



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**VANGUARDA ANTROPOFÁGICA E ILUMINAÇÃO
PROFANA:
POSSÍVEIS “ROTEIROS” PARA A LEITURA DA PRODUÇÃO
DE CRIOLO**

Londrina
2016

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**VANGUARDA ANTROPOFÁGICA E ILUMINAÇÃO
PROFANA:
POSSÍVEIS “ROTEIROS” PARA A LEITURA DA PRODUÇÃO
DE CRIOLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Camardella Rio Doce.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Andrade, Lucas Toledo de.

Vanguarda antropofágica e iluminação profana : possíveis "roteiros" para a leitura da produção de Criolo / Lucas Toledo de Andrade. - Londrina, 2016.
164 f.

Orientador: Cláudia Camardella Rio Doce.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Criolo - Teses. 2. Vanguarda Antropofágica (Oswald de Andrade) - Teses. 3. Iluminação Profana (Walter Benjamin) - Teses. 4. Expressões artísticas contemporâneas (canção e literatura) - Teses. I. Rio Doce, Cláudia Camardella. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**VANGUARDA ANTROPOFÁGICA E ILUMINAÇÃO PROFANA:
POSSÍVEIS “ROTEIROS” PARA A LEITURA DA PRODUÇÃO DE CRIOLO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Camardella Rio
Doce
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco
Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG

Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 04 de março de 2016.

A todos que, de uma forma ou outra, iluminaram os roteiros que segui durante a elaboração desse trabalho.

AGRADECIMENTOS

Durante a jornada do mestrado surgiram muitos desafios, momentos de dúvidas, outros de alegria, alguns de extrema ansiedade, euforia e também de tranquilidade. Em nenhum desses momentos estive desamparado e para aqueles que sempre estiveram ao meu lado devo algumas palavras carinhosas:

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Cláudia Camardella Rio Doce, por ter me aceitado como seu orientando, por ter me incentivado durante todo o processo de desenvolvimento de ideias e escrita da dissertação, pelas riquíssimas bibliografias que me permitiu conhecer, pelas orientações de uma tarde toda, tão divertidas e intelectualmente instigantes. Além disso, pela paciência que teve com um pesquisador que sofreu tanto para, enfim, definir o projeto que resultaria nesse trabalho e pelo sorriso aberto e acolhedor com que sempre me recebia em todos os momentos.

Agradeço à minha mãe, Bia, pela motivação desde a infância, por ter me mostrado desde bem cedo a importância da educação, pelos livros com que me presenteou antes mesmo que eu começasse a ler, pelo carinho com que me acolheu nos momentos de ansiedade e dúvida, pelos momentos divertidos e estressantes, pelos dias que ficou dentro do carro esperando o Grupo de Pesquisa acabar, especialmente os de frio e chuva, e pela felicidade que via brotar de seus lábios sempre que falava com ela sobre minhas pesquisas e meus planos futuros. Isso me motivou e continua a me motivar de forma inexplicável.

Agradeço à minha noiva, Mariany, o melhor presente que a faculdade podia me dar, pelo companheirismo incessante em todas as minhas loucuras, desejos e discussões sobre a literatura e a vida, por estar sempre junto de mim durante os risos, as lágrimas e os dramas, por saber me olhar com os olhos cheios de carinho e amor nas horas mais difíceis, acalmando-me a euforia e ansiedade e por viajar intelectualmente em um universo tão diferente do meu, completando-me de forma única.

Agradeço ao meu irmão, Gabriel, por ser tão diferente de mim, fazendo-me perceber o quanto os pensamentos diferentes dos nossos podem nos enriquecer, permitindo-nos ser mais pacientes e capazes de amar o próximo, pelas críticas feitas e pelos elogios que não soube expressar, eles me fizeram crescer enquanto ser humano e pesquisador.

Agradeço ao meu pai, Jacó, que há muitos anos se despediu desta estação da vida, deixando-me com muitas lembranças boas, por depositar em mim uma vontade enorme de dar a ele orgulhos e alegrias, pois sei que ele continua ao meu lado, acompanhando-me a cada passo que dou, afinal, como nos dizia Guimarães: “O mundo é mágico. As pessoas não morrem, ficam encantadas”. Um dia, certamente, estarei “encantado” também e daremos boas risadas juntos em algum lugar por aí.

Agradeço a toda minha família pelos exemplos dados constantemente e por me mostrarem que com esforço, união e amor podemos vencer muitos desafios e nos superarmos sempre.

Agradeço aos amigos que encontrei durante o mestrado, pois eles fizeram os momentos árdus parecerem leves, as manhãs e tardes de disciplinas serem divertidas e recheadas de boas lembranças e, além disso, por me ouvirem e compartilharem comigo um pouco de suas vidas.

Agradeço à banca de qualificação, composta pela Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva e pela Prof^a. Dr^a. Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti, pela leitura atenta e crítica do trabalho e pelas contribuições dadas.

Agradeço aos membros da banca de defesa, Prof^a. Dr^a. Keli Cristina Pacheco e Prof^a. Dr^a. Marta Dantas da Silva, pelas observações que trouxeram, permitindo-me pensar sobre essa pesquisa e por terem compartilhado generosamente seus conhecimentos que certamente enriqueceram a presente dissertação e a minha vida acadêmica.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários) pelas aulas inspiradoras, que influenciaram em minha formação e amadurecimento, enquanto ser humano, pesquisador e professor de literatura.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante a realização dessa pesquisa.

E, por fim, a Deus, por ser essa energia tão poderosa capaz de nos mover a cada dia, possibilitando-nos muitas realizações e concretizações de sonhos.

NA FUNDAÇÃO CASA...
- *Quem gosta de poesia?*
- *Ninguém senhor.*
Aí recitei *Negro drama dos Racionais.*
- *Senhor, isso é poesia?*
- *É.*
- *Então nós gosta.*
É isso. Todo mundo gosta de poesia.
Só não sabe que gosta.
Sérgio Vaz (2014).

Não importa qual caminho trilhe
Não se ilhe, sonho que se sonha junto é o
maior louvor.
Criolo *et al.* (“Plano de voo”, 2014).

[...]. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais,
acreditar nos instrumentos e nas estrelas.
Oswald de Andrade (“Manifesto
Antropófago”, 1928).

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Vanguarda antropofágica e iluminação profana**: possíveis “roteiros” para a leitura da produção de Criolo. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a estudar parte da produção do músico Kleber Cavalcante Gomes, conhecido como Criolo, a partir da vanguarda antropofágica, criada por Oswald de Andrade e divulgada no “Manifesto Antropófago”, de 1928 e do conceito de iluminação profana trazido por Walter Benjamin em seus estudos sobre a arte vanguardista, especialmente a surrealista. Buscar-se-á, a partir das noções de olhar político e reescritura da história oficial expressas na proposta da antropofagia, na poética oswaldiana e também nos estudos de Benjamin, fazer uma leitura das composições presentes nos álbuns *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014), especificamente: “Linha de Frente”, “Cartão de visita”, “Sucrilhos”, “Duas de cinco”, “Convoque seu Buda”, “Esquiva da Esgrima”, “Mariô” e “Fio de prumo (Padê Onã)”, com o intuito de compreendê-las a partir das discussões em torno da ideia de deglutição dos valores do outro e de desvio ao passado como meio para a reconstrução do espaço da margem e reflexão das tensões do tempo presente. Esta dissertação procurará se apropriar do ideário em torno da vanguarda antropofágica, mostrando a força do pensamento vanguardista para pensar construções estéticas contemporâneas, a fim de encontrar possíveis “roteiros” que possibilitem fazer leituras de um recorte da produção de Criolo.

Palavras-chave: Criolo. Vanguarda Antropofágica. Iluminação profana.

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Anthropophagic vanguard and profane illumination:** Possible 'scripts' for reading the Criolo's production. 2016. 164 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This study intends to study part of the production musician of Kleber Gomes Cavalcante, known as Criolo, from the anthropophagic vanguard, created by Oswald de Andrade and disclosed in "Manifesto Antropófago" in 1928 and the concept of profane illumination brought by Walter Benjamin in his studies of the avant-garde art, especially the surrealist. It will be sought from the notions of political look and rewrite the official history expressed in the proposal of anthropophagic in Oswaldian poetic and also in Benjamin's studies take a reading of the present compositions on the albums *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014), specifically: "Linha de Frente", "Cartão de visita", "Sucrilhos", "Duas de cinco", "Convoque seu Buda", "Esquiva da Esgrima", "Mariô" e "Fio de prumo (Padê Onã)", with the aim to understand them from the discussions around the idea of swallowing the values of the other and offset to the past as a means to rebuild the edge of space and reflection of the tensions this time. This thesis will seek to appropriate the ideas around the anthropophagic vanguard, showing the strength of forward thinking to think contemporary aesthetic buildings, so as to find possible "scripts" that make it possible to take readings of a crop Criolo's production.

Keywords: Criolo. Anthropophagic Vanguard. Profane illumination.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna (1922)	137
Figura 2: Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna da Periferia (2007).....	137
Figura 3: Programação da Semana de Arte Moderna da Periferia.	139

SUMÁRIO

BREVE PERCURSO DE PESQUISA	11
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
CAPÍTULO 1 - A VANGUARDA ANTROPOFÁGICA E A PRODUÇÃO DE CRIOLO	16
1.1 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE CRIOLO	16
1.2 AS DELICADAS RELAÇÕES DE PODER E A RESISTÊNCIA CULTURAL DA PERIFERIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA PARA “LINHA DE FRENTE”, “CARTÃO DE VISITA”, “SUCRILHOS” E “DUAS DE CINCO”	18
1.3 NOS MORROS, VIELAS E TERREIROS - UM DESVIO NO PASSADO PARA A DISCUSSÃO DAS TENSÕES DO PRESENTE E COMO PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DO FUTURO: POSSIBILIDADES DE LEITURA PARA “MARIÓ”, “FIO DE PRUMO (PADÊ ONÃ)”, “ESQUIVA DA ESGRIMA” E “CONVOQUE SEU BUDA”	49
CAPÍTULO 2 - ENTRE BENJAMIN E OSWALD E SUAS ILUMINAÇÕES PROFANAS	73
2.1 VANGUARDA E REVOLUÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE O SURREALISMO E ANTROPOFAGIA	73
2.2 RELAÇÕES ENTRE WALTER BENJAMIN E OSWALD DE ANDRADE	85
CAPÍTULO 3 - UM PASSEIO PELOS CAMINHOS DE OSWALD DE ANDRADE	103
3.1 PASSANDO O BRASIL A LIMPO: OS MANIFESTOS E A POESIA OSWALDIANA	103
CAPÍTULO 4 - ANTROPOFAGIA ATRAVÉS DOS TEMPOS	127
4.1 “RELEITURAS” E “REPERCUSSÕES”	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS	149
ANEXO	156

BREVE PERCURSO DE PESQUISA

O trabalho em questão parte da motivação pessoal e interesse pela produção do músico Kleber Cavalcante Gomes, conhecido artisticamente como Criolo. Entendemos que seus trabalhos mais recentes, no que diz respeito especialmente aos dois álbuns *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014), oferecem um rico material para estudo.

As ideias contidas no corpo desta dissertação remontam a um percurso que vai dos primeiros semestres do mestrado, da participação no Grupo de Pesquisa “Ressonâncias do surrealismo”, coordenado pela Professora Doutora Cláudia Camardella Rio Doce até o contato com alguns textos na disciplina “Walter Benjamin e a modernidade”, ministrada pela mesma docente. Esse período correspondente ao início da pesquisa possibilitou o contato com muitos autores que contribuíram com as questões tratadas ao longo deste trabalho e ainda deram consistência teórica para a abordagem das letras presentes nos álbuns do músico e escolhidas para análise.

É importante dizer que a proposta de observar Criolo a partir da antropofagia já era algo presente no projeto inicial de mestrado, pois entendíamos que sua produção possuía a mistura dos mais diversos elementos rítmicos e linguísticos, a deglutição de culturas e valores oriundos dos mais diversos lugares para uma construção estética que se fazia também como uma elaboração de resistência e valorização cultural da periferia brasileira, especialmente o Grajaú, localizado na periferia paulista, ambiente no qual Criolo cresceu e morou.

A partir dessas constatações, buscamos ler textos teóricos e críticos que tratassem da antropofagia, do seu valor como metáforas de culturas dominadas e sua atualidade para tratar de questões contemporâneas e, além disso, encontramos em Walter Benjamin e seus estudos sobre a vanguarda, em especial a surrealista, um vasto material para relações entre a produção de Oswald de Andrade, a ideia benjaminiana de iluminação profana e diversas outras questões que serão tratadas ao longo dos capítulos.

Podemos dizer que as consonâncias observadas entre Oswald de Andrade, Walter Benjamin e a produção de Criolo são fruto dessas leituras e também da percepção do modo como surrealismo, que tanto fascinou Benjamin, possui relação bastante interessante com a antropofagia e com a criação oswaldiana.

Essa utilização de ideias e pensadores relevantes para o início do século XX pede certamente uma atualização do ideário oswaldiano para a nossa contemporaneidade, algo conseguido por meio de diversas referências teóricas como os textos presentes em

Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena (2001) e também trabalhos como os de Silvano Santiago (2000), Jorge Schwartz (1998), Benedito Nunes (1990), Caetano Veloso (2012), Glauber Rocha (1991), Raúl Antelo (1991), Maria Eugenia Boaventura (1985) e outros estudiosos que se propuseram a pensar a vanguarda antropofágica para além do contexto vivido por Oswald de Andrade.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A antropofagia foi um movimento criado por Oswald de Andrade durante o modernismo brasileiro, em 1928, divulgado no “Manifesto Antropófago”, na 1ª edição da *Revista de Antropofagia*, e que trazia discussões que germinavam já há algum tempo, podendo ser vistas, inclusive, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924 e na coletânea de poemas *Pau Brasil* (1925).

O movimento antropofágico pode ser compreendido no contexto brasileiro como uma vanguarda, pois, segundo Maria Eugenia Boaventura (1985), afastava-se do espírito ingênuo e brincalhão do primeiro momento do modernismo e elaborava um discurso de crítica à sociedade, contribuindo de forma importante para o repensar da arte brasileira.

Entendemos que a vanguarda antropofágica buscou questionar e transformar o cenário artístico do Brasil e ligar a arte à práxis brasileira, almejando uma produção que não se fizesse mais por mera cópia, mas por assimilação crítica de influências externas, capaz de possibilitar um novo olhar do homem brasileiro sobre sua própria história e condição, a fim de produzir uma expressão artística que se relacionasse de fato com a vida brasileira e a problemática em torno dela.

A questão da ligação entre arte e práxis vital faz parte da preocupação das vanguardas históricas de maneira geral. Para Peter Bürger (2012), as vanguardas buscavam alcançar essa ligação utilizando-se da ideia de choque, que ocorria por meio da destruição do princípio de organicidade das obras artísticas, algo que afetava diretamente a interpretação de quem recebia essas produções, pedindo um entendimento mais aprofundado a respeito da arte, o que trazia à tona um questionamento da própria vida. Algumas técnicas como a montagem, o acaso objetivo, o uso de imagens aleatórias e opostas, entre outras, foram modos encontrados para discutir a tradição da arte e estabelecer a possibilidade de relacioná-la de uma vez por todas com a práxis.

Segundo Walter Benjamin, em seu texto “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, de 1929, o surrealismo era a vanguarda que mais tinha a possibilidade de fazer a ligação entre a arte e a vida, já que, por meio de seus procedimentos como o acaso objetivo, por exemplo, seria capaz de trazer a experiência da iluminação profana, uma espécie de epifania e choque, que poderia, além de outras coisas, modificar o olhar do receptor a respeito do mundo que o rodeava, tendo o poder, então, de despertar o homem para a necessidade de transformação da sociedade.

