofagia possibilita ao artista “processar dados oriundos de múltiplas circunstâncias e contextos” (ROCHA in ROCHA & RUFFINELLI, 2011, p. 648). Entretanto, esse processo implica uma conscientização crítica

do ato de assimilar; “não é simples canibalismo”: o alimento/informação deve constituir via de elevação do espírito daquele que come.

### 3 METODOLOGIA

A presente pesquisa é de caráter bibliográfico, por se fundamentar na literatura produzida acerca da matéria discutida, e visa uma leitura ensaística da obra analisada; em outras palavras, será dado um tratamento literário às canções, consideradas enquanto textos poéticos.

Sem a pretensão de instaurar uma discussão sobre gêneros literários, executar-se-á uma interpretação amiudada de cada uma das canções escolhidas, fazendo perceber o futuro leitor/ouvinte como e quais elementos poéticos se revelam. Para tanto, recorreremos ao estudo estrutural de nosso objeto – isso não significa que o trabalho está circunscrito ao aparato teórico estruturalista; trata-se de um passo primeiro a ser dado para o alcance de uma leitura maior, a ser realizada posteriormente.

Essa leitura de caráter estrutural pode ser definida como o procedimento de apuração de elementos estéticos. Segundo Goldstein (1990), por constituir um sistema cujo parâmetro de elaboração implica não só a significação das palavras, mas sua sonoridade, forma, imagem, “o discurso literário é um discurso específico”, resultando “certo grau de tensão ou ambiguidade, produzindo mais de um sentido” (GOLDSTEIN, 1990, p. 5). Desta maneira, os elementos estéticos a serem revelados dizem respeito aos aspectos rítmicos, métricos, sintáticos, gramaticais, imagéticos, aos versos, estrofes e figuras de linguagem que integram a canção.

Todos os textos que compõem o *corpus* foram transcritos de acordo com a coletânea de canções organizada por Eucanaã Feraz (2003), *Letra só/Sobre as letras* (livro que reúne produções de diversos momentos da obra de Caetano, organizadas tematicamente e comentadas pelo próprio poeta); exceto a canção *Perdeu*, retirada do site [www.caetanoveloso.com.br](http://www.caetanoveloso.com.br).

O critério para a seleção dos textos objetiva abranger toda a história da literatura brasileira. Assim, para cada período estético temos uma canção correspondente, formando um conjunto cuja falta de precisão cronológica constitui argumento a favor da literariedade do cancionário caetaneano; em outras palavras, é um recorte que aponta para a sinfonia da obra.

Fazem parte do nosso *corpus* as seguintes canções: *O queres* (1984), *Alguém cantando* (1977), *Janelas abertas Nº 2* (1972), *Tá combinado* (1988), *Perdeu* (2009), *Muito romântico* (1978), *Menino Deus* (1982), *Noite de hotel* (1987) e *De palavra em palavra* (1972).

As canções serão apresentadas integralmente ao início de cada análise, uma vez que a pesquisa se opõe ao método fragmentário corrente nos livros didáticos. Evitamos, assim, a manipulação de interpretação decorrente de uma leitura enviesada. Entretanto, partes do texto poderão ser retomadas ao longo das análises, intuindo evidenciar algum elemento ou pensamento.

Em vista do que foi apresentado, podemos resumir a pesquisa no seguinte percurso metodológico: 1) Leitura da obra de Caetano Veloso; 2) Formação do *corpus*; 3) Análise estrutural das canções componentes do *corpus*; 4) Classificação de cada canção por escola literária.

## 4 O CANCIONEIRO CAETANEANO

De acordo com a periodização apresentada anteriormente, em que se divide a história da literatura brasileira em barroca, árcade, romântica, realista, naturalista, parnasiana, simbolista, moderna e – como corrente posterior a essa última – concreta, proceder-se-á à análise de nove canções compostas por Caetano Veloso e que revelam características dessas estéticas literárias. Esses aspectos de estilo/escola serão apresentados de maneira sistemática, partindo do pressuposto de que cada canção manifesta uma estética própria de um período de nossa literatura.

### 4.1 O querer

Onde queres revólver, sou coqueiro  
 E onde queres dinheiro, sou paixão  
 Onde queres descanso, sou desejo  
 E onde sou só desejo, queres não  
 E onde não queres nada, nada falta  
 E onde voas bem alta, eu sou o chão  
 E onde pisas o chão, minha alma salta  
 E ganha liberdade na amplidão

Onde queres família, sou maluco  
 E onde queres romântico, burguês  
 Onde queres Leblon, sou Pernambuco  
 E onde queres eunuco, garanhão  
 Onde queres o sim e o não, talvez  
 E onde vês, eu não vislumbro razão  
 Onde queres o lobo, eu sou o irmão  
 E onde queres cowboy, eu sou chinês

Ah! bruta flor do querer  
 Ah! bruta flor, bruta flor

Onde queres o ato, eu sou o espírito  
 E onde queres ternura, eu sou tesão  
 Onde queres o livre, decassílabo  
 E onde buscas o anjo, sou mulher  
 Onde queres prazer, sou o que dói  
 E onde queres tortura, mansidão  
 Onde queres um lar, revolução  
 E onde queres bandido, sou herói

Eu queria querer-te e amar o amor  
 Construir-nos dulcíssima prisão  
 Encontrar a mais justa adequação  
 Tudo métrica e rima e nunca dor  
 Mas a vida é real e de viés  
 E vê só que cilada o amor me armou  
 Eu te quero (e não queres) como sou  
 Não te quero (e não queres) como és

Ah! bruta flor do querer  
 Ah! bruta flor, bruta flor

Onde queres comício, flipper-vídeo  
 E onde queres romance, rock'n'roll  
 Onde queres a lua, eu sou o sol  
 E onde a pura natura, o inseticídio  
 Onde queres mistério, eu sou a luz  
 E onde queres um canto, o mundo inteiro  
 Onde queres quaresma, fevereiro  
 E onde queres coqueiro, eu sou obus

O queres e o estares sempre a fim  
 Do que em mim é de mim tão desigual  
 Faz-me querer-te bem, querer-te mal  
 Bem a ti, mal ao queres assim  
 Infinitivamente pessoal  
 E eu querendo querer-te sem ter fim  
 E, querendo-te, aprender o total  
 Do querer que há e do que não há em mim

Não é necessária uma leitura técnica para perceber que na canção acima o poeta realiza um jogo com palavras e expressões conceitualmente opostas. Diga-se conceitualmente pelo fato de tal oposição não estar centrada no signo linguístico, em que entraria a noção de antonímia.