As experimentações vanguardistas, bem como os estudos de Oswald de Andrade e também de Walter Benjamin, ainda acendem discussões no nosso tempo e permitem diversas interpretações a partir dos mais variados prismas. A vanguarda antropofágica, por exemplo, é vista por Augusto de Campos (1975) como uma das correntes de pensamento mais ousadas e originais do mundo, e que só não ganhou a devida atenção pelo fato de trazer suas discussões e toda a sua produção em Língua Portuguesa.

A possibilidade de fazer uma leitura atual da antropofagia é algo que motivou alguns estudos como os ensaios presentes no livro organizado por Rocha e Rufinelli intitulado *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (2001) e também norteou este trabalho, que buscou ler uma produção artística contemporânea - algumas letras do músico e compositor paulista Criolo - por meio da antropofagia e de toda a discussão trazida no cerne dessa vanguarda, além de procurar entender como a noção de iluminação profana, usada por Benjamin para explicar os possíveis efeitos causados pela arte surrealista, pode ser vista na produção desse músico.

Para agrupar as ideias, dividimos esta dissertação em quatro capítulos: 1 - A vanguarda antropofágica e a produção de Criolo; 2 - Entre Benjamin e Oswald e suas iluminações profanas; 3 - Um passeio pelos caminhos de Oswald de Andrade e 4 - Antropofagia através dos tempos.

Na elaboração deste trabalho seguimos um percurso que parte das análises realizadas e vai ao encontro das discussões teóricas daquilo que foi levantado no momento de leitura e interpretação das músicas, escolhidas a partir da motivação pessoal e, também, por fornecerem elementos que possibilitariam a análise pretendida.

Nesse sentido, veremos no primeiro capítulo as oito canções escolhidas, pertencentes aos dois álbuns mais recentes de Criolo (*Nó na orelha*, 2011 e *Convoque seu Buda*, 2014). “Linha de frente” (2011a), “Cartão de visita” (2014a), “Sucrilhos” (2011b) e “Duas de cinco” (2014) são analisadas na primeira seção do capítulo a partir de um olhar que procura perceber as delicadas relações existentes entre centro e periferia, pensando na resistência cultural da margem por meio de sua linguagem, história e deglutição antropofágica da cultura de quem pertence ao centro, que é constantemente citado e ironizado nas músicas. Na segunda seção há a análise de “Convoque seu Buda” (2014), “Esquiva da esgrima” (2014b), “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014) e “Mariô” (2011), em que se procura entender o modo como a espiritualidade e o primitivo, misturados à realidade da cidade grande, dos seus conflitos e da vivência das periferias, permitem a criação de uma realidade alternativa e sugerem uma

possibilidade de leitura surrealista, a partir de imagens com força poética que dialogam com diversos universos, abrindo espaço para se falar da experiência da iluminação profana.

No segundo capítulo buscaremos consonâncias entre o pensamento de Oswald de Andrade e Walter Benjamin e, ainda, entre a antropofagia e o surrealismo, no intuito de colocar luz sobre as questões tratadas na análise e aprofundar, mesmo que de forma breve, o ideário oswaldiano e benjaminiano e o que está em torno das vanguardas antropofágica e surrealista.

No terceiro capítulo lançaremos um olhar mais atento à produção de Oswald de Andrade, à questão da bricolagem, da ironia e da paródia e ao modo como a sua criação quebrou paradigmas e renovou a arte brasileira, funcionando como um importante recurso para discutir a condição colonizada do país e a necessidade de se produzir uma arte autenticamente nacional, o que revela, por si só, um objetivo do romantismo, que foi realimentado pelo modernismo, ganhando ainda mais maturidade com Oswald de Andrade e sua antropofagia.

No quarto capítulo pretendemos ligar a antropofagia do início do século XX ao tempo contemporâneo, mostrando o modo como essa vanguarda brasileira influenciou diversos movimentos posteriores ao seu período, como, por exemplo, o tropicalismo, o cinema novo e a antropofagia periférica, revelando também, de certa forma, a mudança radical de contexto do modernismo brasileiro ao nosso presente e o modo como a globalização e a questão do multiculturalismo possibilitam novas leituras e interpretações da corrente de pensamento oswaldiana.

E, por fim, nas considerações finais traremos algumas conclusões acerca das reflexões levantadas ao longo do trabalho, no intuito de entender a relevância desta pesquisa para a percepção das ressonâncias da vanguarda antropofágica para além do seu próprio tempo.

CAPÍTULO 1

A VANGUARDA ANTROPOFÁGICA E A PRODUÇÃO DE CRIOLO

*Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)”
(CRIOLO, DINUCCI, 2011)*

“Quando nós rejeitamos uma história única, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (ADICHIE, 2012)

*“Laroyê Bará
Abra caminho dos campos
Abra caminho do olhar
Abra caminho tranquilo para eu passar”
(GERMANO, CRIOLO, 2014)*

1.1 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE CRIOLO

Kleber Cavalcante Gomes nasceu na periferia de São Paulo, em setembro de 1975. Filho de retirantes nordestinos que se mudaram para o sudeste em busca de melhores condições de vida, bisneto de escravos cearenses e neto de estivador do cais do porto, ele é um indivíduo que traz à tona a voz dos que foram subjugados ao longo da história do país e esquecidos nos discursos oficiais, que insistem em uma representação histórica única.

Kleber fez o Ensino Médio e levou para a mesma turma a sua mãe. Enquanto Dona Maria Vilani foi além nos estudos, graduando-se em Filosofia, fundando o Café Filosófico no Grajaú e engajando-se em alguns movimentos sociais, seu filho abandonou a faculdade de Artes e foi em busca de dinheiro como vendedor de lojas e posteriormente de rua, oferecendo cocada e roupas de porta em porta.

Apesar disso, o menino de família simples e de vida comum não deixou de acreditar na possibilidade de melhoria para os seus familiares e sua comunidade. Kleber tentou isso como educador, mas também em suas incursões pelo mundo da arte de periferia, em especial no cenário *hip-hop*. Ainda como um adolescente de 12 anos, iniciou a carreira de MC, que trouxe a ele inúmeros frutos e hoje o coloca como um importante nome da música popular

brasileira, recebendo elogios de artistas como Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Ney Matogrosso.

Kleber Cavalcante Gomes, o *rapper* que fundou em 2006, ao lado de DJ DanDan, a “Rinha dos MC’S”, movimento que reúne diversos jovens do extremo sul da cidade de São Paulo em torno da batalha de rimas e também de outras manifestações, como disputas de xadrez, exposições e grafite, lançou, no mesmo ano, o álbum *Ainda há tempo*. Em 2011, após pensar em abandonar o mundo do gênero *rap* e também da música para trilhar outros caminhos, ele lançou o premiado *Nó na orelha*.

Inicialmente conhecido como Criolo Doido e posteriormente como Criolo, Kleber tornou-se célebre na cena musical e cultural brasileira por meio do álbum de 2011, produzido por Daniel Ganjaman e Marcelo Cabral. *Nó na orelha*, como o próprio nome já diz, pretendia confundir os ouvidos de quem o ouvia e a cabeça de quem se propunha a interpretar suas letras. Há nele *rap*, *afrobeat*, *reggae*, samba, brega e as palavras de um compositor que pretende lidar poeticamente com o espaço em que vive – a periferia paulista e a conturbada cidade de São Paulo – e ainda tratar, por meio dos mais diversos recursos, as relações entre classe dominante e classe dominada, uma das eternas problemáticas do mundo capitalista.

Nó na orelha deu visibilidade e prêmios à voz e à palavra de Criolo e revelou, ainda, um artista de muitas faces, que se constitui artisticamente por meio de diferentes gêneros e de uma linguagem híbrida, mostrando esteticamente as várias identidades periféricas construídas incessantemente todos os dias.

Em 2014, o músico lançou o aguardado *Convoque seu Buda*, que também se tornou sucesso e ressaltou novamente a habilidade do compositor de perceber o mundo que o rodeia de forma crítica e cheia de poesia. Criolo se vale da tomada de referências de vários espaços, do uso da ironia e da paródia, da criação de imagens díspares e da apropriação de outros textos. Sua leitura de mundo se realiza por meio de uma escrita cheia de simbologia, numa construção que pode trazer traços da antropofagia oswaldiana, no que diz respeito à devoração da alteridade e utilização de elementos de outras culturas, para apontar um modo de representação do sujeito periférico. A visão que Criolo tem de seu universo transforma-se em escrita, em letra e em música. Há em todas elas resistência, mas também construção estética e poeticidade. O menino Kleber viu na arte, na música da rua e nas palavras uma forma de tornar-se o artista Criolo e, com isso, lançar um olhar diferente para o espaço onde vivia, de quebrar os inúmeros estereótipos, de criticar a parte da classe média alienada que vê a favela como espaço exclusivo da violência e da miséria da sociedade.

A produção de Criolo revela que o artista não aceitou a ideia de estar circunscrito a um único espaço, ou seja, não aceitou a condição de viver na margem, sempre em silêncio, à espera daquilo que pudessem lhe oferecer e dizer sobre sua história e seu ambiente. Por isso, podemos defini-lo como um artista contemporâneo segundo o conceito de Agamben (2009), que, valendo-se de Nietzsche, mostra-nos que o contemporâneo é aquele que se encontra em contradição com sua época, tendo como inimigo as condições impostas pelo presente. De acordo com Agamben (2009) é essa contradição com seu tempo que faz com que o homem consiga enxergar os dilemas e as incoerências do período em que vive. Entendemos que essa dissociação com a contemporaneidade não significa pertencimento ao passado ou ao futuro, já que o pensador italiano mostra que o indivíduo verdadeiramente contemporâneo não se esquiva das questões da sua atualidade e, devido a isso, torna-se crítico, problematizando o que o rodeia e revelando seus questionamentos das mais diversas formas.

É possível dizer que o contemporâneo de Giorgio Agamben é aquele que possui o olhar político de Walter Benjamin (1987b), pois o homem possuidor dessa visão consegue observar criticamente seu espaço, transformar sua práxis vital (BÜRGER, 2012) e reescrever sua história, sendo um agente ativo sobre ela. Nisso consistiria, para Benjamin (1987b), o valor da arte surrealista, já que ela provocaria a epifania da iluminação profana, trocando o passivo olhar histórico pelo ativo olhar político. Tal valor, para Criolo, está presente na arte de rua, no ritmo, nas cores e na poesia que brotam das vielas do Grajaú. Foi dali que vieram o choque e a iluminação que dariam ao sujeito o direito de reescrever sua história, de quebrar a linearidade da escritura histórica oficial para trazer, por meio do caos e dos fragmentos, a voz e a visão do homem constantemente calado e de buscar uma forma de discutir o presente, por meio do desvio para o passado, possibilitando a construção de um olhar outro para as culturas subjugadas e um entendimento sério das muitas identidades existentes que surgem e se misturam todos os dias nas periferias do Brasil.

1.2 AS DELICADAS RELAÇÕES DE PODER E A RESISTÊNCIA CULTURAL DA PERIFERIA: POSSIBILIDADES DE LEITURA PARA “LINHA DE FRENTE”, “CARTÃO DE VISITA”, “SUCRILHOS” E “DUAS DE CINCO”

Quando Oswald de Andrade publicou o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” em 1924 e quatro anos depois publicou o “Manifesto Antropófago”, ele buscava tratar da questão de dependência cultural e da problemática de cópia/imitação que se fazia tão comum na produção brasileira até aquele período. O país, na época de Oswald, havia se tornado há um

século independente politicamente de Portugal, mas não conseguia firmar-se sem a influência europeia, o que demonstrava as marcas profundas e traumáticas do longo processo de colonização, baseado em imposição cultural e dizimação dos povos nativos. As manchas deixadas pelo subjugo europeu ainda ecoam pelo país e as feridas abertas pela escravidão também não foram cicatrizadas, revelando a atualidade das discussões acerca das relações culturais e de poder entre centro e periferia.

O Brasil do século em que viveu Oswald era a periferia do mundo em relação à Europa. Por isso era preciso superar as influências que levavam à mera cópia, fazia-se necessário descobrir a forma de devorar o outro e assimilar-se como brasileiro e a antropofagia oswaldiana funcionou como uma metáfora certa para tratar disso.

Hoje o Brasil abriga em si muitas periferias e as delicadas relações de poder se expandem como uma infinita rede. O país constantemente se discute, observa-se e se trata a partir da ótica do outro, do indivíduo de “mundos desenvolvidos”. Parte da elite econômica brasileira vale-se de padrões de classes dominantes de países europeus ou dos Estados Unidos e busca viver uma realidade que não condiz com a nacional, ou melhor, aliena-se dos problemas do país em que vive, almejando uma realidade diversa, e as periferias desse país de periferia vivem complexas relações diante das imposições advindas do interior e do exterior do seu próprio território.

A globalização agrava esse quadro apresentado, estabelecendo-se de forma interessante sobre as culturas. Se, por um lado, permite câmbios, linguagens híbridas (RINCÓN, 2011) e discussões mais amplas em torno de termos como cultura e identidade, por outro, impõe de forma radical as realidades e os valores de culturas dominantes às demais. Nesse sentido, vemos a importância da devoração e apropriação daquilo que é do outro como uma ferramenta de resistência cultural de locais periféricos. Percebemos a necessidade da tomada de códigos que pertencem a diversos espaços, para assim transpormos a ideia de unidade e hierarquia pressuposta pelo sistema capitalista, buscando a construção de uma identidade em territórios dominados e que recebem imposições.

Silviano Santiago (2000) em “O entrelugar do discurso latino-americano” contribui com essa discussão ao tratar de diversas questões que dizem respeito às ideias de bárbaro e civilizado, cultura europeia e cultura autóctone e também da possibilidade da construção de um discurso contestador em ambientes marcados pela colonização. O autor traz a impossibilidade de uma formação identitária e cultural que rejeite totalmente aquilo que advém das forças de dominação, pois sabemos que todas elas estão ancoradas por instâncias de legitimação e por forças simbólicas, que, de acordo com o pensamento de Bordieu (1974),

elegem aquilo que é superior e válido, em detrimento daquilo que não possui valor e não merece ser levado em conta. A partir desse raciocínio, constatamos a necessidade do silêncio imposto pelas instâncias dominantes ser quebrado por “assimilação”, “agressividade”, “falsa obediência” para que o sujeito subjugado marque sua presença e assinale a sua diferença, promovendo um processo de leitura de mundo que se torna escritura de resistência, pois “[...] falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.” (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Toda essa discussão embasa nossa leitura das letras selecionadas de Criolo, pois há nelas muitas dessas questões. Criolo é voz, fala, leitura e escrita da periferia e vale-se da constante tomada de imagens e valores de espaços outros que, colocados em seus versos, exibem crítica, resistência e construção identitária. O canibalismo cultural pode ser visto também nesse artista como uma metáfora para tratar daquilo que envolve as relações entre centro e margem.

Em “Linha de frente” (2011a), por exemplo, Criolo se utiliza do imaginário criado em torno das personagens infantis de Maurício de Sousa em “A turma da Mônica” (1960) para tratar dessas relações. Cebolinha, Cascão e Magali são retirados do contexto das HQ’s e das situações aparentemente pueris do mundo das crianças e colocados no ambiente do tráfico da periferia brasileira. A escolha do compositor de retirar as personagens infantis de Sousa dos quadrinhos, da realidade vivida naquele espaço e transpô-las para o universo da periferia pode ser entendida como um recurso parodístico (SANT’ANNA, 1988), já que se utiliza da ideia de deslocamento e, além disso, da escritura de um texto em duas vozes, uma em presença, que se refere à música “Linha de frente” e outra em ausência, que diz respeito àquilo que foi parodiado, nesse caso, as personagens da “Turma da Mônica”, que, por sofrerem um deslocamento completo, são interpretadas por meio de uma inversão de sentidos.