Na primeira estrofe, por exemplo, o poeta dispõe as palavras “revólver” e “coqueiro”; enquanto uma significa o avanço tecnológico-bélico, a outra aponta para um estilo de vida sossegado, natural, alheio à violência do revólver; essa relação será invertida na quinta estrofe (“E onde queres coqueiro, eu sou obus”). No segundo verso, “dinheiro” não é antônimo de “paixão”, mas representa todo um sentimento de apatia de uma sociedade capitalista que ignora as paixões – anseios – do sujeito individual.

E desta maneira Caetano Veloso vai tratando de conceitos que se negam em essência, como moralismo e liberalismo (“Onde queres família, sou maluco”), mundo ocidental e mundo oriental (“E onde queres cowboy, eu sou chinês”) materialidade e espiritualidade (“Onde queres o ato, eu sou o espírito”), castidade e sensualidade (“E onde buscas o anjo, sou mulher”), o canônico e o moderno (“E onde queres romance, rock'n'roll”), o santo e o mundano (“Onde queres quaresma, fevereiro”), etc.

Chama atenção, ainda, o caráter metapoético do texto, que – além de tratar do movimento de abertura do verso moderno e da retomada aos modelos tradicionais de alguns escritores contemporâneos (“Onde queres o livre, decassílabo”) – utiliza termos próprios à poesia para descrever as perplexidades do homem (“Tudo métrica e rima e nunca dor”), de maneira a reconhecer na arte literária sua essência etérea, aquém das dores do mundo (“Mas a vida é real”).

A canção revela, também, uma linguagem bastante expressiva. Enquanto as estrofes primeira, segunda, terceira e quinta, além do refrão, apresentam uma relação sintática mais direta, de sentidos facilmente assimiláveis, as estrofes quarta e sexta dispõem períodos de maior complexidade, com formas verbais próximas e palavras com sonoridades parecidas:

Eu queria querer-te e amar o amor  
 Construir-nos dulcíssima prisão  
 [...]
   
 Eu te quero (e não queres) como sou  
 Não te quero (e não queres) como és

Construções como esta algo nos lembram dos versos do poeta baiano Gregório de Matos, já musicados por Caetano Veloso:

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante  
 Estás e estou do nosso antigo estado!  
 Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
 Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

Do mesmo modo que o Boca do Inferno enriquece a sonoridade do poema enfatizando o uso de pronomes retos e oblíquos, Caetano elabora um esquema linguístico conciliador do som e da semântica dos seus versos:

O queres e o estares sempre a fim  
 Do que em mim é de mim tão desigual  
 Faz-me querer-te bem, querer-te mal  
 Bem a ti, mal ao queres assim  
 Infinitivamente pessoal  
 E eu querendo querer-te sem ter fim  
 E, querendo-te, aprender o total  
 Do querer que há e do que não há em mim

A aproximação entre os dois baianos não se dá somente no nível fonético-sintático de seus poemas. Embora tenha produzido sua obra quase quatro séculos depois de Gregório, Caetano projeta na canção em análise a angústia do homem barroco, crivado por questões existenciais, por “quereres” irresolutos. Ainda que perturbado por conflitos distintos – nos seiscentos, o embate entre a contra-reforma e os ideais humanistas; e no século XX, a luta entre a subjetividade e a alteridade num mundo de corporativismo, capitalismo e guerra – ambos os poetas tratam do dilema interior do “homem agônico”. Segundo Afonso Ávila (1978):

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo [...] e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena... (ÁVILA, 1978, p. 16).

Desta forma, ao meio corporativo, bélico, mecânico, o sujeito se opõe com o lazer, a alegria, a arte. Cabe afirmar que o homem moderno se mostra mais fragmentado do que o colonial. A vida inaugurada com o desenvolvimento tecnológico e industrial e as revoluções sociais de que decorreram incontáveis mudanças nas relações humanas desencadeou no âmago do sujeito uma busca infinda pela “verdade das coisas”. A última estrofe de *O quereres* nos apresenta esse conflito através de uma linguagem truncada e lúdica – também característica do período barroco. Aquilo que é próprio do sujeito (“Do que em mim”) ao mesmo tempo não o é (“é de mim tão desigual”), fazendo com que este queira não querendo (“Faz-me querer-te bem, querer-te mal”) aquilo que (in)existe dentro do seu ser (“Do querer que há e do que não há em mim”).

Finalmente, podemos considerar, a partir do que foi exposto, que a canção acima é manifestação de um Caetano barroco, poetizando a agonia existencial do homem frente ao mundo e à vida, numa linguagem de tensão semântica e sintática, e que, de maneira inventiva, constrói uma relação antitética entre elementos superficialmente distantes.

## 4.2 Alguém cantando

Alguém cantando longe daqui  
 Alguém cantando ao longe, longe  
 Alguém cantando muito  
 Alguém cantando bem  
 Alguém cantando é bom de se ouvir

Alguém cantando alguma canção  
 A voz de alguém nessa imensidão  
 A voz de alguém que canta  
 A voz de um certo alguém  
 Que canta como que pra ninguém

A voz de alguém, quando vem do coração  
 De quem mantém toda a pureza da natureza  
 Onde não há pecado nem perdão

Os versos acima exaltam um espaço idílico, transcendente, além do homem. *Alguém cantando* (do álbum *Bicho*, 1977) revela um Caetano Veloso menos denso, voltado para uma concepção naturalmente simples da vida – simplicidade esta evidenciada pela própria estrutura e extensão do texto; dividido em dois quintetos e um terceto.



Formalmente, estamos diante de um modelo pindárico de ode, em que temos uma estrofe, uma antístrofe (metricamente idêntica à estrofe) e o épodo. Isso nos leva a aproximar a canção acima da estética neoclassicista árcade, já que, segundo Afrânio Coutinho (1995), “a aspiração árcade a uma maior liberdade e simplicidade conduziu a um retorno aos modelos anacreôntico e pindárico, realizando-se através do verso solto, e de elegias e odes [...]” (COUTINHO, 1995, p. 131).

Os versos de *Alguém cantando* contam, na estrofe e na antístrofe, dois versos eneassílabos, dois versos hexassílabos e outro de nove sílabas:

Al/guém/ can/tan/do al/gu/ma/ can/ção  
 A/ voz/ de al/guém/ ne/ssa i/men/si/dão  
 A/ voz/ de al/guém/ que/ can/ta  
 A/ voz/ de um/ cer/to al/guém  
 Que/ can/ta/ co/mo/ que/ pra/ nin/guém

Já no épodo, os versos são dispostos com maior liberdade, tal como acontece às rimas de toda a canção, que prescindem de sistema rígido.

Além das características formais ressaltadas, o texto acima é consonante ao arcadismo na medida em que manifesta uma concepção utópica da vida projetada na natureza. Para melhor elucidar essa relação com o meio natural, reportemo-nos ao “mito” da Arcádia:

A Arcádia é uma região ideal e fictícia, de extrema beleza, de onde foram expulsas as paixões perturbadoras, refúgio maravilhoso e feliz das ideias e do deleite espiritual. (COUTINHO, 1995, p. 130).

Embora essa região tenha sido idealizada como um espaço camponês, bucólico, não necessariamente a expressão do espírito árcade tem que tomá-lo como temática central – ideia recorrente no senso comum. Antes de ser um espaço físico, a Arcádia é uma idealização, ou melhor, um “refúgio”.

Essa idealização imaterial pode ser notada pelo uso de expressões que se querem indefinidas, num movimento de dentro para fora do texto, como “alguém cantando” e “a voz de alguém”. As construções anafóricas com base nessas expressões enfatizam um estado de meditação do sujeito-lírico, como se este entoasse um mantra. Repetindo-se tais palavras, pretende-se a libertação do corpo, o êxtase espiritual.

Enquanto se experimenta a voz de um alguém que entoa uma canção qualquer, revela-se nesse canto a própria beleza da ação de cantar; estaríamos tratando, assim, de uma “metacanção”, imaginada pelo poeta.

Neste sentido, tanto a canção, quanto a voz que a canta, são elevadas a uma condição etérea, transumana, evocação de uma natureza perfeita – arcadamente concebida – onde as “paixões perturbadoras” e os pecados são execrados para dar lugar à beleza pura.

### 4.3 Janelas abertas Nº 2

Sim, eu poderia abrir as portas que dão pra dentro  
 Percorrer, correndo, corredores em silêncio  
 Perder as paredes aparentes do edifício  
 Penetrar no labirinto  
 O labirinto de labirintos  
 Dentro do apartamento

Sim, eu poderia procurar por dentro a casa  
 Cruzar uma por uma as sete portas, as sete moradas  
 Na sala receber o beijo frio em minha boca  
 Beijo de uma deusa morta  
 Deus morto fêmea, língua gelada  
 Língua gelada como nada

Sim, eu poderia em cada quarto rever a mobília  
 Em cada um matar um membro da família  
 Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia  
 O que aconteceria de qualquer jeito

Mas eu prefiro abrir as janelas  
 Pra que entrem todos os insetos

O que primeiramente chama atenção na leitura da canção acima é a clara referência feita ao texto de Vinicius de Moraes, *Janelas abertas* – musicado pelo maestro Tom Jobim:

Sim  
 Eu poderia fugir, meu amor  
 Eu poderia partir  
 Sem dizer pra onde vou  
 Nem se devo voltar

Sim  
 Eu poderia morrer de dor  
 Eu poderia morrer  
 E me serenizar

Ah  
 Eu poderia ficar sempre assim  
 Como uma casa sombria  
 Uma casa vazia  
 Sem luz nem calor

Mas  
 Quero as janelas abrir  
 Para que o sol possa vir iluminar nosso amor

Essa referência (intertextualidade), ainda que não constitua uma manifestação paródica, constitui uma característica central na teoria antropófaga, em que a assimilação do outro representa atualização criativa.

Numa análise mais detida, embora fique evidenciado seu caráter moderno (pela estrutura métrica), é possível perceber na canção características próprias da escola romântica – mais precisamente de sua fase ultrarromântica, fazendo-nos lembrar de uma atmosfera algo próxima de uma *Noite na taverna*, por exemplo.

A segunda geração da escola romântica, também conhecida como “mal do século”, rompe com o nacionalismo evocado na primeira fase desse movimento literário. Incomodados com o sentimento (pseudo)cosmopolita de uma sociedade debilitada, os autores desse período buscaram temáticas mais sombrias, místicas, “demoníacas”, com destaque para os famosos versos de Álvares de Azevedo.

Percebemos, na geração byroniana, a morte sendo encarada como fuga para o homem, consternado ante suas impossibilidades. Em razão desse pensamento, alguns assuntos – especialmente, o amor – começam a ganhar traços trágicos, sendo atribuído ao signo da morte heroísmo e sensualidade.

Assim como nos poemas e contos da segunda geração romântica, *Janelas abertas N° 2* evoca um tom de morbidez em seus versos. São incidentes expressões como “beijo frio”, “deusa morta”, “língua gelada”, retratando um amor mortificado, uma mulher mortificada, ainda que deificada. Vejamos os versos a seguir:

Em cada uma matar um membro da família  
Até que a plenitude e a morte coincidissem um dia

Diferentemente do que acontece na canção originária, de Vinicius, em que o sujeito-lírico é objeto da ação da morte (“Eu poderia morrer de dor/Eu poderia morrer/E me serenizar”), aqui ele é autor dela.

Repare-se na atitude heroico-romântica revelada na aproximação dos termos “plenitude” e “morte”, esta última elevada ao patamar de resposta dignificante do homem.

Ao passo que em *Janelas abertas* o elemento “casa” é base metafórica para a descrição do estado emocional do sujeito-lírico, na canção de Caetano ele é transfigurado – ou antropofagamente atualizado – em “apartamento”, e passa a ser compreendido como espaço físico. Esse espaço, por sua vez, exerce uma importância fundamental para a descrição das ações:

Perder as paredes aparentes do edifício  
 Penetrar no labirinto  
 O labirinto de labirintos  
 Dentro do apartamento

Veja-se que o ambiente por onde caminha o sujeito-lírico é confuso, denso, (“um labirinto de labirintos”), tal como se encontra o seu espírito; essa descrição muito nos lembra o conto *Gennaro*, de Álvares de Azevedo, quando o narrador invade a casa de seu mestre e o encontra junto de sua esposa, ambos mortos. Além disso, o conto e a canção convergem em sentido quando seus autores fazem uso do signo “janela”. Vejamos um trecho da narrativa de Azevedo:

Quando cheguei à casa do mestre achei-a fechada. Bati... não abriram. O jardim da casa dava para a rua: saltei o muro: tudo estava deserto e as portas que davam para ele estavam também fechadas. Uma delas era fraca: com pouco esforço arrombei-a. Ao estrondo da porta que caiu só o eco respondeu nas salas. Todas as janelas estavam fechadas: nem uma lamparina acesa. Caminhei tateando até a sala do pintor. Cheguei lá, abri as janelas e a luz do dia derramou-se na sala deserta. (AZEVEDO, 2014, p. 28).

É interessante o fato de que nos dois textos a dimensão tétrica da casa/apartamento é reforçada pelo estado de fechado das janelas. No entanto, ao passo que “o abrir das janelas”, no conto, somente revela a morte efetivada, na canção, isso não fica claro; já que o tempo verbal empregado (futuro do pretérito) não nos garante a solidez dos atos narrados – embora também não os negue categoricamente, mantendo, assim, o tom “satânico” que define a estética ultrarromântica.

Por fim, pode-se dizer que Caetano Veloso subverte a dor do amor romântico, metaforizado em *Janelas abertas*, e joga com os sentidos da morte empregados pelos escritores do “mal do século”, projetando as duas concepções em um espaço imaginativo, surreal, de possibilidades.