Sabemos que a paródia usada em “Linha de Frente” se faz pela apropriação de um discurso prévio para a construção de um novo, que dialoga com o antigo, mas ganha significados outros. É possível dizer que a construção parodística é um recurso antropofágico por excelência, como veremos posteriormente na observação de algumas produções de Oswald de Andrade. Por meio desse recurso vemos em Criolo, por exemplo, Cebolinha entregando os “pães” para a “fleguesa”, Magali cuidando para que o comércio funcione sem maiores problemas e Cascão como o “rei do morro”.

Notamos que a caracterização das personagens na estrofe que virá posteriormente respeitou algumas de suas singularidades no momento de desvio dos quadrinhos à letra: Cebolinha permanece com o problema da fala (dislalia), trazido pela troca das consoantes “r” por “l” em “fleguesa”, Magali, marcada nas HQ’s pela gula, vem entre dois versos que se

referem ao mundo da alimentação (pãezinhos, padaria). A apropriação das personagens tais quais elas são e se expressam reforça ainda mais a paródia pretendida por Criolo, pois contribui diretamente para o choque causado no receptor ao interpretar a letra, já que, apesar de as personagens estarem com suas características costumeiras, não são as mesmas, pois praticam ações outras, bastante distanciadas das travessuras infantis e aparentemente inocentes das narrativas de Maurício de Souza.

Esse fator implica diretamente na carnavalização do mundo (BAKHTIN, 2008), própria da paródia, visto que se inverte as noções iniciais dos personagens, colocando-os em um mundo às avessas, deformando-os e “prejudicando” também a leitura e interpretação de determinado texto, que deverá ser visto de outro modo por quem o lê, para que assim se entenda a crítica e reflexão pretendida, algo feito por Oswald de Andrade, quando ele revisita textos fundadores do Brasil, propondo uma interpretação crítica, como veremos em outro capítulo.

Notamos, a partir dessa carnavalização, que as crianças da periferia são vistas como criminosas. Contudo, vemos ainda na canção que as “crianças de lá”, representantes do centro, também não são nada inocentes e escondem, por trás do sorriso infantil, a maldade e a crise que assola a favela, o que deixa clara a tensão entre um espaço e o outro, reverberando as delicadas relações de poder entre esses locais. Por isso a necessidade da “linha de frente” não fraquejar diante da suposta inocência “das crianças de lá” (CRIOLO, 2011a). Observemos alguns trechos de “Linha de frente”¹:

O nó da tua orelha ainda dói em mim
 E Cebolinha mandou avisar
 Que quando a "fleguesa" chegar
 Muitos pãezinhos há de degustar
 Magali faz a cadência da situação
 É que essa padaria nunca vendeu pão
 E tudo que é de ruim sempre cai pra cá
 Tem pouca gente na fronteira, então é só chegar [...]
 Quem tá na linha de frente
 Não pode amarelar
 Com o sorriso inocente
 Das crianças de lá
 (CRIOLO, 2011a).

A partir do que foi mostrado nos parágrafos e na citação anterior, percebemos que as crianças são usadas para representar metonimicamente todos os sujeitos que habitam centro e periferia e o modo como se dão seus relacionamentos e enfrentamentos. Podemos dizer que a “fleguesa” que chega para buscar suas encomendas advém de um outro local, pois Cebolinha

¹ As letras completas das músicas estão em anexo, para consulta.

e Magali aguardam a chegada dela no espaço ao qual pertencem, para lhe oferecer seus produtos, o que em suma, pode representar que o tráfico e a criminalidade da periferia são muitas vezes sustentados pelo dinheiro e vício que existem além das frágeis fronteiras do ambiente periférico, o que derruba a ideia de que os problemas de violência e drogas são unicamente oriundos da margem, revelando o modo como as relações entre esses dois mundos imbricam-se o tempo todo, numa cadeia de reações geradas por várias causas que trazem inúmeras consequências.

O nome do álbum *Nó na orelha* é usado na frase que abre o primeiro verso da música e a “bagunça” sonora a que se propõe o disco pode ser vista aqui como uma representação dessas delicadas relações e constantes imbricamentos. Para isso, exhibe-se a confusão imposta por tudo aquilo que os outros - aqueles que não habitam o espaço da periferia - dizem a respeito do que ocorre no ambiente marginalizado, enchendo-o de estereótipos e imagens negativas e é por isso que “o nó da tua orelha ainda dói em mim” (CRIOLO, 2011a), já que o pensamento e os discursos impostos, por meio da mídia e outras instâncias de poder, funcionam como instrumento de dor.

Em “Linha de frente” (2011a) revela-se que determinadas construções discursivas e lugares comuns do imaginário coletivo do país tiram a inocência das crianças das periferias brasileiras, transformando os pequenos amigos da trupe da Mônica em traficantes, donos de uma padaria de fachada, local em que se distribuem os “pães”, ou seja, as drogas, algo entendido pela utilização do recurso parodístico e desse texto em duas vozes que se encostam e se distanciam, e por meio, ainda, da deformação de um texto e construção de um outro discurso, na medida em que a letra de Criolo deglute e altera o texto de Sousa, que, deformado, serve de instrumento construtivo para a canção em questão.

Essa construção não só traz à tona o discurso e a visão instituída pelos aparatos capitalistas a respeito das crianças marginalizadas, assim como denuncia a falta de amparo e o quanto à ausência da cultura e educação se impõe tragicamente sobre os destinos das crianças da periferia. Os garotos e garotas de “Linha de Frente” (2011a), são também “o menino do farol” que “cê humilha e detesta” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014a) de “Cartão de visita”. Devido a essa visão constituída, o espaço da periferia é considerado ainda como o lugar do refugio, “tudo que é de ruim sempre cai pra cá” (CRIOLO, 2011a), ou seja, todo o valor e estereótipo negativo são dirigidos a esse ambiente. A fragilidade tem como consequência a visão inferiorizada dos valores e sujeitos periféricos, o que pode ser visto a partir das próprias crianças que protagonizam a letra, que, colocados no espaço da margem, tornam-se bandidos.

A inversão das personagens e de seus universos, juntamente com o desmascaramento dos discursos construídos sobre o homem da periferia, reforça a fragilidade dos inocentes diante das forças coercivas existentes tanto fora da favela quanto dentro dela, basta pensar no terror causado por determinados grupos no interior de suas comunidades. Percebemos o modo como essas forças repressoras contribuem para a construção de determinada visão a respeito do universo da margem. Não é à toa que ouvimos, com frequência, em diversos espaços da sociedade, falas preconceituosas dirigidas aos sujeitos da periferia e ao seu local, por isso a ideia transmitida na letra da canção de que “tem pouca gente na fronteira, então é só chegar” (CRIOLO, 2011a). A fronteira pensada por Criolo funciona como uma metáfora à proteção que deveria vir do Estado de forma geral, mas que não ocorre adequadamente, corroborando para o aumento da violência, do tráfico e dos estereótipos lançados ao espaço periférico. A sentença “tem pouca gente na fronteira, então é só chegar” (CRIOLO, 2011a) apresenta-se, então, como uma fala de impotência mediante o descaso e a despreocupação da sociedade com os mais necessitados. A ideia de fronteira anuncia, ainda, a exclusão, a divisão que põe de um lado os que “mandam” no centro ou na periferia e os que obedecem, sendo vítimas das hierarquias que se estabelecem em qualquer ambiente social. Essa fronteira não se faz apenas em relação ao centro e a margem, mas dentro da própria realidade marginal, em que “gângues” criam territórios e impedem a entrada ou saída de sujeitos de determinados ambientes demarcados por elas. O espaço fronteiriço trazido por Criolo revela, em última instância, o sistema capitalista e suas artimanhas em dividir e hierarquizar pessoas e lugares.

Contudo, o ideário em torno dessa “gente de fronteira” também carrega em si uma espécie de discurso malandro, visto que se realiza para atrair o outro, para oferecer-lhe os produtos da tal padaria de fachada, revelando a facilidade de entrar ou sair do espaço da margem. A fragilidade da fronteira, expressa na composição, é usada como estratégia para a construção de uma fala que deglute a alteridade e revela a cultura marginal e aquilo que há de positivo nela. Assim, denuncia a impossibilidade de construção de um discurso, para, simultaneamente, construí-lo, tornando-o possível. Ao mesmo tempo anuncia e destrói essa mudez histórica, já que se constitui um texto novo, escrito e falado pela voz do homem da margem, sempre calado, colecionador à revelia de estereótipos e preconceitos, o que mostra os polos de desconstrução e construção presentes na letra em questão.

O recurso da paródia é bastante importante para compreendermos a crítica e toda a proposta de destruição e construção dessa canção, pois ele se faz a partir da deglutição do texto de alguém, para revelar a duplicidade, a ambiguidade e a contradição presente nos

discursos, e, ao mesmo tempo, propor um novo, feito e montado pela voz de um homem que elabora suas canções a partir da margem, sem necessitar de mediações.

Criolo, ao criar um texto com várias camadas, elabora um segundo texto deformado e também contestador. A deformação advém da proposta outra de leitura das personagens dos gibis, que traz ao receptor um choque de interpretação, implicando na desautomatização cultural (SANT'ANNA, 1988) e em uma tomada de consciência crítica daquilo que está sendo mostrado: “O que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que vinha sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência.” (SANT'ANNA, 1988, p. 31).

A desautomatização cultural faz com que o receptor veja a realidade a partir de outros ângulos, possibilidades e perspectivas, ou seja, não será mais uma leitura convencional e automática da cultura e da sociedade que se levará em conta, mas uma leitura nova, que observa os fatos por meio do caos proposto pelo texto parodístico e pelo efeito causado por ele.

O princípio do choque e da desautomatização permite relações entre a ideia de iluminação profana de Walter Benjamin (1987b), pois, para esse estudioso, os recursos da arte surrealista traziam um choque de interpretação a quem a recebia, ou ainda, desautomatizava os receptores de um tipo de visão convencional das obras. Os experimentos propostos pelos surrealistas, segundo Benjamin (1987b), causavam, a partir da experiência da iluminação profana, um entendimento diverso da realidade, que se fazia crítico e consciente da necessidade de transformação.

A iluminação profana em “Linha de frente” é despertada pela paródia, que inverte os detalhes e exagera-os, quebrando a proposta de uma leitura convencional do próprio texto de Sousa e também das letras de *rap*. O choque interpretativo causado pelo recurso parodístico e sua construção traz à tona uma visão outra dos espaços da periferia e do centro, um olhar novo sobre essas delicadas relações.

Percebemos, por meio do que foi dito até então, que não há termos fechados e conclusivos quando se propõe a tratar das sutis relações de poder entre classes sociais, pois caso isso ocorra, corre-se o risco de se trazer uma visão inocente, redutora e até mesmo acrítica do que se pretende discutir. Nessa perspectiva, é válido dizer que em todos os espaços urbanos, sejam centrais ou periféricos, existem diversas relações de poder e classes que exercem domínio sobre outras, seja ele de cunho econômico, cultural ou intelectual. Entendemos que a questão do poder está presente em todos os ambientes em que se estabelecem relações humanas, algo que Criolo demonstra quando apresenta em suas letras

toda a complexidade em torno dos relacionamentos, expandindo, dessa forma, as reflexões e discussões.

A partir disso vemos que o músico não busca uma representação maniqueísta dessas relações, visto que traz uma discussão que nos permite ver o modo como elas são conflituosas. Percebemos, em “Linha de frente”, a visão apurada para os constantes imbricamentos entre o cá, a favela, e o lá, o espaço do outro. A linha de frente que intitula a letra é o campo de resistência desse “cá”, e se refere às pessoas que, munidas de diversos recursos, lutam por um espaço mais justo e pela quebra dos estereótipos dirigidos àqueles que estão na margem, o que se relaciona diretamente com a construção de um discurso crítico e contestador a partir do próprio homem periférico.

Criolo, assim, destrói o discurso redutor que divide a sociedade simplistamente em bons e maus, assassinos e vítimas, pedindo um olhar mais apurado para essas questões. A canção não retira o tráfico e a violência do espaço da periferia, mas coloca a classe dominante como também participante e responsável por tudo isso. Há a necessidade, então, da “linha de frente” quebrar a fala redutora e estereotipada que esconde os problemas reais e dirige a culpabilização para apenas um espaço e para determinados indivíduos.

Para que Criolo consiga destruir esse discurso redutor, ele precisa entrar em um local ao qual não pertence e observá-lo criticamente. Dessa forma, notamos a importância do adentrar o lugar do outro, de ser dono da própria voz, de construir esteticamente um discurso que desestabiliza a fala e a escritura tida como correta e oficial, para assim constituir lugares, falas, vozes e diferentes formas de apreender a realidade. Essa apropriação põe abaixo um único modo de enxergar as coisas e o pensamento tido como único e verdadeiro.

Vemos que “Linha de frente” (2011a) busca a apresentação de um novo olhar sobre as relações entre o centro e a margem, sem dar culpabilidade a um espaço ou a outro, mas sim ao sistema capitalista, que cria situações e opõe seres humanos a outros seres humanos, simplesmente levando em conta o que possuem materialmente e financia a violência, o tráfico, a mídia e toda a criação de visões simplificadoras de situações complexas:

O dinheiro vem pra confundir o amor
 O santo pesado que tá sem andor
 Na turma da Mônica do asfalto
 Cascão é rei do morro e a chapa esquentada fácil
 (CRIOLO, 2011a).

Criolo vê o capitalismo como o culpado pelas mazelas que afetam a sociedade, pois é ele que “vem pra confundir o amor” (CRIOLO, 2011a) e desestruturar os indivíduos, que movidos pelo poder de compra, troca e benefício financeiro não se compreendem e não se

auxiliam, deixando os homens sem uma estrutura de proteção, ou ainda, sem algo que os ampare e que os ajude a ver o mundo de outra forma. Por isso “o santo pesado que tá sem andor” (CRIOLO, 2011a) e a transformação da Turma da Mônica que, colocada no espaço do asfalto, da cidade capitalista, perde sua inocência e tem suas personagens transformadas em seres degenerados, maliciosos e perigosos. A figura do santo sem o andor remete àquelas imagens de procissão e à estrutura que os carrega. No caso da letra, o dinheiro e o sistema capitalista não só confundem os sentimentos dos homens, como afetam diretamente os que estão marginalizados e invisíveis diante de determinadas estruturas sociais, possibilitando a constituição de falas repressoras e estereotipadas. O santo sem andor, nesse caso, seria o sujeito da periferia e o modo como ele se observa a partir do olhar de quem está fora daquele lugar.

Para pensarmos no capitalismo como esse provedor de todas as mazelas sociais, podemos observar o “Manifesto Antropófago” e a crítica que Oswald lança a esse sistema, que havia trazido inúmeras repressões à sociedade brasileira durante o período de colonização. É certo que a crítica dirige-se ao período mercantilista, quando os europeus começaram a explorar as terras de outros continentes e não ao capitalismo de nossa sociedade contemporânea. Contudo o mercantilismo, um dos estágios iniciais do capitalismo, já se baseava na total exploração do outro, na imposição de valores e na hierarquia que definia os superiores e inferiores.

Quando Criolo propõe a ideia de “o dinheiro vem para confundir o amor”, ele faz também uma crítica ao sistema capitalista e patriarcal que rege a sociedade e impede os indivíduos de viverem de outra forma. É esse sistema que retira a inocência das crianças e coloca de lados opostos centro e periferia, por meio de uma hierarquização que define quem dá ordens e quem deve obedecê-las. O compositor faz isso por meio da utilização de códigos e referências existentes na periferia, fora dela e também em outros espaços e leituras.