#### 4.4 Tá combinado

Então tá combinado, é quase nada  
 É tudo somente sexo e amizade  
 Não tem nenhum engano nem mistério  
 É tudo só brincadeira e verdade

Podermos ver o mundo juntos  
 Sermos dois e sermos muitos  
 Nos sabermos sós sem estarmos sós  
 Abrirmos a cabeça para que afinal  
 Floresça o mais que humano em nós

Então tá tudo dito  
 E é tão bonito  
 E eu acredito num claro futuro  
 De música, ternura e aventura  
 Pro equilibrista em cima do muro

Mas e se o amor pra nós chegar  
 De nós, de algum lugar  
 Com todo o seu tenebroso esplendor?  
 Mas e se o amor já está  
 Se há muito tempo que chegou e só nos enganou?

Então não fale nada  
 Apague a estrada  
 Que seu caminhar já desenhou  
 Porque toda razão, toda palavra  
 Vale nada quando chega o amor

Como se pode observar, o texto acima fala de uma paixão física entre o sujeito-lírico e a pessoa a quem este se dirige. *Tá combinado* é a celebração de um contrato sentimental, cujas proposições se fundamentam numa concepção de amor antirromântica.

Já o primeiro verso da canção evidencia a intenção normativa do enunciado (“Então tá combinado”), em que o tempo verbal participio torna o fato impassível de transformação. Depois disso, é manifestado o objeto desse acordo (“É tudo somente sexo e amizade”), havendo, nesse ponto, a dessacralização do amor. Diferente do que apregoavam os românticos, para os quais o sentimento amoroso era algo enlevado, distante do sujeito, que se realizava através de delírios imaginativos da alma, aqui ele é materializado. Aquilo que era intangível se torna a base da relação instaurada, negando qualquer espiritualização do ato (“Não tem nenhum engano nem mistério”).

Essa maneira de compreender a relação sexual/amorosa se mostra consonante ao pensamento realista, que obsta o homem de sua autossubjetivação ante o mundo, ou seja, apresenta o fato real – de que faz parte o homem – de forma desidealizada, objetiva, científica. O humano, assim, é aquilo que define nossa condição material, reduzida às necessidades fisiológicas comuns – e dentre essas a relação sexual/amorosa:

Abrirmos a cabeça para que afinal  
 Floresça o mais que humano em nós

Nesse ponto, chama atenção como Caetano Veloso faz essa “descida do paraíso”. Diferente da mitologia cristã, em que o pecado invade a perfeição da natureza etérea, em *Tá combinado* é o amor (essencialmente divino) que ameaça a felicidade do sujeito-lírico:

Mas e se o amor pra nós chegar  
 De nós, de algum lugar  
 Com todo o seu tenebroso esplendor?  
 Mas e se o amor já está  
 Se há muito tempo que chegou e só nos enganou?

O amor, ideal romântico, é aqui questionado enquanto sentimento possível de ser experimentado. A concepção materialista que impregna a estética realista põe em dúvida sua autenticidade, negando-o categoricamente (“Porque toda razão, toda palavra/Vale nada quando chega o amor”) para dar espaço a um relacionamento objetivo, exclusivamente carnal.

Em suma, é possível afirmar que a canção acima corresponde ao momento de inauguração da estética realista, marcado pelo embate aos preceitos românticos sobre a vida de modo geral. Enquanto para a escola do nacionalismo ufanista e das (quase trovadorescas) coitas de amor o sujeito está sob a tutela do sentimento, o Realismo “disseca” este como animal, expondo-o de maneira racional – influência dos ideais positivistas. *Tá combinado* tematiza aquilo que a sociedade do século XIX ainda ignorava: a relação casual. Caetano Veloso, assim, atualiza o pensamento realista de contestação do amor espiritualizado, recriando-o sobre um fato contemporâneo, em que o corpo domina a alma.

#### 4.5 Perdeu

Pariu, cuspiu, expeliu  
 Um deus, um bicho, um homem

Brotou alguém, algum ninguém  
 O quê? A quem

Surgiu, vagiu, sumiu, escapuliu  
 No som, no sonho, somem

São cem, são mil, são cem mil, milhão  
 Do mal, do bem, lá vem um

Olhos vazios de mata escura e mar azul  
 Ai, dói no peito aparição assim  
 Vai na alvorada-manhã  
 Sai do mamilo marrom o leite doce e sal

Tchau, mamãe. Valeu

Cresceu, vingou, permaneceu, aprendeu  
 Nas bordas da favela  
 Mandou, julgou, condenou, salvou,  
 Executou, soltou, prendeu

Colheu, esticou, encolheu,  
 Matou, furou, fodeu  
 Até ficar sem gosto

Ganhou, reganhou, bateu, levou  
Mamãe perdeu, perdeu, perdeu

Céu mar e mata mortos da luz desse olhar  
Antes assim do que viver pequeno e bom  
Não, diz isso não, diz isso não  
A conta é outra, tem que dar, tem que dar

Foi mal, papai, anoiteceu

Brilhou, piscou, bruxuleou,  
Ardeu, resplandeceu, a nave da cidade  
O sol se pôs depois nasceu e nada aconteceu

Embora extenso, faz-se necessário dispormos, para nossa análise, do texto completo, uma vez que somente em sua totalidade é possível perceber os sentidos construídos pelo poeta.

Lançada no álbum *Zii e Zie*, a canção *Perdeu* versa sobre a dura realidade dos “moleques” que nascem e crescem em comunidades marginais da sociedade brasileira e que, muitas vezes, encontram no mundo do crime uma fuga para as dificuldades socioeconômicas.

Chama atenção, já na primeira estrofe, a relação estabelecida com o poema *O bicho*, de Manuel Bandeira:

Pariu, cuspiu, expeliu  
Um deus, um bicho, um homem

Aqui fica clara a concepção empregada para definir a existência desse sujeito-assunto da canção. Note-se a posição central que ocupa o termo “bicho” (entre “deus” e “homem”), animalizando esse sujeito, renegando-lhe suas características humanas e sua essência divina.

Veja-se também a rudeza dos verbos usados para descrever o nascimento desse ser: “pariu”, “cuspiu”, “expeliu”. Ao invés de nascer humanamente, o sujeito brota como um vegetal, surge como se do nada viesse e não dispusesse de história, escapulindo como se desde sua concepção uma força o tentasse já agarrar.

Na quarta estrofe, Caetano toca num tema bastante sério para a organização social do país: sua estrutura econômica acentuadamente pobre. Ao compor o seguinte verso: “São cem, são mil, são cem mil, milhão”; o poeta denuncia o tamanho do problema da marginalidade: o nosso personagem é tão somente um dentre tantos moleques.

Contrastando com essas descrições mais sórdidas, há a sensibilização do sujeito-lírico, como no verso décimo: “Ai, dói no peito aparição assim”. Temos na canção o que na prosa chamaríamos de discurso indireto livre, caracterizado pela interpenetração das vozes do

discurso. Essa relação com o texto narrativo é imprescindível pela natureza prosaica da canção. No verso destacado, o sujeito-lírico assume a voz de um narrador onipresente, que “se deixa contagiar” pelo enunciado. Em outros momentos, no entanto, o sujeito-lírico vai assumir a voz do próprio personagem principal, como em “Tchau, mamãe. Valeu” (verso 13) e “Foi mal, papai, anoiteceu” (verso 27); em todos esses momentos, a subjetividade do narrador dota de empatia a voz assumida – rompendo com a imparcialidade predominante.

Continuando com a epopeia marginal desenhada por Caetano, nosso personagem “vinga” – termo incidente no falar popular que significa não morrer no nascimento ou primeiros anos de vida – cresce e se adapta à escola da vida na favela:

Cresceu, vingou, permaneceu, aprendeu  
Nas bordas da favela

Esse é então o momento decisivo na trajetória do moleque; que corresponderia, na narrativa, à complicação. Trata-se do seu ingresso no mundo da criminalidade. Os versos que se segue trazem verbos próprios desse universo (“condenou”, “executou”, etc.). Entretanto, um verbo específico chama atenção: perder. É patente o uso desse verbo em dois sentidos. O primeiro deles diz respeito à tomada de posse de algum bem material por meio de ação criminosa (assalto). O segundo sentido se refere à morte decorrida de assassinio. Ambos os sentidos são muito bem assimilados pelo poeta, que coloca a mãe como sujeito do verbo “perder”, cujo objeto é o filho, herói dessa epopeia.

Os versos finais de *Perdeu* revelam o pensamento determinístico de que o homem é produto do meio em que vive. Ao afirmar nosso personagem central que “antes assim do que viver pequeno e bom”, ele faz uma provocação à vida que lhe fora designada pela sociedade. Findar sua própria vida se transforma num ato de irreverência, de burla ao destino negado.

Tais argumentos fundamentam a tese de que a canção acima manifesta um modelo estético próprio da escola naturalista do século XIX. Essa tese pode ser reforçada, sobretudo, pela predominância do tempo verbal pretérito, revelando a impossibilidade de transformação dos sujeitos – objetos de um enunciado já posto.

A impotência do homem é a realidade latente das classes mais baixas, ignoradas pelo resto do ordenamento social, como se percebe na última estrofe da canção:

Brilhou, piscou, bruxuleou,  
Ardeu, resplandeceu, a nave da cidade  
O sol se pôs depois nasceu e nada aconteceu



Esse sentimento de desprezo pelo infortúnio alheio é algo também recorrente na literatura naturalista, como em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. O romance narra o amor homoafetivo de Amaro, ex-escravo que se alista na marinha, e Aleixo, grumete jovem e inexperiente. Depois de viverem seu matrimônio secreto durante um ano, na pensão de D. Carolina, o crioulo é transferido para outro navio. Ao retornar à cidade do Rio, descobre que a dona da pensão seduzira seu amado. Tomado de ciúmes, Amaro assassina Aleixo à luz do dia, fato que é ignorado pelos populares que o presenciaram:

Mas, um carro rodou, todo lúgubre, todo fechado, e a onda dos curiosos foi se espalhando, se espalhando, té cair tudo na monotonia habitual, no eterno vaivém. [...] (CAMINHA, 1995, p. 106).

Enfim, podemos afirmar que *Perdeu* manifesta um pensamento naturalista pelo fato revelar de maneira dura e vil a condição do homem ante as forças “naturais” que o empurram em direções por este ignoradas. Temos, nesse sentido, a justificativa da nossa apropriação da teoria da narrativa, visto que o indivíduo não é ator do seu destino, mas personagem dele.

#### 4.6 Muito romântico

Não tenho nada com isso, nem vem falar  
Eu não consigo entender sua lógica  
Minha palavra cantada pode espantar  
E a seus ouvidos parecer exótica

Mas acontece que eu não posso me deixar  
Levar por um papo que já não deu  
Acho que nada restou pra guardar ou lembrar  
Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Nenhuma força virá me fazer calar  
Faço no tempo soar minha sílaba  
Canto somente o que pede pra se cantar  
Sou o que soa, eu não douro a pílula

Tudo que eu quero é um acorde perfeito maior  
Com todo mundo podendo brilhar num cântico  
Canto somente o que não pode mais se calar  
Noutras palavras, sou muito romântico

Em *Muito romântico*, Caetano Veloso demonstra uma precisão singular no trato das palavras. Além de compor um texto riquíssimo de sentidos, o autor se expressa com uma objetividade formal ímpar.

Veja-se, a princípio, como estão estruturadas as estrofes da canção, em quatro quadras. Todos os versos ora somam dez sílabas (decassílabos), ora doze (dodecassílabos); com exceções para alguns versos bárbaros de treze sílabas poéticas.

A primeira estrofe alterna versos dodecassílabos e decassílabos; tal como ocorre na terceira estrofe:

Não/ te/nho/ na/da/ com/ is/so/, nem/ yem/ fa/LAR  
 Eu/ não/ con/si/go en/ten/der/ su/a/ LÓ/gi/ca  
 Mi/nha/ pa/la/vra/ can/ta/da/ po/de es/pan/TAR  
 E a/ seus/ ou/vi/dos/ pa/re/cer/ e/XÓ/ti/ca

[...]

Ne/nhu/ma/ for/ça/ vi/rá/ me/ fa/zer/ ca/LAR  
 Fa/ço/ no/ tem/po/ so/ar/ mi/nha/ SÍ/la/ba  
 Can/to/ so/men/te o/ que/ pe/de/ pra/ se/ can/TAR  
 Sou/ o/ que/ so/a/, eu/ não/ dou/ro/ PÍ/lu/la

A segunda estrofe, por sua vez, é mais complexa. No seu terceiro verso, algumas sílabas vão exercer uma função mais ornamental – para a interpretação cantada do texto – do que propriamente estrutural. Reparemos na expressão colocada entre parênteses:

Mas acontece que eu não posso me deixar  
 Levar por um papo que já não deu  
 Acho que nada restou pra guardar (ou lembrar)  
 Do muito ou pouco que houve entre você e eu

Se considerarmos tal expressão, teremos o seguinte esquema métrico: um verso dodecassílabo, um verso decassílabo, um bárbaro de treze sílabas e outro dodecassílabo. Entretanto, levando em consideração a cadência rítmica da estrofe – e eliminando-se, assim, a expressão colocada em destaque – teremos uma quadra composta somente por versos dodecassílabos e decassílabos, interpolados.