O verso que fecha a música nos traz Cascão, talvez o mais marginal dos personagens de Souza por não gostar do banho, correndo sempre da higienização. Na voz de Criolo, Cascão vira rei, “rei do morro”, revelando que o espaço da periferia, devido à fragilidade já tratada e à espécie de invisibilidade criada pelas artimanhas sociais, que impossibilitam visões críticas e propostas realmente transformadoras para o contexto das periferias, fazem com que o morro, o espaço do marginal, seja comandado pelos mais sujos homens, pelos interesses mais sórdidos, que se valem de qualquer artifício. Por isso “a chapa esquenta fácil” para conseguir lucrar, ter dinheiro, conquistar poder, ideia que está presente explicitamente em “rei do morro”, aquele que tem o domínio do lugar, no caso, a elite da periferia, a classe

dominante dentro do espaço da favela, que subjuga o seu próximo, reverberando novas relações de poder que se expandem infinitamente.

A leitura que Criolo faz dos diversos símbolos do mundo que o rodeia, entre eles o uso das personagens da Turma da Mônica, a crítica ao contexto da sociedade capitalista e o culto ao dinheiro, além do tratamento das relações de poder dentro da periferia e fora dela, permite um processo de escrita que questiona e fala da própria práxis, o que nos possibilita pensar na ideia de processo de leitura e escrita tratada por Barthes (1992).

Roland Barthes, em *S/Z* (1992), mostra-nos que todo ato de leitura é também um ato de escrita, pois escrevemos tudo aquilo que nossa visão e leitura de mundo ou de outros textos nos possibilite alcançar e compreender. Sendo assim, a composição da letra, ou seja, sua escritura, faz-se por um tecido de vozes plurais e múltiplas, advindas dos mais diversos lugares e textos, que, como uma rede, ligam esses muitos códigos, essas muitas referências e influências:

O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas, dele apenas se conhecem as partidas e os regressos; as unidades que lhe pertencem (as que inventaríamos) são sempre excursões do texto, a marca, o limite de uma digressão virtual para a elaboração de um catálogo (o *Rapto* reenvia a todos os raptos já escritos); elas são, igualmente, fragmentos dessa qualquer coisa que foi *já* lida, vista, feita, vivida: o código é o sulco desse *já*. Reenviado ao que foi escrito, quer dizer ao Livro (da cultura, da vida, da vida como cultura), o código faz do texto o prospecto desse livro. Ou ainda: cada código é uma das forças que podem apropriar-se do texto (de que o texto é a rede), uma das Vozes de que o texto é tecido. (BARTHES, 1992, p. 23).

De acordo com Barthes (1992), o texto pode ser entendido como um discurso sempre em aberto, pois se constrói constantemente, por meio de diversas vozes, marcas e fragmentos daquilo que já foi vivido, lido, visto e feito. O texto é a rede que liga todas essas informações advindas das mais diversas formas. Ao olharmos “Linha de frente” (2011a) nos damos conta dessa escrita que se constitui como rede de referências e fragmentos de coisas já realizadas e concretizadas, e é na posse de todos esses elementos: o espaço da periferia e do centro, as personagens ficcionais das HQ’s da Mônica, que se tece um novo texto com características peculiares e interpretações variadas.

A ideia proposta por Barthes é condição própria da paródia, recurso usado na antropofagia e fundamental para entender e interpretar “Linha de Frente” (2011a). Para Linda Hutcheon (1991) a paródia anuncia essa abertura do texto e revela a possibilidade de múltiplas vozes adentrarem um discurso, algo também tratado por Barthes (1992), que vê o texto composto por aquilo que Bakhtin (2008) vai chamar de dialogismo e polifonia, pois essa é a condição para o texto existir, visto que para Hutcheon (1991), Barthes faz da

intertextualidade a própria condição da textualidade, na medida em que “[...] é apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém importância e sentido.” (HUTCHEON, 1991, p. 166).

O texto aberto é uma marca da produção de Criolo, visto que seus álbuns não possuem encartes com letras. Desse modo, a única forma de consegui-las no suporte escrito é por meio de *sites* que tratam de músicas. É válido dizer que de um *site* a outro, as letras, às vezes, diferem, permitindo que o receptor coloque no texto da música aquilo que entendeu ao ouvi-la, abrindo ainda mais a elaboração textual que não se fecha no registro escrito do próprio compositor, mas se expande a partir daquilo que o receptor entende. Por isso, as ideias discutidas por Barthes, Bakhtin, Hutcheon e Sant’Anna possibilitam-nos também tratar da criação de Criolo, pois temos, no seu processo criativo, uma pluralidade de vozes e de recursos existentes em outros textos e códigos que, lidos por meio de seu olhar e entendimento de mundo, tornam-se um novo registro.

Esse modo de construção textual tratado por Barthes (1992) e que se relaciona com as proposições de Bakhtin, Hutcheon e outros estudiosos trazidos aqui pode nos ajudar também a refletir sobre a própria antropofagia. Robert Stam (2000) *apud* Ricardo Zani (2003) mostra que aquilo que Bakhtin chamará de dialogismo e carnavalização e Kristeva, de intertextualidade, é no nosso modernismo a antropofagia, pois seus criadores entendem a importância de ver o texto como essa entidade aberta, em que há a presença de muitas vozes, para assim construírem uma dicção que seja brasileira, dialogando com as influências externas e constituidoras da nossa mistura cultural, para propor a individualidade artística e uma fala livre de mediação, algo que é marca também do texto paródico: “Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade.” (SANT’ANNA, 1988, p. 32).

Silviano Santiago (2000), em seu texto sobre o intelectual latino-americano, também se valerá da noção de texto aberto e polifônico para falar da antropofagia, apoiando-se especialmente em Barthes (1992). Santiago utiliza-se disso ao tratar da necessidade do escritor de cultura colonizada em se apropriar do “texto escrevível”, aquele que para Barthes convida o leitor a um ato maior do que o de ler, que é o ato de escrever durante a leitura, ou ainda, se “[...] aventurar como produtor de textos.” (SANTIAGO, 2000, p. 19).

A ideia revelada por Barthes e trazida por Santiago transforma a própria noção de leitura, pois essa “[...] em lugar de tranquilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência. Em outros termos, ela convida à práxis.”

(SANTIAGO, 2000, p. 20). Esse convite à práxis ocorre pela leitura, que se transforma em escritura e expressão da própria experiência, funcionando para o artista como um modo de lançar um olhar crítico para sua história e reescrevê-la, já que ele pode observar os discursos construídos como se fossem “textos escrevíveis”, que não podem se fechar e precisam continuar a ser escritos constantemente como se estivessem em “um presente perpétuo”, para abalarem assim uma representação única da história e proporem uma fala que não se encerre em determinada ideologia, visto que isso impediria “[...] a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens.” (BARTHES, 1992, p. 12).

Desse modo, o ato de se apossar do discurso do outro e inserir nele sua própria voz abre essa rede de infinitas linguagens e traz à tona uma pluralidade de entradas, que permite que se pense na própria práxis. Vemos isso em *Criolo* quando ele se utiliza de um código já existente, por exemplo, as HQ’s da Mônica, uma letra de Caetano Veloso, como observaremos na leitura de “Sucrilhos” (2011b), ou as marcas de produtos luxuosos usados pela elite econômica do país, trazidas em “Cartão de visita” (2014a) e, com isso, faz uma leitura de mundo, reconhecendo a capacidade da linguagem e do próprio texto em se apropriar desses instrumentos para, a partir disso, questionar a existência e as relações humanas.

Essa é a estratégia oswaldiana ao repensar o período colonial brasileiro, na medida em que o modernista se apropria da história europeia e, fazendo o caminho inverso, propõe que tudo aquilo que eles possuem deve-se ao conhecimento da realidade das tribos indígenas. Por isso a ideia que aparece no “Manifesto Antropófago” de que “Sem nós a Europa não teria sequer sua pobre declaração dos direitos do homem” (ANDRADE, 1990a, p. 48) e de que a verdadeira revolta, a verdadeira idade de ouro ocorreria aqui, na margem, por meio da Revolução Caraíba, revelando a tensão em descaracterizar o centro, por meio de seus próprios valores, para apresentar a voz e a história das minorias.

A partir disso podemos ler “Cartão de visita”, presente no álbum *Convoque seu Buda*, de 2014, que busca apropriar-se dos valores do centro e desestabilizar a hierarquia daquele espaço, por meio das interpretações oriundas de uma voz que vem da margem. “Cartão de visita” (2014a) é uma das letras mais irônicas no que diz respeito às discussões entre centro e margem e, valendo-se de inúmeras referências da elite, traz à tona o personagem subjugado e insere nos versos do refrão a crítica à hierarquia criada pelo capitalismo.

Para tratar da questão da ironia nessa letra podemos recorrer a Beth Brait (1996) que entende esse recurso como uma estratégia da linguagem, capaz de mobilizar diferentes vozes e instaurar a polifonia, algo também muito comum à criação antropófaga. A construção do discurso irônico faz-se polifônica, revelando a existência de diversos pronunciamentos dentro

de uma mesma proposta discursiva, o que contribui para a percepção de um texto feito por muitas facetas e capaz de tomar os mais diversos rumos, ressaltando ainda a ideia da ambiguidade, que é para alguns estudiosos, como aponta Brait (1996), um traço inerente à linguagem. A polifonia, por meio das vozes advindas de vários espaços, e a ambiguidade, que derruba o discurso de determinada elite e mostra suas contradições, são marcas recorrentes na elaboração de “Cartão de visita”:

Acenda o incenso de mirra francesa
 Algodão fio seiscentos, toalha de mesa
 Elegância no trato, é o bolo da cereja
 Guardanapos Gold, agradável surpresa
 Pra se sentir bem com seus convidados
 Carros importados garantindo o traslado
 Blindados, seguranças fardados
 De ternos Armani, Louboutin os sapatos
 Temos de galão Dom Pérignon
 Veuve Clicquot, pra lavar suas mãos
 E pra seu cachorro de estimação
 Garantimos um potinho com um pouco de Chandon
 MC Lon tá portando VIP
 Thássia tem um blog de fina estirpe
 Pra dar um clima cult, ofereço de brinde
 Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche
 (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL 2014a).

Os versos que abrem a canção criam um ambiente de exagero, ostentação e riqueza. O que possibilita essa interpretação é a hipérbole da situação, que traz a ironia ao espaço do outro e gera a comicidade imagética de ver o cachorro bebendo Chandon, o champagne Dom Pérignon sendo oferecido em galões, o indivíduo lavando as mãos com o champagne Veuve Clicquot e a mesa coberta por uma toalha de algodão fio 600.

Tudo nos primeiros versos é muito exagerado e se refere ao espaço do outro, ao modo como o indivíduo desse lócus gosta de se sentir e ser tratado, o que confirma a ideia de um cartão de visita. É como se alguém estivesse apresentando um cartão com seus serviços e percebemos que, para convencer o outro a usá-los, é preciso fazer uso do exagero das marcas e dos modos de ser, que em última instância revelam um jogo de aparências.

A partir disso, podemos tratar da polifonia como um elemento característico do texto que lida com a ironia. “Cartão de visita” (2014a) é polifônico, pois se utiliza de uma voz que narra um mundo de simulacros, aparências e exageros, para logo depois trazer a voz diferente em seu refrão, que se aproveita também do recurso da ironia, não mais para criar um espaço hiperbólico, mas para criticar o homem que pertence a esse lugar e a sua alienação, colocando-se contra ele.

A polifonia ocorre concretamente na música, que é cantada nos seus versos iniciais por uma voz debochada, cínica e diferente daquela ouvida nas demais letras do álbum. Essa voz que canta toda a letra, mas desaparece no refrão, revela uma personagem criada para tratar dessas situações, personagem afetada e cínica, que debocha do mundo de aparências e exagero. Essa personagem que vende os produtos e convence o outro a usá-los é apenas representante de uma grande corporação e não a dona do empreendimento, nem quem mais tem vantagens e lucros. Por isso, podemos falar que ela é inventada pelo próprio empregado da grande empresa que, ao se mascarar por detrás do cartão de visita e usar um discurso hiperbólico e uma voz cínica, ridiculariza a classe para quem oferece a ostentação e a riqueza, classe à qual ele não pertence.

A voz afetada criada perde a sua entonação de escárnio no refrão e junto a uma outra voz, a da cantora Tulipa Ruiz, suaviza o que é dito para inserir de forma mais direta a crítica àqueles que gostam dos exageros, das aparências e que fingem viver em outra realidade:

Acha que tá mamão tá bom, tá uma festa
Menino no farol, cê humilha e detesta
Acha que tá bom, né não? Nem te afeta.
Parcela no cartão essa gente indigesta
(CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a).

É essa estrofe do refrão, com a mudança de vozes, que quebra todo o ambiente das estrofes anteriores, refletindo também sobre a importância dada à exterioridade, quando se diz: “nem tudo que brilha é relíquia nem joia” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a). Essa outra voz destoa da anterior e anuncia o olhar problematizador para a realidade, por meio da inserção dos conflitos existentes nas relações entre as classes. Criam-se então imagens opostas: de um lado a riqueza ofensiva de uma elite que se mede pelo excesso do que possui e não pelos valores que deveria ter, e do outro, a pobreza do ignorado menino do farol. Essas imagens dialogam e, assim como as imagens dialéticas benjaminianas, quebram em fragmentos o discurso histórico, permitindo a inserção da voz e do olhar do oprimido nas relações de poder no mundo capitalista.

As imagens opostas trabalham, ainda, com a ideia de ambiguidade que é inerente à elaboração irônica (BRAIT, 1996), capaz de revelar várias faces de um mesmo discurso, desvelando farsas e propondo revisões. Nesse sentido, a festa de exageros que abria a letra transforma-se no questionamento ao modo de ser de determinados indivíduos, tendo mais de um sentido possível. Assim, há a observação do comportamento alienado de parte da elite econômica do país, incapaz de ver as mazelas que a sociedade produz e de olhar a miséria que

está ao seu redor, simbolizada pelo menino do farol, que é humilhado e detestado por aqueles que se sustentam e se escondem por meio das aparências, representadas aqui, especialmente pelas marcas caras, como é o caso de Gold, Armani, Louboutin, Dom Pérignon, Veuve Cliquot e Chandon, impedindo que se tenha a visão total do sujeito para quem se oferece esses produtos, pois ele se torna apenas um reflexo, ou ainda, um simulacro desses emblemas. Em virtude disso, suas conversas e comportamentos não aparecem claramente a quem observa, sendo embaçadas pela tênue camada de fumaça do incenso de mirra francesa, que contribui para a criação do cenário exagerado e, por esse motivo, digno de riso.

A mirra francesa além de ser capaz de apresentar a nebulosidade de um espaço em que os rostos não aparecem, em que tudo é muito escondido e disfarçado pela ostentação, é também um símbolo do espetáculo de exterioridades, visto que o incenso de mirra foi um dos presentes oferecidos pelos reis magos a Jesus. Assim é também um produto que possui um certo requinte, devido à simbologia presente nele, contribuindo para a caracterização extravagante do cenário de aparências, cheiros, sabores e ilusões.

Percebemos que até mesmo a proteção desse mundo de infinitas dissimulações precisa da aparência para se sustentar e fazer sentido, motivo pelo qual os carros blindados são importados e os seguranças fardados usam terno Armani e sapatos Louboutin. A capa da aparência é fundamental para que as relações se estabeleçam nesse círculo social, algo mostrado a partir do uso do nome da blogueira Thássia, trazendo algo comum em festas promovidas por uma elite que gosta da exibição: convidar um blogueiro conhecido, divulgador de tendências da moda e comportamento, para que o evento seja visto e comentado por todos. Thássia é uma personagem real, possuidora de uma página na internet, que de acordo com ela, se propõe a publicar viagens, *looks*, tendências, dicas e eventos. Ao observar o *blog*², percebemos que ele difunde marcas, lojas de grife e compras *online*. A linguagem empregada e as publicações se estendem por outras redes sociais, como o Twitter, o Instagram e o Facebook, no qual a blogueira possui quase 400.000 seguidores, revelando a expansão dessa rede de exterioridades.

Constatamos, então, que os versos iniciais se propõem a revelar o jogo de aparências e ostentação, que também é divulgado por MC Lon, um representante do gênero popularmente conhecido como *funk ostentação* por possuir letras que exageram no uso de marcas famosas e no gasto desmedido de dinheiro. A noção de que a aparência é o que rege o espaço de que a música trata vem nos últimos versos de forma clara, quando lemos: “Pra dar um clima cult,

²Blog disponível em: <http://www.blogdathassia.com.br/br/>

ofereço de brinde/ Ímãs de geladeira com Sartre e Nietzsche” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a), mostrando que o que realmente importa é o ambiente que o cliente valoriza, ou seja, a aparência desejada, simbolizada pelos ímãs de Sartre e Nietzsche oferecidos como brinde.

Todas as marcas e personagens exibidas fundamentam o espaço para que se insira a crítica. Os versos que antecedem o refrão propõem uma espécie de entendimento do que veio anteriormente e devoram todos os elementos denotadores de indivíduos alienados por meio de um olhar reflexivo à práxis, originando um jogo apoiado na inversão de valores, em que o ter significa mais do que o ser, o que verificamos até na utilização do termo “bolo da cereja”, ao invés do conhecido “cereja do bolo”, refletindo uma espécie de troca de valores e posições:

Glitter, glamour, La Maison Creole
O sistema exige perfil de TV
Desculpa se não me apresentei a você
Esse é meu cartão, trabalho num buffet
(CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a).

No trecho anterior, brinca-se com a língua francesa e com o *status* subjacente em algumas palavras estrangeiras, pretexto para a utilização de “La Maison Creole”, “*glamour*”, “*buffet*” como signos linguísticos que a representam. Além disso, a ideia de “La Maison Creole” reitera as representações das exterioridades e do exagero, visto que remete a um *buffet* americano que promove a possibilidade de produzir cardápios extraordinários para todas as ocasiões. Segundo o *site* da empresa, trata-se de um *buffet* cinco estrelas, detentor de qualidade irretocável, que cria atmosferas de diversão e luxo, oferecendo serviços requintados para seus clientes. A descrição do portal eletrônico³ de La Maison Creole parece o próprio cartão de visita da letra de Criolo, pois, com traços elogiosos dos seus serviços, fotos que valorizam os eventos e a ideia de requinte, revela a intenção de convencer o interlocutor a querer suas mercadorias a qualquer custo, de desejar fazer parte do aparato em torno das aparências que a empresa produz. Percebemos, além disso, que a menção à La Maison Creole evidencia ainda mais o clima *nonsense* que a letra pretende elaborar e que parece justificado pela exigência do sistema, razão pela qual o funcionário do *buffet*, que se preocupou apenas em trazer uma enxurrada de marcas e exageros, decide dar o seu cartão e se apresentar.

A apresentação do sujeito - que pode ser um garçom, um promotor de eventos, um cozinheiro, entre outras funções existentes em um *buffet* - não fica clara uma vez que ele não aparece de fato. Seu “eu” é mediado por um cartão, que esconde sua verdadeira face e oculta

³ Site disponível em: <http://www.lamaisoncreole.biz/>

sua individualidade, já que ele também é apenas o representante de uma grande corporação, como já foi dito, e sua face, nesse caso, é aquilo que a empresa pretende vender para obter lucro. Por isso mostra-se mascarada e disposta a agradar a clientela. Nesse sentido, o funcionário da empresa é reificado, tornando-se um objeto que é o próprio cartão de visita, título da letra, representante da sociedade de aparências e intenções disfarçadas, que vive tão alienada a ponto de sequer conseguir observar os problemas que a rodeiam.

É no momento de apresentação, marcado pelo verso “Desculpa se não me apresentei a você/ Esse é meu cartão, trabalho num buffet” (CRIOLO, 2014a) que a polifonia e a ambiguidade relatadas anteriormente ficam ainda mais claras, pois temos a voz de um trabalhador que precisa vender seu produto e, para isso, busca atender às demandas exigidas pela classe que o utiliza, ao mesmo tempo em que distinguimos também a voz daqueles que possuem determinado poder aquisitivo, representada pelas marcas caras e pelos produtos que outras classes não podem utilizar, por não terem condição financeira para isso.

Esses discursos colados um ao outro revelam o olhar do homem da periferia, de duas formas possíveis, para uma classe à qual ele não pertence, o que denota a ambiguidade discursiva na medida em que, de um lado, pode representar a crítica ao espaço da elite a partir da tentativa de vender determinados serviços a ela e, por outro, anunciar o imaginário que o periférico faz de uma classe que é financeiramente superior a ele, vendo-a como o reino da ostentação, o que em última instância, ridiculariza-a, retirando dela elementos de valor, como por exemplo, a elegância e o refinamento que, atravessados pelo exagero, perdem sua característica, tornando-se vazios. Essa ambiguidade construída textualmente ilustra a reflexão de Beth Brait (1996) sobre a paródia como o espaço da polifonia e da contradição, possibilitando diferentes formas de entender um mesmo texto.

A construção polifônica, marcada pela ironia (BRAIT, 1996) pode ser entendida como um recurso usado em “Cartão de Visita (2014a)” não apenas para questionar as relações entre os que possuem dinheiro e os que não possuem, mas para discutir e caracterizar o próprio capitalismo, como um sistema em que as aparências são os valores que realmente importam, enquanto a pobreza e a exclusão social não são assuntos tratados com seriedade, visto que não interessam àqueles que estão no alto de determinadas hierarquias sociais, seja no espaço periférico ou fora dele, o que motiva a necessidade de manutenção da alienação dos indivíduos que, não conseguindo discutir problemas de relevância, alimentam as relações de poder e impedem mudanças que desestabilizariam as forças dominadoras, detentoras dos discursos e das instâncias de legitimação de forma geral.

O capitalismo visto dessa forma nos coloca novamente em contato com Walter Benjamin e com uma coletânea de textos desse pensador, organizada por Michael Löwy, intitulada *O capitalismo como religião* (2013). Trata-se de notas fragmentárias escritas por Benjamin da juventude até a fase adulta, entre os anos de 1912 e 1940, que apresentam o conceito do capitalismo como uma religião cultural e de práticas de adoração, discussão usada por Benjamin a partir de noções presentes na produção de Ernst Bloch. Os cultos estão em torno das bolsas de valores, dos bancos, das fábricas e das notas de dinheiro, sendo seus símbolos vistos como semelhantes às imagens dos santos das igrejas. Em “Cartão de visita”, a representação do capitalismo como uma forma de culto é marcada constantemente pelo uso exagerado de tudo aquilo que o dinheiro pode comprar, por isso as bebidas servidas em galões, o cachorro que bebe espumante, a mesa coberta pelo tecido mais caro, o que denota riqueza, poder monetário sem limites e adoração ao dinheiro, idolatria que se expande nas marcas de grife e na ostentação do ambiente. O dinheiro, nessa canção, é idolatrado como um deus, uma santidade, o que remete à ideia benjaminiana de capitalismo como religião de culto e devoção.

Além disso, lidamos com outras questões trazidas por Benjamin ao nos depararmos com o indivíduo que busca enfeitiçar o outro para fazer dele comprador da mercadoria e pertencente a determinado lugar social. A noção de enfeitiçar o outro para fazê-lo comprar, visto que ele passará a valer e a ser aquilo que conseguir possuir, não só alimenta a lógica capitalista como também permite que pensemos nas relações que o pensador judeu-alemão faz entre o fetiche e os produtos do mundo capitalista, dessa vez se apoiando nas ideias de Karl Marx. Em virtude disso, há a necessidade do choque que quebrará esse poder sem trégua, que é o que exerce o sistema capitalista sobre todos os homens, fazendo deles endividados e culpados, em um estado de total desespero (BENJAMIN, 2013). O choque viria por meio das imagens dialéticas criadas, que poderiam invalidar o discurso do poder e trazer luz a diversas questões, como ocorre em “Cartão de visita”, que utiliza a ironia voltada àqueles que ostentam riqueza.

Essa iluminação, que permite inúmeras discussões e possibilita um novo olhar para a história de determinados espaços, pode ser vista, por exemplo, em diversas questões do “Manifesto Antropófago”, como é o caso daquela que diz respeito ao processo de transformação de tabu e totem, retirada da obra de Freud e que norteia parte do pensamento antropofágico expresso no manifesto. Vemos o processo de transformação do tabu em totem também em Criolo, quando ele põe lado a lado imagens que se referem à ostentação da elite e à pobreza da periferia, ou ainda, quando coloca em “Sucrilhos” (2011b) emblemas já

legitimados por diversas instâncias, como universidades, museus e bibliotecas, no caso Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo, ao lado do símbolo mítico do espaço marginal, que é a benzedeira do bairro, no trecho: “Di Cavalcanti, Oiticica, Frida Kahlo/ Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro” (CRIOLO, 2011b) e assim devora o outro, transformando aquilo que as instâncias de legitimação veem como tabu em elemento legitimado e sagrado, ou seja, em totem. Os símbolos modificados no processo de deglutição passam a marcar a representação periférica e possibilitam traçar caminhos para a busca de outra realidade.

A escolha de Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo não se faz ao acaso, mas tem relação direta com o refrão de “Sucrilhos” (2011b): “Pode colar, mas sem arrastar, se arrastar, favela vai cobrar” (CRIOLO, 2011b). Tanto Di Cavalcanti, quanto Oiticica e Frida são intelectuais provenientes do espaço da burguesia, mas, em sua arte, dialogam com as culturas marginais e se utilizam de elementos oriundos das culturas populares para elaborarem suas produções. Criolo, ao referenciá-los, não só faz a transformação de tabu em totem ocorrer, mas revela a concepção de que a cultura já institucionalizada por determinadas instâncias pode se aproximar da cultura da margem, por isso o “pode colar”. Contudo não pode tirar da periferia o direito de ser dona de seus próprios discursos, afinal “se arrastar, a favela vai cobrar”. Aqui se mostra a inteligência e astúcia do sujeito de cultura subjugada, aquele que deglute o bispo Sardinha. A ideia de “pode colar, mas sem arrastar” dirige-se ao sujeito que pertence a um outro espaço, o “acostumado com sucrilhos no prato”, que pode se aproximar da periferia, mas não deve sobrepor a sua cultura à dela, ou menosprezar os valores daquele espaço, pois “a favela vai cobrar”. Isso revela os sujeitos periféricos como ativos diante de sua história e de sua tradição cultural, capazes de demonstrar essa “falsa obediência” para assim irem reconstruindo sua identidade, visto que “Nunca fomos catequizados. Fizemos o carnaval.” (ANDRADE, 1990a, p. 49).

O compositor trata assim de um importante momento, próprio da cultura contemporânea, em que as minorias conseguem ter um pouco de expressividade e direito de fala, valendo-se de seus próprios recursos, sem ser necessário que o intelectual medeie suas discussões e reflexões acerca do espaço em que habita, daí a importância de usar Di Cavalcanti, Oitica e Frida Kahlo, uma vez que eles podem ser entendidos como mediadores, que colocaram a arte popular e das margens nos espaços da elite e possibilitaram que se tratasse dela. Para Criolo, isso não é mais necessário, pois a periferia, com sua própria história e força cultural, poderá discutir a si mesma e se valorizar.

Em “Cartão de visita” (2014a) coloca-se lado a lado o espaço da margem e do centro, por meio da canibalização, permitindo a inserção da crítica ao outro, vista por meio do refrão

que ironiza a ideia de a classe dominante não se afetar com nada do que ocorre ao seu redor, afinal ela possui todo o artefato de aparências e festas que mascaram a realidade e permitem que se humilhe e deteste o menino que pede ajuda no farol. Notamos que o uso de marcas e produtos, e até mesmo do cartão de crédito, serve para que o indivíduo da periferia critique “essa gente indigesta”, que o exclui, e indague: “E se eu não existo, porque cobras de mim?”.

Essa utilização funciona como uma forma de apropriação de símbolos do cotidiano, que representam e singularizam determinados espaços, por exemplo, as marcas caras e o cartão de crédito ao lado do menino do farol. Tal apropriação se faz em processo de *ready-made*, que segundo Sant’Anna (1988), é realizada quando o artista coleciona pedaços e objetos do cotidiano e agrupa sobre determinado suporte, convertendo-os em símbolo, por meio do deslocamento. Criolo realiza essa bricolagem e também o *ready-made* em várias de suas canções, como é o caso da já tratada “Linha de frente”, e ainda em “Cartão de visita”, “Sucrilhos” e “Duas de cinco”, uma das composições que se utiliza notadamente desses recursos de apropriação e bricolagem. Em “Cartão de visita”, por exemplo, o compositor se aproveita das marcas de roupas, artefatos de grife, bebidas caras e também o cartão de crédito, deslocando-os para o suporte da música, a fim de inserir a crítica aos modos de ser de um lócus privilegiado, pois, ao reapresentar objetos e fragmentos do cotidiano convertidos em símbolos, mexe-se com seus significados e conceitos (SANT’ANNA, 1988). No caso da música, há a ressignificação pelo excesso, pela caracterização hiperbólica e pela ironia que abre espaço para a inserção da criticidade.

A ironia existente em questionamentos como esse: “E se eu não existo, porque cobras de mim?” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a) consegue sintetizar a crítica pretendida pois, se a classe que idolatra o dinheiro e o cultua de forma exacerbada ignora a existência do sujeito da periferia e se esconde nas marcas que produz e utiliza, por que afinal todos os problemas existentes são jogados nos ombros da periferia? Entende-se, assim, que a existência dos sujeitos marginais serve apenas como instrumento de culpa para os demais, ou ainda, como justificativa para o atual estado de coisas, no qual o capitalismo, para sobreviver, transforma-se em um parasita que se alimenta da desigualdade social, já que “o opressor é omissos e o sistema é cupim” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a).

O mesmo discurso de culpabilidade ancorou boa parte do pensamento ao longo dos séculos e transformou em bárbaro aquele que não possuía os valores, tanto morais quanto financeiros, de determinada elite. Sabemos que, segundo a ideologia histórica dominante, o colonizador obrigou os nativos a seguirem suas regras uma vez que eles precisavam ser salvos

a qualquer custo, visto que eram humanos que se alimentavam de humanos, andavam nus e mantinham relações poligâmicas.

Ao colocar o discurso da classe dominante em xeque por meio dos mais diversos questionamentos introduz-se na letra um elemento outro, há a colagem do trecho da entrevista que Criolo concedeu a Lázaro Ramos em 2014, no programa “Espelho”, do Canal Brasil. Com essa inserção, reforça-se a estratégia irônica da letra, abrindo espaço para a polifonia e para a pluralidade de significados possíveis. A entrevista com Criolo realizou-se por meio de uma linguagem repleta de figurações e elipses. O compositor elaborava sentenças longas e misturava muitas argumentações. Tal conversa tornou-se um fenômeno da internet e as pessoas zombavam da fala de Criolo e diziam não entender o que ele queria dizer, por exemplo, com a frase: *a alma flutua, o corpo precisa de alimento, se não tem leite a criança chora, [...] que ascensão é essa? Alguém nos ajude, Lázaro, a entender, por que se não a gente só vai reproduzir o que andam dizendo por aí* - usada para responder ao questionamento que Ramos fazia a respeito do que o músico achava do discurso em torno da ascensão da classe C.

Criolo, ao implantar o diálogo com Lázaro no contexto da letra de uma música, procura mostrar que o choque em torno da entrevista dada advém da falta de entendimento das pessoas da real situação das classes periféricas do Brasil e em torno daquilo que para ele é uma falsa ideia, no caso a ascensão da classe C, já que muitos ainda passam fome e vivem em condições de vida desumanas. Criolo busca, assim, derrubar dados divulgados por estatísticas que promovem a ignorância e velam o estado de vida de muitas pessoas, impedindo-as de progredir:

Mamãe de todo mal, a ignorância só cresce
 FGV me ajude nessa prece
 O salário mínimo com base no DIEESE [...]
 Era tudo mentira sonhei pra valer
 Com você eu ali, nós dois sem VT
 A alma flutua, leite a criança quer beber
 Lázaro alguém nos ajude a entender?
 (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a).