A quadra final é, metricamente, menos contida. Mantendo ainda o esquema de intercalação das estrofes primeira e terceira, ela apresenta versos de treze e doze sílabas poéticas. Isso, no entanto, pode ser explicado à mesma maneira que elucidamos a estrutura da segunda quadra da canção:

Tudo que eu quero é um acorde perfeito (maior)  
 Com todo mundo podendo brilhar num cântico  
 Canto somente o que não pode mais (se calar)  
 Noutras palavras, sou muito romântico

Eliminando-se as expressões em destaque – considerando-as ornamentos próprios à interpretação melódica do texto – teríamos, pois, um verso decassílabo intercalado por um de doze sílabas.

Quanto às rimas, são elas todas intercaladas; com exceção da última estrofe, cujos versos primeiro e terceiro não seguem essa estrutura. Chama atenção, ainda, as palavras utilizadas para compor o sistema de rimas. Enquanto algumas são consideradas “pobres”, por não oferecerem dificuldades na “busca pela rima perfeita”, como “cantar”, “deixar”, “lembrar”, todas verbos infinitivos; outras são mais complexas, como é o caso de “lógica/exótica”, “sílabas/pílula” e “cântico/romântico”.

Em vista de todo o engenho formal empregado por Caetano na canção acima, é possível afirmar que estamos diante de um texto expressivamente consonante à estética parnasiana, período marcado pela objetividade poética que consagrou nomes como Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac.

No entanto, Caetano não se limita a seguir com rigor uma forma. Desde a escolha vocabular até a ordem das palavras, o texto aponta para uma subjetividade (trans)parnasiana. A linguagem metapoética é aqui utilizada não visando apregoar um protótipo composicional, mas para elogiar o fazer poético. As “outras palavras” com que o autor encerra a canção, são aquelas habitantes de um lugar além do dicionário a que Carlos Drummond de Andrade se refere em *Procura da poesia*; o romantismo declarado é a relação de amor travada entre o canto verbal e o cantor poeta.

#### 4.7 Menino Deus

Menino Deus  
Um corpo azul dourado  
Um porto alegre é bem mais que um seguro  
Na rota das nossas viagens no escuro

Menino Deus  
Quando tua luz se acenda  
A minha voz comporá tua lenda  
E por um momento haverá  
Mais futuro do que jamais houve  
Mas ouve a nossa harmonia  
A eletricidade ligada no dia  
Em que brilharias por sobre a cidade

Menino Deus  
 Quando a flor do teu sexo  
 Abrir as pétalas para o universo  
 Então por um lapso se encontrará nexo  
 Ligando os breus  
 Dando sentido aos mundos  
 E aos corações sentimentos profundos  
 De terna alegria  
 No dia do Menino Deus

Em 1982, Caetano Veloso compõe *Menino Deus*, uma canção-oração em versos livres que cultuam a imagem de um deus cuja dimensão cósmica é projetada na pureza de uma criança. O tom litúrgico do texto é mantido pela repetição da expressão “menino deus” ao início de cada estrofe – como o estribilho de uma reza.

No quarteto que abre a canção, fica clara a concepção angustiante sobre o destino do homem (“viagem no escuro”), tornando a presença de um ser divino indispensável à satisfação das almas humanas.

No entanto, ao invés de estarmos diante de uma manifestação simplesmente religiosa a respeito da vida, há uma profunda reflexão metafísica sobre esta. O deus menino “representa” mais do que “é”; em outras palavras, embora se busque uma relação entre a imagem trazida na canção e aquela do Menino Jesus de Praga (cultuada por católicos da República Tcheca), o signo “menino” significa o caráter de cândido.

Observando a última estrofe, temos a decomposição universal da forma humana desse deus em energia pura. Esse momento é uma revelação metafísica da condição humana na natureza. Tendo nós nosso quinhão de divino e em deus um quê de humano, a comunhão verdadeira entre essas duas esferas se realiza na desconstrução das formas preconcebidas do que é santo e do que é terreno. O sexo – próprio da fisiologia humana – é “aberto” a realidades superiores. O menino deus ter uma relação sexual com o universo significa elevar a porção humana à plenitude de uma existência divina; reside, nesse ponto, a tese metafísica desenvolvida na canção, esse *insight*, esse lapso em que o sentido da vida é revelado.

A busca de realidades extra-humanas e revelações etéreas surge como resposta à pequenez cotidiana do homem, através de uma intensa atividade subjetivista. Esse movimento de negação do pragmatismo da vida comum é próprio do período simbolista da nossa literatura, cuja estética é reconhecida pela fuga ao inconsciente, muitas vezes criticada como “esquizofrenia” do ato de criação.

A relação entre o texto metafísico de Caetano Veloso e a escola simbolista se deve ao fato de o compositor baiano recorrer a imagens imprecisas e logicamente inconcebíveis na descrição metafísica da comunhão entre o deus menino e o universo. Além disso, como já foi

dito, a própria indagação metafísica já constitui uma característica dos simbolistas, interessados “pelo indefinido e pelo mistério” (CADEMARTORI, 1987 p. 55).

Outro fator importante nessa associação entre *Menino Deus* e o simbolismo diz respeito à sonoridade/musicalidade do texto: característica central da estética. Observe-se, por exemplo, os seguintes versos:

Menino Deus  
Quando a flor do teu sexo  
Abrir as pétalas para o universo  
Então por um lapso se encontrará nexo

Aos ouvidos atentos, a repetição do “r” rótico [r] e das sibilantes [s] dão à canção uma sonoridade confrontante – ora áspera (com sons mais rústicos), ora mais suave, respectivamente –, sugerindo o embate e a harmonia na comunhão descrita.

Enfim, Caetano Veloso compõe um símbolo etéreo que ao tempo em que sobre-existe à humanidade de maneira infinitamente superior a esta, “ligando os breus” do cosmo, carrega consigo a virtuosidade do homem, em sua dimensão pueril. Esse símbolo é subjetivamente criado como reação a uma religiosidade simplória, e projetado sobre um signo pré-existente, que é, por sua vez, subvertido pelo poeta.

#### 4.8 Noite de hotel

Noite de hotel  
A antena parabólica só capta videoclipes  
Diluição em água poluída  
(E a poluição é química e não orgânica)  
Do sangue do poeta  
Cantilena diabólica, mímica pateta

Noite de hotel  
E a presença satânica é a de um diabo morto  
Em que não reconheço o anjo torto de Carlos  
Nem o outro  
Só fúria e alegria  
Pra quem titia Jagger pedia simpatia

Noite de hotel  
Ódio a Graham Bell e à telefonia  
(Chamada transatlântica)  
Não sei o que dizer  
A essa mulher potente e iluminada  
Que sabe me explicar perfeitamente  
E não me entende  
E não me entende nada

Noite de hotel  
 Estou a zero, sempre o grande otário  
 E nunca o ato mero de compor uma canção  
 Pra mim foi tão desesperadamente necessário

O espírito vanguardista de Caetano Veloso possibilita que o compositor atualize modernamente as diversas estéticas apresentadas nessa seção. No entanto, é em *Noite de hotel* que podemos perceber com mais precisão o modernismo propriamente dito, enquanto estética.