Para amplificar essa ironia coloca-se a entrevista dada a Lázaro no plano do sonho, da imaginação, da mentira, por isso ele confessa: “Era tudo mentira sonhei pra valer” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014a). Assim sendo, retira daquele momento o contexto midiático de estar sendo transmitido pela televisão, por isso o “sem VT”.

Ao colocar a conversa no plano do sonho e, por isso, do inconsciente, lança-se a crítica ao modo burguês de ver as coisas, de se basear em estatísticas, em fatos objetivos e não

se preocupar as questões humanas daqueles que sofrem com a designação de classe A, B ou C e com as consequências enfrentadas por cada um desses espaços. É interessante notar que Criolo se apossa de um discurso dele próprio, que tirado do contexto da entrevista e colocado no plano da escrita da música, reforça a crítica que ele pretendia lançar quando respondeu ao questionamento do entrevistador. O trecho adaptado para os versos de “Cartão de visita” (2014a) fere a interpretação tida até então e assim se reenvia a crítica e a reflexão ao receptor da letra, que agora tem outros elementos para fazer a leitura e a interpretação.

Com esse processo de bricolagem, de uso de fragmentos do cotidiano, trechos de entrevista, ou até mesmo recortes de outras letras de canções, como poderemos ver posteriormente em “Sucrilhos” (2011b) e “Duas de cinco” (2014), temos a ideia da montagem como constituidora da obra, na medida em que ela “[...] pressupõe a fragmentação da realidade.” (BÜRGER, 2012, p. 134). Segundo Bürger (2012), a montagem está presente na constituição de algumas obras vanguardistas, que se constroem por cacos da realidade ou por uma elaboração textual automática, que destrói o encadeamento de sentido. Isso traz uma problemática para a recepção da produção artística, pois se pede uma interpretação mais profunda, devido à quebra do princípio de organicidade, visto que “[...] as partes se ‘emancipam’ de um todo a elas sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias estariam associadas.” (BÜRGER, p. 141, 2012). A emancipação das partes de um todo coeso se liga diretamente à dificuldade de apreensão, ou ainda, à necessidade do receptor de lidar com uma interpretação mais profunda, o que se associa a uma compreensão mais reflexiva e crítica, que leva aquele que recebe a produção a pensar a respeito da necessidade da transformação da práxis (BÜRGER, 2012), algo ocasionado pela não organicidade da arte vanguardista, que traz a privação de sentido.

Ao pensarmos na questão da montagem e da interpretação em Criolo, podemos dizer que suas letras, ao se fazerem de recortes de lugares, produtos, marcas e até mesmo de outras canções, abrem várias camadas de significados e apreensões possíveis. Os recortes ressignificam o texto, como é possível notar em “Sucrilhos” (2011), que traz um trecho retirado de uma letra de Caetano Veloso: “Cartola virá que eu vi/Tão lindo e forte e belo como Muhammad Ali” (CRIOLO, 2011b). A inserção de Cartola e Ali na música, ou ainda a montagem da composição utilizando-se da letra de Caetano, abre o campo da letra para que adentrem nele uma pluralidade de referências e significações que se costumam e exibem a importância de indivíduos negros para a construção identitária dos sujeitos que habitam a margem e também a necessidade de resistência cultural do espaço periférico. A resistência cultural pretendida por Criolo e a possibilidade de uma representação identitária vêm por

meio de personagens emblemáticos da cultura negra e nomes de orgulho para tratar da identidade desses sujeitos, no caso, o compositor Cartola e o boxeador Muhammad Ali, pois ambos são figuras vencedoras e de excelência para o contexto da periferia, visto que lutaram contra o preconceito e foram relevantes em suas áreas de atuação

O fragmento que trata do nome desses importantes homens dentro do contexto da periferia possibilita a interpretação do trecho como uma metatexto ou metacanção, já que o trecho citado no parágrafo anterior usa como citação o refrão da canção “Um índio” (1977), de Caetano Veloso: “Virá/Impávido como Muhammad Ali/Virá que eu vi”. A utilização da letra de “Um índio” (1977) na construção de “Sucrilhos” nos permite certamente falar da montagem, mas também a recorrer novamente a Barthes (1992) e pensar no texto como o espaço para códigos, vozes e significações infinitas.

Percebemos que Criolo busca propor uma reconstrução da identidade periférica, por meio da imposição da voz do sujeito que habita a periferia e mostrar a necessidade do olhar ao passado, aos resquícios da história muitas vezes engolidos pelo discurso oficial para que o espaço marginalizado “levante-se das cinzas” e se reconstrua, assim como a América do Sul de Caetano, que receberá esse personagem primitivo para contribuir com a sua reelaboração:

Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante
 E pousará no coração do hemisfério sul
 Na América, num claro instante
 Depois de exterminada a última nação indígena [...]
 Virá
 Impávido que nem Muhammad Ali
 Virá que eu vi
 Apaixonadamente como Peri
 Virá que eu vi
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee
 Virá que eu vi
 O axé do afoxé Filhos de Gandhi
 Virá
 E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
 Surpreenderá a todos não por ser exótico
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
 Quando terá sido o óbvio
 (VELOSO, 1977).

Ao aproveitar-se da voz de Caetano atrelada à sua para propor toda essa significação, Criolo reafirma a ideia de apropriação de questões pertencentes a outros espaços e da importância do sujeito de cultura subjugada recorrer à hibridização para quebrar a força das instâncias legitimadoras, revelando também a importância do desvio de olhar ao passado para tratar das tensões do presente e almejar um melhor futuro.

Isso contribui, ainda, para o tratamento da montagem como o recurso que se liga diretamente à interpretação, pois ao descolar o texto e perceber que ele advém de uma canção de Caetano Veloso que trata da reelaboração que o primitivo fará do seu próprio espaço, a ideia que Criolo transmite ganha mais força e expressividade, pois como um espelho reflete a letra de Caetano Veloso e, além disso, a ressignifica, já que não é mais o índio, o ente primitivo, mas o homem da periferia e sua representatividade cultural que funcionarão como reconstrutores de um ambiente destruído por determinado poder.

Assim, não só a utilização de Muhammad Ali e Cartola, mas também Dina Di, considerada a primeira mulher a ter sucesso no mundo do rap; DJ Primo, DJ e produtor musical que trabalhou com importantes nomes da cultura *hip-hop*, sendo reconhecido nacional e internacionalmente; e Sabotage, um rapper e compositor que influenciou muitos outros músicos, especialmente da periferia, em “Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage” (CRIOLO, 2011b), mostram a forte tradição cultural daquele espaço e a história e identidade, que não pode ser engolida. Por isso: “Pode colar, mas sem arrastar/Se arrastar, a favela vai cobrar” (CRIOLO, 2011b).

Nesse sentido, a montagem em Criolo afeta a interpretação, na medida em que, no caso apresentado, reforça a compreensão pretendida, mas também a ressignifica para o contexto do qual o músico fala. Entendemos assim que o pequeno trecho de “Um índio” (1977) retirado intencionalmente da música e colado em “Sucrilhos” (2011b) expande seus possíveis significados e trata diretamente da mensagem que Criolo busca dar aos seus receptores, algo que pode ser percebido pela observação da música de Caetano Veloso em um todo, basta o ouvinte ampliar o trecho e alargar seu campo de visão para a compreensão das duas letras.

“Sucrilhos” (2011b) também brinca com os lugares sociais divisores do centro e da margem: “calçada pra favela, avenida pra carro/ céu pra avião e pro morro o descaso” (CRIOLO, 2011b), o que funciona como elemento de resistência, presente na escrita da letra e na elaboração dos signos que estão contidos nela. O próprio título “Sucrilhos” trata da marca de um cereal matinal que, na visão de Criolo, é o alimento dos filhos da classe média alta. Encontramos então, mais uma vez, a marca de um produto como representação dos indivíduos de um segmento social.

A letra parte de um percurso de revelação do que se entende por favela e o que é favela pelos olhos de quem a habita. Criolo se apropria do olhar e da voz de quem não vive no espaço da periferia para dialogar e mostrar a cultura da qual ele fala. O músico recorre à leitura de mundo daquele que pertence a outro espaço, mescla-a a sua leitura, anunciando

assim uma possibilidade de formação de identidade, visto que o silêncio imposto estaria abolido, pois agora é a voz do próprio homem da periferia que mediará aquilo que o outro pensa, e não o contrário:

Cientista social, Casas Bahia e tragédia,
Gostam de favelado mais que Nutella
Quanto mais ópio você vai querer?
Uns preferem morrer ao ver um preto vencer
(CRIOLO, 2011b).

Vemos nesses versos novamente a ironia, colocando o cientista social, que gosta de estudar a periferia e seus dilemas; as Casas Bahia, rede de lojas com produtos mais baratos e que divide as compras em várias vezes, buscando consumidores nas classes populares; e a tragédia, que é a grande marca da periferia nos noticiários; em um mesmo plano, para logo em seguida mostrar que todos eles se importam realmente com as agruras dos sujeitos da periferia e não com o seu desenvolvimento, pois, afinal, é no sofrimento desse povo que eles encontram formas de lucrar e tratar de questões que lhes são relevantes. Por isso surge a pergunta: “quanto mais ópio você vai querer?” (CRIOLO, 2011b), seguida da afirmação: “uns preferem morrer ao ver um preto vencer” (CRIOLO, 2011b).

O olhar negativo lançado ao ambiente marginalizado aparece junto com a visão positiva do próprio homem que vive nesse ambiente, no caso, o compositor. Ao se colocar no mesmo suporte as duas visões, que põem lado a lado os estereótipos lançados por quem habita outro espaço e o olhar daquele que realmente conhece o local de que fala, pois vive nele, busca-se quebrar as visões errôneas enviadas à periferia.

Em Criolo não vemos apenas a periferia como espaço da miséria, da desigualdade, das drogas, dos homicídios e da dor. A periferia é mostrada também por suas cores, ritmos e tudo aquilo que a forma. O compositor revela que o seu *rap* procura reconstruir o olhar do outro para o habitante da favela ao se propor a observar esse espaço por meio da ótica positiva. O ambiente do músico é apresentado como um lugar que possui cultura própria, vibrante, recheado de emoção e poesia: “trilha sonora do gueto, Rappin Hood e Facção/ Fazem o povo dançar com emoção/Zona sul... Haja coração/ dez mil pessoas na favela, na quermesse do campeão” (CRIOLO, 2011b), enquanto o *locus* externo é visto como o espaço do pecado, da violência e da maldade.

A noção transmitida é a do centro como o responsável pelo fim dos tempos “o planeta jaz” (CRIOLO, 2011b), pelo próprio apocalipse “a trombeta do Satanás” (CRIOLO 2011b), devido toda a sua maldade e aniquilação do que não pertence a esse lugar, levando em consideração novamente que é ele o financiador do tráfico e por isso tem parte na violência e

criminalidade, apesar de fingir não se importar “querer tapar o sol com a peneira é feio demais/ E cocaína desgrça a vida de um bom rapaz” (CRIOLO, 2011b).

Nesse sentido, a própria escrita da letra e o gênero *rap* funcionam como ferramentas de denúncia e construção cultural da margem, por isso a visão de que o *rapper* é um sujeito forte, um lutador: “Cantar rap nunca foi pra homem fraco/ Saber a hora de parar é pra homem sábio/[...] Criolo Doido não é garapa, a ideia é rápida mais soma” (CRIOLO, 2011b). É ele que vai trabalhar nos polos de desconstrução e construção, na medida em que busca desconstruir os estereótipos lançados e ao mesmo tempo construir uma nova visão sobre o seu espaço.

Essa nova visão se relaciona diretamente com a valorização de elementos e personagens da periferia, como já mostramos, e também com o orgulho direcionado às características próprias da maioria dos sujeitos que habitam as comunidades, razão pela qual há a necessidade de exaltação dos traços físicos, como no verso “Eu tenho orgulho da minha cor/Do meu cabelo, do meu nariz/Sou assim e sou feliz/Índio, caboclo, cafuso, crioulo/Sou brasileiro!” (CRIOLO, 2011b) e exibição de que o habitante da periferia é formado por etnias primordiais da cultura brasileira como um todo, e sintetiza exemplarmente a brasilidade, mesmo que marginalizado.

Os traços mostrados nas letras anteriores ganham ainda mais expressividade em “Duas de Cinco” (2014), música composta por recortes e ideias soltas. A letra em questão radicaliza ainda mais o artifício de crítica ao outro, por meio de diversos recursos comuns à antropofagia, como, por exemplo, a colagem, que contribui para pensar na perspectiva de montagem, fundamental em algumas letras já trabalhadas, visto que é a colagem que faz da montagem princípio constituidor dessa obra artística. Boaventura (1985) a partir de Aragon (1996) nos mostra que a colagem verbal faz-se da introdução de um texto alheio, ou qualquer anotação da vida cotidiana, na produção de um novo escrito. A introdução do texto alheio seria feita por meio de um ato deliberado, que já pensa no significado que aquele texto terá em um contexto diferente. É possível dizermos que em “Duas de cinco” há diversos processos de colagem. O refrão advém de outra canção, no caso, “Califórnia Azul”, de Rodrigo Campos, que no texto de “Duas de Cinco” ganha significação nova. A colocação do refrão de “Califórnia azul” no refrão de “Duas de cinco” não procura fazer uma crítica à primeira, contudo, a canção “Califórnia azul” trata de um enredo amoroso, enquanto “Duas de cinco” fala das agruras da favela:

Compro uma pistola do vapor
Visto um jaco califórnia azul

Faço uma mandinga pro terror
 E vou [...]
 (CRIOLO *et al.*, 2014).

“Duas de cinco” parece tratar da figura de um sujeito que se prepara para viver o cotidiano duro da periferia, por isso veste uma espécie de armadura e recorre a poderes espirituais para vencer o que for preciso, pois ele enfrenta uma realidade descrita por palavras fortes, como cão, cânhamo, desamor e canhão, que leva à morte e ao suicídio: “o canhão na boca de quem tanto se humilhou” (CRIOLO *et al.*, 2014).

A partir desse olhar para a periferia, Criolo lança uma crítica à burguesia, aos governantes e à mídia e revela o *rap* como uma arte que possui o potencial para mudar vidas e trazer a revolução, já que questiona a práxis e faz com que o sujeito lance um olhar político para a sua história, algo que pode ser pensado a partir do conceito de Walter Benjamin (1987b):

Pra cada rap escrito é uma alma que se salva
 O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara [...]
 Aqui é só trabalho, sorte é pras crianças
 Que vê o professor em desespero na miséria
 Que no meio do caminho da educação havia uma pedra
 E havia uma pedra no meio do caminho
 Ele não é preto véi, mas no bolso leva um cachimbo.
 (CRIOLO *et al.*, 2014).

Nesse trecho vemos várias ideias soltas, que tratam dos mais diversos temas. No primeiro verso, é mostrado que o *rap* é uma possibilidade de salvação para o espaço da periferia e seus sujeitos, para anunciar no segundo que Brasil é representado pelo povo que trabalha de sol a sol, enfrentando inúmeros obstáculos, mas que ainda assim não é reconhecido. Insere-se então a figura do professor, como um representante dos que trabalham arduamente, mas não têm o merecido reconhecimento, e realiza-se uma espécie de colagem de pedaços do poema “No meio do caminho” (2013) de Drummond, que foi publicado em 1928, na *Revista da Antropofagia* e chocou o público por fugir da escrita poética convencional.