Procedendo à leitura do texto acima, o que primeiro nos chama a atenção é a falta de um esquema métrico ou de um jogo de rimas rígido. Os versos livres de que se compõe a canção revelam seu caráter prosaico. Como o próprio título aponta, trata-se de uma noite de hotel vivida pelo sujeito-lírico, descrita em detalhes internos e alheios a esse indivíduo. Noite esta de profunda solidão, cujos ecos reverberam pela repetição da expressão “noite de hotel” ao início de cada estrofe.

Além disso, os elementos que entram na cena desenhada estão intimamente relacionados à cultura moderna: a televisão e o telefone. Nas duas primeiras estrofes, que tratam do primeiro elemento, questiona-se a produção de videoclipes promocionais cujo intuito primeiro é promover a venda de discos recém-lançados. Nos versos em que o autor afirma “se diluir o sangue do poeta em água poluída”, além da referência ao título do filme de Jean Cocteau, *Le sang d'un poète* – em que o personagem principal, o poeta, também experimenta a claustro solidão de um quarto de hotel –, temos na palavra “diluição” a inversão dos valores da música pop, que, com o advento das grandes gravadoras, ganhou uma dimensão mercadológica. O verdadeiro compositor popular, folclórico (daí o termo inglês *folk*), tem sua criação subvertida pelo mercado fonográfico, sua arte “diluída” em discos (substancialmente) comerciais de “cantilenas diabólicas”. “Falo mal dos videoclipes da MTV que estavam passando, [...] são uma contrafação de décima quinta categoria”, afirma Caetano Veloso (2003, p. 53).

Na segunda estrofe, mantém-se o elemento televisão, muda-se o foco da discussão (como quem troca de canal com o controle remoto):

Noite de hotel  
 E a presença satânica é a de um diabo morto  
 Em que não reconheço o anjo torto de Carlos  
 Nem o outro  
 Só fúria e alegria  
 Pra quem titia Jagger pedia simpatia

Nos versos acima, Caetano vai ligando de maneira frenética um pensamento a outro; parte da televisão que noticia a morte de um homem, chamado pelo sujeito-lírico de “diabo”; do diabo morto, passa ao anjo torto (aqui tomado como referência ao anjo caído Lúcifer) do *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade; chegando à canção *Sympathy for the devil*, dos Rolling Stones. Todavia, atente-se para o modo como o poeta se refere ao vocalista e compositor da banda inglesa: “titia” Jagger; como se nesse tratamento dado estivesse intrínseca a sugestão de que os Rolling Stones, ícones da música pop moderna, já não fossem mais tão rebeldes/iconoclastas assim.

A terceira estrofe, como já se afirmou, trata do segundo elemento: o telefone. Já no segundo verso dessa estrofe, o autor deixa clara sua opinião sobre a invenção do inglês Graham Bell (“Ódio a Graham Bell e à telefonia”). Esse aparente desafeto não diz respeito à tecnologia telefônica em si, mas à relação das pessoas com esta; uma relação de dependência em detrimento da necessidade de comunicação (“Não sei o que dizer”). Caetano ironiza o propósito da telefonia. Ao invés, de aproximar as pessoas, o telefone – indiscriminada e artificialmente utilizado – acaba dificultando a comunicação destas (E não me entende/E não me entende nada).

Na última estrofe, por fim, o poeta trata do ato de criação literária. Em meio a todo aquele tecnicismo moderno, surge no âmago do sujeito a vontade de compor. Isso revela um querer poético eminentemente modernista, para o qual o poema deve ser “como uma nódoa no brim branco” – tomando emprestada a expressão de Bandeira. A poesia para a estética inaugurada na semana de 22 deve falar do cotidiano, das cidades, dos quartos de hotel, da televisão, das mídias de massa, etc. Entretanto, esse querer poético revela ainda uma concepção metapoética fundamentada na ideia de que criar constitui uma atividade fisiológica do homem. Aquele estado bestial em que se encontra o sujeito-lírico (“Estou a zero, sempre o grande otário”) incita-o a reagir quase instintivamente, através da arte (“E nunca o ato mero de compor uma canção/ Pra mim foi tão desesperadamente necessário”).

*Noite de hotel*, além de expressar um conteúdo modernamente prosaico, ainda pode ser entendida como manifestação do espírito modernista pela sua forma; desde os já referidos versos livres até a presença de vozes intercaladas à principal (indicadas pelo uso de parênteses) e de rimas internas que dão ao texto uma musicalidade ímpar:

E a presença satânica é a de um diabo mORTO  
Em que não reconheço o anjo tORTO de Carlos

[...]

Estou a zERO, sempre o grande otário  
E nunca o ato mERO de compor uma canção

Assim, podemos concluir que Caetano Veloso condensa no universo íntimo de um quarto aquilo que o mundo inteiro está produzindo. Isso é possível pela aproximação das realidades propiciada pelos meios de comunicação. A assimilação do que é alheio ao sujeito-lírico provoca neste a necessidade de responder com ímpeto ao esvaziamento de si, criando a partir do que é artificial algo verdadeiro, uma canção sobre isso tudo.

#### 4.9 De palavra em palavra

som  
mar  
amarelanil  
maré  
    anilina  
amaranilanilinalinarama  
    som  
    mar  
            silêncio  
    não  
    som

A canção *De palavra em palavra*, dedicada ao poeta Augusto de Campos, revela um Caetano Veloso alinhado à vanguarda concretista, corrente surgida nos anos 50 do século passado que propunha a palavra como unidade mínima de sentido, em detrimento do verso.

Como se pode observar, estamos diante de uma estrutura poética diferente da que vimos até então, em que a presença do verso é imprescindível – ainda que disposto livremente. Na verdade, poderíamos questionar, a partir da reprodução da faixa do disco, se estamos tratando de uma canção de fato ou de um poema concreto oralizado. No entanto (como não nos cabe adentrar por uma discussão – sem fim – sobre gêneros poético-literários), consideremos nosso texto como canção pelo fato de esse constar tanto num álbum de canções (*Araçá Azul*, 1973), quanto na coletânea de letras organizada por Eucanaã Ferraz.

Como vimos, o concretismo surge com o intuito de ampliar os sentidos da poesia, incorporando elementos visuais, das artes plásticas, da publicidade, etc. – nesse sentido, bastante consonante com o ideal assimilativo da antropofagia oswaldiana – sobretudo no que diz respeito à teoria semiótica. As palavras, assim, significam no espaço que ocupam da folha.