A pedra possui diversas significações no texto drummondiano porém, aqui, é vista sob outras interpretações, como os entraves da educação brasileira, devido ao descaso dos governos e da sociedade de forma geral, e, ainda, como o *crack*, droga que afeta crianças, adolescentes e jovens das periferias brasileiras, que aqui são mostrados por meio da figura do Preto Velho, entidade da umbanda que utiliza um cachimbo, instrumento para o uso da droga, nesse novo contexto. Sabemos que a droga afasta os jovens dos estudos, e isso deve ser levado em conta quando se observa e se pensa a educação do país e a evasão escolar nos espaços marginalizados.

Notamos que, em um pequeno trecho, Criolo usa o processo de colagem, no sentido pensado por Louis Aragon (1996) e analisado no texto de Boaventura (1985). O músico retira textos, anotações e ideias de diversos lugares e contextos. A partir disso faz uma construção textual dando a todos esses elementos novos significados e usando-os como forma de crítica, o que reitera mais uma vez a proposta de Barthes (1992) e o modo como Santiago (2000) entende esse recurso como fundamental para culturas subjugadas resistirem ao poder. A crítica realizada pela colagem torna-se ainda mais dura nos versos a seguir:

E eu fico aqui pregando a paz
 E a cada maço de cigarro fumado a morte faz um jaz
 Entre nós, cá pra nós, e se um de nós morrer
 Pra vocês é uma beleza
 Desigualdade faz tristeza
 Na montanha dos sete abutres alguém enfeita sua mesa
 Um governo que quer acabar com o crack
 Mas não tem moral para vetar comercial de cerveja [...]
 (CRIOLO *et al.*, 2014).

Observamos a ironia à classe dominante, ao dizer que, para ela, a morte dos sujeitos da periferia é algo positivo. O *rapper* ainda critica os vícios, como o cigarro, o *crack* e a cerveja e coloca todos na mesma perspectiva, não distinguindo lícitos de ilícitos, para criticar o governo que diz tentar acabar com o *crack*, mas não faz o mesmo com outras drogas, como a cerveja, já que ela gera lucro e sustenta os mecanismos do capitalismo. É importante observar no trecho a colagem feita do título do filme de Billy Wilder, *A montanha dos sete abutres* (1951)⁴, pois este reflete sobre o jornalismo e a transformação das notícias em produtos a serem vendidos, sem a preocupação exata com a veracidade dos fatos. Assim, o músico parece querer falar de uma mídia que quer apenas lucrar ao trazer os acontecimentos da periferia à população, como se fossem espetáculos, dando ao indivíduo desse espaço rótulos negativos e preconceituosos.

Nos versos que fecham a canção, a crítica torna-se ainda mais contundente e Criolo anuncia uma tomada de posição do sujeito da periferia, que deixará de lado o olhar histórico e se apropriará do olhar político (BENJAMIN, 1987b), despertando assim as “[...] energias da embriaguez” (BENJAMIN, 1987b, p. 26) para a revolução, o que é feito novamente pelo uso de colagem de termos, expressões e nomes:

Alô Foucault, cê quer saber o que é loucura?
 É ver Hobsbawm na mão dos *boy*, Maquiavel nessa leitura

⁴ Informação retirada do site *Genius.com*. O site *Genius* faz-se por meio de anotações colaborativas. Nele inúmeras pessoas podem discutir e interpretar músicas de diversos artistas, que possuem textos inseridos no projeto.

Falar pra um favelado que a vida não é dura
 E achar que teu doze de condomínio não carrega a mesma culpa
 É salto alto, MD, Absolut, suco de fruta
 Mas nem todo mundo é feliz nessa fé absoluta
 Calma, filha, que esse doce não é sal de fruta
 Azedar é a meta, tá bom ou quer mais açúcar?
 (CRIOLO *et al.*, 2014).

Nesses versos, o músico utiliza-se de Foucault, Hobsbawm e Maquiavel para falar de várias contradições da burguesia. Sabemos que Foucault escreveu *História da loucura* (1978), e Criolo evoca o próprio estudioso para dizer qual é a noção de loucura e comentar que loucura é ver os *boys* – termo usado para tratar dos jovens que vivem na elite – lerem Hobsbawm e Maquiavel. Podemos dizer que Hobsbawm era um estudioso vinculado ao marxismo e, sendo assim, falava da luta de classes e da opressão burguesa sobre o proletariado, criticando-a. Para Criolo, os burgueses, ao lerem essas ideias e se deixarem influenciar por elas, têm um pensamento contraditório, já que eles sobrevivem e se aproveitam dos benefícios da propriedade privada e do capitalismo, subjugando a classe trabalhadora.

Em seguida o compositor cita Maquiavel, autor da famosa obra *O príncipe* (2013), que defende a ideia de que os fins justificam os meios. Em Maquiavel, os governantes – a classe alta – se valem de várias medidas alienadoras e controladoras em relação à massa, para se manterem ricos e no poder.

Na letra fica a ideia de que os burgueses leem Hobsbawm para se indignar com a situação dos oprimidos e fingirem se importar com eles. Todavia, recorrem depois a Maquiavel para entenderem que a opressão e alienação das classes populares é uma estratégia de manutenção do poder da burguesia, para que ela continue a usufruir da propriedade privada, dos lucros e de outros benefícios. Dessa forma, eles entendem que a desigualdade e a divisão de uma sociedade em classe é fundamental para que eles mantenham seu padrão de vida e por isso se conformam com o paradigma do sistema capitalista.⁵

Nesse sentido, esse sistema e essa elite também contribuem com a violência e o tráfico, algo mencionado constantemente pelo músico, a fim de reforçar a destruição de estereótipos levantados constantemente pela mídia, como nos noticiários sensacionalistas (*Montanha dos sete abutres*), e por vários discursos: “Falar pra um favelado que a vida não é dura/ E achar que teu doze de condomínio não carrega a mesma culpa” (CRIOLO *et al.*, 2014). O termo “doze” empregado aqui se refere ao artigo 12 – Lei de drogas de 1976 – e é

⁵ Informação retirada do site *Genius.com*

uma gíria comumente usada nas periferias. Desse modo, Criolo transfere a culpa dos problemas também ao lócus da elite.⁶

A partir dessa transferência de culpa para outros, o músico nos faz questionar sobre quem de fato são os bárbaros. O recurso de discutir o conceito de civilização e barbárie foi bastante usado pela antropofagia, que não conseguia ver no rito antropofágico dos índios algo tão chocante e espantoso. Ao contrário, via as atitudes dos colonizadores como atos bárbaros e terríveis, como o fato de dizimarem uma cultura, uma religião, um modo de ser em detrimento de algo entendido por eles como superior. De acordo com Boaventura (1985), a *Revista de Antropofagia* (1928 – 1929) incentivou esse debate em muitos de seus escritos, como podemos ver a seguir:

É preciso constatar que todos os povos civilizados conduziram-se para os naturais dos países descobertos com a mesma ferocidade... A maneira humana e assassina que os europeus lutaram contra esses povos e que deixou longe toda a selvageria dos mesmos nos conduz a uma conclusão antropológica que não é de pouca importância: o abismo que separa o selvagem do civilizado não é tão grande quanto parece... (RA. 12.1.6.). (BOAVENTURA, 1985, p. 63).

A partir dessa reflexão, a letra encaminha-se para o fim. Nos quatro versos que a fecha, o músico expõe uma série de elementos presentes em baladas frequentadas pela juventude de classe média alta, como salto alto, MD, Absolut, suco de fruta, para então mostrar o olhar crítico e reflexivo do sujeito marginal. Olhar esse que vai fazê-lo lutar contra o sistema estabelecido, razão para a utilização do termo “azedar”. Notamos, então, que em “Duas de cinco” o artifício da colagem de frases e palavras é usado o tempo todo para a composição da música, ou seja, faz-se como uma leitura e apropriação de termos, que levam à escritura e, conseqüentemente, à crítica e à reflexão.

Justificamos a escolha das letras de “Linha de frente”, “Cartão de visita”, “Sucrilhos” e “Duas de cinco” pela percepção de que elas se imbuem de recursos comuns à antropofagia, como a apropriação da voz e do espaço do outro para a construção da voz do marginalizado e do seu espaço, revelando ainda o constante diálogo e a delicada relação existente entre margem e centro, algo que foi levado em conta por Oswald na escritura de seus textos poéticos e manifestos, por meio da bricolagem, da ironia, da elipse e da possibilidade de reescritura da história. É válido dizermos, portanto, que a observação de Criolo a partir da antropofagia vai além da análise de suas letras, mas se fundamenta na percepção do modo como o músico se porta no mercado capitalista e os espaços em que seus shows se realizam.

⁶ Informação retirada do site *Genius.com*

Criolo é oriundo da periferia, apresenta-se como uma voz desse local, mas é ouvido e apreciado especialmente pela classe média, o que se confirma pelo ambiente em que se realizam seus shows, pela crítica que o elogia e que lhe concede premiações. A “infiltração” de Criolo nesse outro espaço é bastante relevante, pois permite a constatação de que seu processo de devoração não se dá apenas na letra, mas se realiza também quando o indivíduo de um lugar social diferente do dele canta a canção e critica o seu próprio estrato, mesmo sem compreender o que está por trás do discurso que professa.

Isso também ocorre quando se entoa um rito a Ogum em um espaço ocupado por uma classe ou um país que vê com maus olhos os ritos africanos, o que nos possibilita refletir ainda mais sobre essas delicadas relações de poder entre as classes e os espaços de centro e periferia, pois o Criolo analisado aqui é o mesmo que aparece na mídia, por exemplo, no programa *Esquenta* e aceita compactuar com a ideia de audiência pela audiência, mesmo que se leve em consideração que o programa global é divulgador da periferia brasileira e a vê como um espaço de intensa produção cultural e riqueza, apesar de observá-la apenas por um determinado olhar. Esse Criolo também é aquele que assina o contrato com uma empresa de cosméticos e aceita homenagear Tim Maia, ao lado de Ivete Sangalo, uma cantora que possui um estilo que foge daquilo a que o *rapper* se propõe em sua produção.

Esses diálogos e constantes inserções em ambientes aparentemente “estranhos” a Criolo podem ser explicados pelo dialogismo de Bakhtin, pois ele se refere a uma escrita “[...] em que se lê o outro, o discurso do outro.” (FÁVERO, 1994, p. 50). Sendo assim, a mescla das mais diferentes culturas e lugares refere-se a essa produção dialógica, visto que a linguagem está impregnada de relações de diálogo (BAKHTIN, 2008). As marcas do dialogismo presentes em Criolo, talvez, contribuam para a reafirmação da necessidade de hibridização pela qual as culturas que recebem imposições devem passar para conquistar voz e afirmarem sua construção identitária. Contudo permanece a reflexão de qual poderia ser o ponto exato para a mescla e mistura com as artimanhas de poder, para que o indivíduo não se manche e acabe sendo engolido pelo mercado, pela globalização, pelo capitalismo e perca o objetivo daquilo que busca combater.

É certo, porém, que os dois álbuns de Criolo analisados nesse trabalho, no caso *Nó na orelha* (2011) e *Convoque seu Buda* (2014) seguem a trilha de uma construção estética de exibição da periferia, por meio da crítica e apropriação da voz do outro, numa espécie de constante deglutição antropofágica, que leva em conta valores externos à periferia, para assim trazer a sua representação identitária e valoração, realizando a reescritura histórica que a arte,

propiciadora do olhar político, permite, desestabilizando por meio de imagens e fragmentos o discurso linear oficial, divulgador da versão do vencedor.

É válido dizer que antropofagia também pensava em outros procedimentos e tinha em seu bojo outras preocupações, como aquela que diz respeito ao desvio para o primitivo, que é a grande chave antropofágica, visto que eles se voltam ao rito tupi do período pré-cabralino, para assim anunciar essa reescrita da história, que passa pelos diversos momentos vividos e sofridos pela cultura dominada, como vemos na obra *Pau Brasil*, publicada em 1925.

O que foi analisado nos ajuda a pensar que o despertar da embriaguez benjaminiano trazido pela epifania da iluminação profana pode ter forte relação com aquilo que Oswald busca com sua antropofagia. Para Löwy (2002) a iluminação tratada por Benjamin traria de volta o contato mágico com o cosmos, algo perdido com os adventos da modernidade, permitindo a revolução do pensamento, por meio do desvio ao passado, que integrado às experiências modernas, possibilitaria a construção de um futuro mais justo.

A ideia de desvio ao passado para o encontro com uma sociedade mais justa liga-se ao poder existente nas sociedades matriarcais. Para autores que estudam o Matriarcado, como Bachofen, que é aquele que Oswald usa em suas discussões, a ordem que regia as sociedades matriarcais era justa e harmônica, o que justifica a ideia oswaldiana de retornar ao mundo tupi e o desejo de alcançar novamente a relação mítica do homem com o cosmos, para assim promover a Revolução Caraíba e alcançar o Matriarcado de Pindorama. Essas consonâncias e constatações nos permitem aproximar as ideias oswaldianas e benjaminianas e servirão de roteiro para a leitura de outras letras de Criolo, revelando assim, mais algumas relações com as ideias da vanguarda antropofágica e da iluminação profana.

1.3 NOS MORROS, VIELAS E TERREIROS - UM DESVIO NO PASSADO PARA A DISCUSSÃO DAS TENSÕES DO PRESENTE E COMO PROPOSTA DE CONSTRUÇÃO DO FUTURO: POSSIBILIDADES DE LEITURA PARA “MARIÔ”, “FIO DE PRUMO (PADÊ ONÃ)”, “ESQUIVA DA ESGRIMA” E “CONVOQUE SEU BUDA”

O “Manifesto Antropofágo” traz em um dos seus trechos a ideia de que, antes da chegada dos europeus, os homens que habitavam as terras que um dia seria o Brasil conheciam a relação entre “[...] a magia e a vida” (ANDRADE, 1990a, p. 49) e isso nos leva ao encontro direto da noção benjaminiana de iluminação profana, que para Löwy (2002), conforme já mencionamos, referia-se à ligação mágica do homem dos primórdios com o mundo que o rodeava, algo perdido com a modernidade e seus adventos.

Para Oswald de Andrade e também para Walter Benjamin a relação de encanto e magia deveria ser reencontrada e ressignificada em tempos modernos, para que assim o indivíduo conseguisse se livrar da opressão, tratada por Marx Weber a partir de Löwy (2002) como uma gaiola de aço, tendo a possibilidade de viver em uma realidade outra.

A busca pela ressignificação do presente, por meio do olhar aos primórdios, e o entendimento de que a relação estabelecida entre os homens primitivos e o que os rodeava poderia ser uma saída para o modo pelo qual os indivíduos geriam a vida e a sociedade na modernidade, tornam-se um ponto de encontro entre antropofagia e surrealismo, e também mais uma das consonâncias entre o pensamento de Oswald de Andrade e Walter Benjamin.

A arte surrealista deveria, para Walter Benjamin (1987b), preservar seu elemento mágico, pois ele poderia ser revolucionário na medida em que despertaria um olhar crítico para a realidade, transformando-a. Oswald (1990a) também via a necessidade de retorno ao tempo dos primórdios para reestabelecer o equilíbrio e a saúde dos tempos doentes nos quais vivia, e que parecia ainda mais duro para países de culturas subjugadas (RÍNCON, 2011) encontrarem e formarem sua identidade, assimilando criticamente as imposições externas.