O texto de Caetano Veloso, entretanto, corresponde ao momento inaugural da poesia concreta, em que Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari estavam concebendo a nova vanguarda a partir do conceito de polifonia – simultaneidade de sons interpenetrantes – trazido pelo simbolista francês Stéphane Mallarmé, que pensava o poema “como uma partitura em que vozes criadas se sobrepõem” (MENEZES, 1998, p. 28).

Do mesmo modo que acontece às primeiras produções do grupo Noigandres, na canção acima, cada recuo da palavra em relação à margem esquerda da página representa uma voz diferente a entoar o texto, e isso se faz mais perceptível em sua oralização.

A palavra “mar”, por exemplo, ganha uma entonação mais suave, sugerindo a calma de uma maré tranquila. A terminação *-ar* é estendida quase indefinidamente, enfatizando-se o som gutural do *r*; como se o signo “imitasse” a realidade que representa.

Na terceira linha – e não terceiro verso, já que o termo torna-se inadequado aos ideais concretistas – do poema, vemos o neologismo “amaralanil”, criado a partir da fusão das palavras “amarelo” e “anil”. Ora, como sabemos, a cor que recebe o adjetivo “anil” é a azul, no entanto, o poeta subverte essa convenção para desenhar uma paisagem em que jogam o mar (azul) e o sol (amarelo), unindo esses dois elementos de maneira quase metamórfica numa sensação visual descrita pela cor amarelo anil.

Repare-se também na progressão configurada entre as linhas 3 e 5:

amarelanil  
maré  
anilina

Da palavra “amarelanil”, surgem “maré” e “anilina”, uma depois da outra. Aqui, além de ficar evidente o título da canção (*De palavra em palavra*), cria-se sobre o termo “maré” – ao aproximá-lo (mitoticamente) de “anilina” – um sentido plástico, como se a imagem desenhada de um por do sol sobre o mar tivesse sido pintada pela própria maré, que no agitar-se das ondas vai tingindo a si e ao céu, como numa aquarela.

Na sexta linha, temos o grotesco “amaranilanilinalinarama”, extensão da palavra “amarelanil”. A referência ao título do poema *analianeliana*, de Manuel Bandeira, é clara; porém, Caetano vai além, e desenvolve um movimento de ida e volta – como quando nos referimos ao movimento das ondas – colocando a letra *l* como um “espelho” no meio da palavra: amaranilani - l - inalinarama.

A canção traz ainda um jogo de sensações sonoras quando lança as palavras “som” e “silêncio”, que, embora antônimas, se aproximam pela sonoridade sibilante de ambas. O texto

se encerra, pois, com a negação do som (“não som”), que seria o silêncio “verdadeiro”, afastamento completo em sentido e forma desses dois polos. A legitimação desse silêncio, não obstante, só é possível pela contemplação daquele quadro amarelo anil pintado pelas mãos da natureza.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como na história geral da humanidade, na história da literatura busca-se estabelecer uma divisão relativamente criteriosa que torne menos caótica a progressão dos acontecimentos ou momentos. Entretanto, acreditar que esses períodos/escolas respondem de maneira definitiva à realidade da arte escrita é problemático. A exemplo disso, tomemos o conceito de *subjetividade*, apregoado pelos românticos, e que também constitui aspecto basilar para as estéticas simbolista e modernista. Ou seja, trata-se de um traço característico de mais de um período da literatura brasileira – e da literatura em si mesma, concebida como a arte de transcender a realidade por meio da atividade criativa do *eu*. Muitas vezes é adotada uma divisão arbitrária, que leva em consideração aspectos de natureza diversa de uma classificação puramente estética; como é o caso do nosso “pré-modernismo”.

Levantar os elementos estéticos de todos os momentos literários dentro de uma mesma obra revela que devemos encarar a questão da periodização por um viés meramente didático, menos engessado. E é aí que surge a metáfora da Antropofagia. Sendo a nossa literatura um organismo em funcionamento (e não um “corpo fatiado”), Caetano Veloso se apropria dela para buscar o que nesse “ser” há de produtivo. Defende-se, pois, a ideia de que há elementos estéticos presentes na literatura como um todo singular; esses elementos apenas se manifestam com maior ou menor relevo em determinado momento da história.

Pensando a literatura como um “ser”, fica evidente a ritualização do ato de devorá-la. Não estamos diante de simples canibalismo, ação instintiva em busca de saciedade. Caetano Veloso, o artista antropófago, primeiramente trava uma batalha com a literatura (o momento de contato inicial) – há aqui a resistência por parte de ambos. Depois, torna-a cativa, aprisiona-a no seu íntimo universo de leitor. Sucede, então, a familiarização da literatura com o poeta, que a toma como parte integrante do seu gênio criador. Em seguida, a literatura retorna a ser encarada como organismo alheio – é o momento de autoafirmação do poeta, a emanção de sua própria maneira de criar. Enfim, acontece a antropofagia. Caetano devora o ser que lhe habita, assimilando (dentre autores, obras e estéticas) elementos que enriqueçam sua produção.

A questão da nacionalidade, como pudemos observar, é deixada de lado. A própria brasilidade, representada nesse estudo pela nossa literatura, constitui matéria a ser incorporada pelo artista antropófago. Destarte, temos nessa resignificação da Antropofagia uma visão de mundo que responde à coexistência das coisas, buscando-se a apropriação criativa destas.

## 6 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: José Olympio, 1937.
- ANDRADE, Oswald. **Uma adesão que nos interessa**. Revista de Antropofagia: segunda dentição. São Paulo: N° 10, jun. de 1929.
- ÁVILA, Afonso. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Summus, 1978. (p. 15-23).
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/244240212/Alvares-de-Azevedo-Noite-na-Taverna-Iba-Mendes-pdf>> Acesso em: 30 de outubro de 2014.
- BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**. São Paulo: José Olympio, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos literários**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- CAETANO VELOSO. **Página inicial**. Disponível em < [caetanoveloso.com.br](http://caetanoveloso.com.br)> Acesso em 26 de novembro de 2014.
- CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo**. São Paulo: Ática, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira: III Modernismo**. 6.ed. Rio de Janeiro: Difel, 1977. (p. 63-85).
- CARVALHO, Eliane Knorr de. **Canibalismo e antropofagia: do consumo à sociabilidade**. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Eliane%20Knorr%20de%20Carvalho.pdf>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 16.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Becca, 1999.
- GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1990.
- GONÇALVES, Maria Magaly Trindade; BELLODI, Zina C. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis: Vozes, 2005. (p. 112-122).

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: Poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

QUINTAS, Geórgia. **Antropofagia: as várias dimensões antropológicas**. Revista de historia e estudos culturais. São Paulo: Nº 2, ano V, volume 5, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). **Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É Realizações, 2011.

RODRIGUES, Antônio Medina et al. **Antologia da literatura brasileira: textos comentados**. São Paulo: Marco, 1979.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

VELOSO, Caetano. **Letra só/Sobre as letras**; organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.