Nesse sentido, tanto as proposições surrealistas, quanto as da antropofagia buscavam uma ampliação da realidade, o que no senso comum, podia parecer apenas uma fuga da lógica, um estado de total inconsciência e irracionalidade, mas que na verdade significava uma rejeição da lógica que orientava a sociedade capitalista e suas atitudes. Por isso, o surrealismo e a antropofagia buscavam, a partir daquilo que criavam, chocar o homem acostumado com os paradigmas do ambiente social no qual habitava, para assim propor outra realidade, uma via diferente de pensamento, que permitisse a revolução, isso devido à ideia de que “[...] nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.” (ANDRADE, 1990a, p. 48). Quando tratamos da revolução em Criolo, falamos do ato revolucionário no campo das ideias, da possibilidade de determinadas construções artísticas transformarem os modos de pensar e ver a realidade, promovendo o que chamaremos aqui de revolução, diferente da noção apresentada por Benjamin, por exemplo, que via o despertar revolucionário como uma ação concreta, que envolvia a revolta armada e a força.

A tentativa de ambas as vanguardas de busca por uma revolução que levasse a um mundo mais justo e menos preso a imposições e interditos encontra um caminho pertinente na observação, pesquisa e estudo dos povos dos primórdios e seus rituais.

Para tratar disso é possível recorrer a Benjamin Péret, a partir de Palmeira (2000), visto que esse poeta surrealista, que viveu uma pequena parte da sua vida no Brasil, período este praticamente desconhecido de sua biografia, produziu durante sua estada no país 13

artigos publicados no jornal *Diário da noite*, entre novembro de 1930 e janeiro de 1931, intitulados “Candomblé e macumba”, que abordavam os cultos africanos em um momento que sofriam extrema repressão e os via recheados de poesia, liberdade e resistência.

Maria Rita Sigaud Soares Palmeira (2000), em sua dissertação, aborda os itinerários péretianos no Brasil e o modo como sua observação dos rituais e da magia em torno do candomblé contribuíam para sua criação surrealista. Segundo Palmeira (2000), os temas desses artigos são o primitivo poético, a liberdade de espírito e a crença no desejo de transformação, algo que corresponde aos anseios do surrealismo. Dessa forma, percebemos de que modo o olhar para os ritos do candomblé oferecia uma realidade alternativa, que fugia dos ideais que sustentavam as sociedades capitalistas, e ainda dava possibilidades de experimentação artística para o surrealismo, o que também pode ser visto na antropofagia, que, ao exaltar o primitivo e as suas formas de vida, buscando o retorno ao Matriarcado de Pindorama, deixava bastante claro o ideário de transformação dessa realidade, por meio da construção de outra. Não é à toa que Palmeira (2000) nos revela que durante os seus anos no Brasil, Péret estabeleceu contato, especialmente, com o grupo modernista que estava em torno da antropofagia, devido aos interesses semelhantes que compartilhavam.

Para essas vanguardas os ritos, símbolos e ideais primitivos representavam a vida humana antes do contato maléfico com a civilização e, por estarem livres da moral e da razão burguesa, ofereciam um rico material para a produção vanguardista, que buscava a criação de um novo universo, muito parecido com o mundo primitivo (PALMEIRA, 2000), uma vez que tanto surrealismo, quanto antropofagia tentavam o reencantamento do mundo e o reencontro com tudo aquilo que os ideários burgueses haviam apagado, como a paixão, a poesia, o maravilhoso, o sonho, a revolta e a utopia (LÖWY, 2002), oferecendo uma possibilidade de transcendência fora da religião.

A quebra da razão ocidental, positivista e capitalista almejada por vanguardas como as tratadas aqui trazia o choque, revelado por Bürger (2012) como aquilo que poderia dar ao homem a compreensão da necessidade de transformação da realidade. A experiência de choque tratada por Peter Bürger (2012) pode corresponder à iluminação profana de Walter Benjamin, e a compreensão da mudança da realidade corresponderia ao olhar político trazido por essa iluminação.

A observação da produção de Criolo e das letras que pretendemos analisar nessa parte do capítulo possibilita-nos falar da magia, da fuga da lógica da sociedade capitalista contemporânea e da busca por uma realidade que vai ao encontro do misticismo dos rituais

africanos, misturando-os com elementos de outros universos e abordando, em meio a isso, a turbulenta capital paulista, sua periferia e seus dilemas.

Vemos, muitas vezes, em Criolo a imagem surrealista mostrada por Reverdy (1918) e usada por Breton (2001) no primeiro manifesto do movimento:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá. (REVERDY, 1918 *apud* BRETON, 2001, p. 35).

Em, “Convoque seu Buda”, por exemplo, primeira faixa do álbum homônimo, o compositor busca a construção de outra realidade por meio de uma narrativa que parece apresentar um juízo final, um acerto de contas definitivo, em que a favela irá, de uma vez por todas, invadir o centro e fazer a revolução: “Convoque seu Buda, o clima tá tenso/ Mandaram avisar que vão torrar o Centro/ Já diz o ditado, apressado come cru/ Aqui não é GTA, é pior, é Grajaú” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

A perspectiva de um acerto de contas entre centro e margem, o tal juízo final tratado no parágrafo acima, pode ser visto ainda em “Esquiva da esgrima”, já que essa canção também aborda a possibilidade de revolução da periferia, por meio do olhar político (BENJAMIN, 1987b) lançado às relações de poder. Por esse motivo, o título da música nos revela a noção de defesa, esquivar-se e ao mesmo tempo atacar, na medida em que a esgrima se vale de artimanhas de proteção e ataque, o que pode manifestar a ideia de “agredir” o espaço do outro e defender o seu, juntamente com sua história.

A estratégia de apresentação da situação-limite entre centro e margem é expressa por meio da deglutição antropofágica de valores dos mais diversos espaços e, ainda, pela utilização da imagem surrealista, que aproxima realidades distantes e oferece a criação de um universo novo que dialoga com a realidade paulista:

Nin jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu Jitsu
Shiva, Ganesh, Zeppelin dai equilíbrio,
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que nem cabe nesse refrão
(CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

Notamos no refrão a aproximação de artes marciais asiáticas, como o “Nin Jistu” e o “Jiu Jitsu”, com outra luta desenvolvida por africanos no Brasil, a capoeira, ao lado de divindades que dizem respeito às religiões asiáticas, como “Shiva e “Ganesh”, juntamente do nome do dirigível Zeppelin, relacionando todos esses elementos à ideia de equilíbrio. A força

imagética que advém das artes marciais, das entidades religiosas de universos distintos e do dirigível liga-se com a noção do manifesto a respeito das imagens surrealistas, que seriam mais fortes e emotivas devido a sua falta de afinidade.

Todo esse recurso de enumeração de elementos de universos distantes corrobora a possibilidade de criação de uma realidade outra, em que imaginação, verdade, espiritualidade e magia façam parte do mesmo grupo, componham o mesmo espaço e funcionem como constituidores de outra ordem de vida. Devido a isso vemos na letra de “Convoque seu Buda” (2014) referência ao mundo virtual, por meio do jogo “G.T.A”, ao lado do “Grajaú”, que se situa na periferia de São Paulo; “Machado de Shangô”, elemento da religiosidade africana, ao lado do “Uzi” na mão dos meninos do morro, referindo-se a uma metralhadora usada pelas milícias da favela; a “cidade podre”, para tratar de São Paulo, ao lado do “umbral”, representação de uma espécie de porta de entrada no mundo espiritual em doutrinas como o kardecismo, ou ainda, um tipo de purgatório em que ficariam os espíritos em busca de redenção; o “jutsu”, arte marcial asiática, juntamente de “Naruto”, personagem ficcional de um desenho japonês; “tribo da Folha”, fortaleza em que habitam a maioria dos personagens do anime Naruto, ao lado da “favela”, espaço que reside o próprio músico; assim como em “Esquiva da Esgrima” observamos a junção de “Osíris”, deusa egípcia e de “Diabolim”, vilã de um desenho animado: “Osíris, olhe por mim, me afaste de Diabolim” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b).

A conexão de imagens tão distanciadas implica a própria ideia surrealista de não obedecer a uma sucessão lógica, mas de compor uma realidade em que o desejo esteja acima do racional, trazendo uma nova ordem de existência: “Os desejos não obedecem a uma sucessão lógica [...] mas simplesmente passam a existir, a ser realidade.” (PALMEIRA, 2000, p. 130).

Para tratar mais disso podemos recorrer a Jacqueline Chénieux-Gendron (1992) que trata da insubmissão surrealista em seguir paradigmas e perspectivas que se adaptem às ordens burguesas e religiosas, para assim construir um mito produzido apenas pelo estranhamento sensível, inventado pela própria imaginação e criatividade humana:

O que nos provoca, o que nos cativa; é a reviravolta de perspectiva a que somos convidados. [...] que [...] deve forçar-nos a deslocar nossos sistemas de referência. Tal é o mito buscado pelo surrealismo: não conteúdo de crenças, imposto pelo exterior a uma consciência humana [...], mas desejo de estranhamento sensível, cujo conteúdo deve ser inventado por nós. (Chénieux-Gendron, 1992, p. 127 – 128).

Em músicas como “Convoque seu Buda” e “Esquiva da Esgrima” somos certamente convidados a deslocar nossos sistemas de referências e a lidar com a nossa realidade, por

meio do estranhamento de uma nova perspectiva que põe lado a lado elementos que não fazem parte do mesmo contexto e que se distanciam em todos os sentidos possíveis. “Esquiva da Esgrima”, por exemplo, coloca nos mesmos versos o contexto da Europa, por meio do uso da língua francesa “*oui monsieur*”, “*enchanté*” e de intelectuais suíços, como “Perrenoud” e “Piaget”, e o contexto brasileiro, especialmente das realidades de periferia, por meio da referência ao *rapper* Sabotage, que é trazido como “Sabotá”, numa espécie de afrancesamento do nome do brasileiro, o que revela a equiparação da importância de Sabotage à cultura periférica e popular, assim como Piaget e Perrenoud são importantes para determinada elite intelectual:

Rap é forte pode crê, oui monsieur
Perrenoud, Piaget, Sabotá, enchanté
É que eu sou fi de cearense
A caatinga castiga e meu povo tem sangue quente
(CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b).

No trecho notamos a Europa e sua intelectualidade que influencia o mundo, ao lado de Sabotage e da realidade nordestina, marcada pela oralidade do “fi”, o que, além de contribuir para a força da criação de um novo universo, que aniquile fronteiras entre Europa e Brasil, línguas europeias e oralidade brasileira, revela a resistência da periferia, um povo de “sangue quente”, acostumado com as dificuldades e disposto a criar uma realidade diferente, por meio da apropriação do olhar político, que reflete sobre tudo que o rodeia e ainda se vale da mágica presente no cotidiano como um meio de alcance de uma nova existência, motivo também para o uso do místico, de uma espécie de naufrágio/fuga dessa sociedade, para o encontro de outra: “Naufragar, seguir pela estrela do norte” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b), “Acreditar nos sinais, acreditar nos instintos e nas estrelas” (ANDRADE, 1990a, p. 51).

A criação desse novo mundo se faz por meio da ligação com o mundo real habitado pelo compositor, local em que o “trabalhador corre atrás do pão” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014), e de um mundo mítico representado por Oxalá, figura da mitologia africana ligada sempre à criação do mundo: “[...] um dia Olorum chamou em sua presença Orinxalá, o Grande Orixá. Disse que queria criar terra firme lá embaixo e pediu-lhe que realizasse tal tarefa” (PRANDI, 2001, p. 502) ao lado de Shiva e Ganesh. Por isso vemos em “Convoque seu Buda” a afirmação de que “a morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

O rasgar do véu faz referência à bíblia cristã e simboliza o fim da fronteira entre o mundo do homem e o mundo dos santos, o que coloca lado a lado a realidade humana e a

magia dos mitos religiosos. Por meio disso, insere-se a crítica às religiões que, recheadas de preceitos morais, amedrontam e alienam os povos, por meio de uma retórica amarga, cheia de pré-conceitos e intolerância, e anunciando a proposta de construção de um universo que degluta a religião, mas mantenha o mito poético que, depurado do seu conteúdo religioso (PALMEIRA, 2000), traga à tona a liberdade e a abertura às mais diversas influências e experimentações.

Vemos, então, que a criação de imagens que se opõem e se distanciam não está apenas no que se refere às artes marciais e aos deuses de universos místicos diferentes, mas também a mundos diversos, o mundo da espiritualidade e o mundo capitalista e sua ânsia pelo dinheiro.

Uma das propostas da poética surrealista é a de quebrar as fronteiras entre sono e vigília (BENJAMIN, 1987b), realidade e imaginação, racionalidade e irracionalidade, consciência e inconsciência, ou ainda, de “rasgar o véu” que separa esses lugares e assim desenvolver no homem uma percepção capaz de observar tudo ao seu redor de maneira crítica e abrangente, não se alienando e não aceitando uma única noção de verdade, um único ponto de vista e nem apenas uma única representação da história. Ao fazer com que essas imagens opostas dialoguem e que esses universos tão particulares se contaminem dentro de uma mesma estrofe, Criolo anuncia a diluição das fronteiras, para inserir a crítica à realidade que vive e apostar na elaboração de uma outra forma de vida, por meio do recurso metalinguístico, que trata da própria composição do refrão de “Convoque seu Buda”: “É humilhação demais que nem cabe nesse refrão” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

O recurso da metalinguagem também é percebido em “Esquiva da Esgrima”: “verso mínimo, lírico, de um universo onírico/ Cada maloqueiro tem um saber empírico” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b), que liga o saber empírico ao mundo onírico, realidades que parecem bastante distantes, mas que buscam tratar da capacidade poética de criação de um universo diferente do que se vive, por meio do conhecimento da própria realidade observada e vivenciada.

O compositor tenta a invenção de um universo outro dialogando com a sua vivência, com a experiência de habitar a periferia e com o desejo de se alcançar a liberdade de pensamento e de criação artística em uma sociedade tão corrosiva e destrutiva como a capitalista, que põe abaixo os sonhos, as vontades e as esperanças, o que notamos no trecho abaixo, que mostra a prisão do pensamento do artista, pois este deve se render aos padrões e ao mercado, revelando ainda a problemática periférica, por meio das imagens do corpo caído no chão, devido à bala perdida, e pela intensidade presente nas palavras “morte”, “cirrose” e “depressão”:

Sonho em corrosão, migalhas são
 Como assim, bala perdida?
 O corpo caiu no chão
 Num trago pra morte, cirrose e depressão
 Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não
 (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

Nesse sentido, podemos dizer que a poética elaborada por Criolo se sustenta pelo inconformismo com a realidade vivenciada e pela proposta de construção de uma realidade diferente, que se comporia a partir dos seguintes elementos: o mito, trazido pela magia dos ritos africanos; o espaço do outro, que se faz por meio da devoração de valores do centro, junto de símbolos de mundos distantes, como os asiáticos e da representação da realidade da periferia. Essa perspectiva nos permite usar a noção que o surrealista Benjamin Péret tinha sobre o poeta, como aquele que só poderia existir devido ao inconformismo e à busca pela transformação da realidade: “O poeta só existe, para Péret, porque nutre um inconformismo em relação ao mundo em que vive [...]. O poeta atual não tem outra possibilidade a não ser a vida revolucionária, ou então não ser poeta, pois ele precisa se lançar constantemente ao desconhecido.” (PALMEIRA, 2000, p. 111).

O lançar-se constantemente ao desconhecido está presente em “Convoque seu Buda”, que traz uma possível representação do juízo final, ideia presente na mitologia judaico-cristã, em meio à mitologia africana e asiática, para ao mesmo tempo negar os fundamentos cristãos, em especial, os católicos, o que se comprova pelo uso da expressão “sem culpa católica” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014), ao lado de “sem energia eólica”, mais uma das aproximações existentes na canção que, por meio de energia e poesia que produzem, uma espécie de iluminação profana, são capazes de apresentar a opressão vivida e propiciar o revolucionário olhar político:

Sem culpa católica, sem energia eólica
 A morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica
 Depressão e a peste, entre os meus
 Plano perfeito pra vender mais carros teus
 (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

A negação do catolicismo está presente no pensamento surrealista e antropófago. Tanto um movimento como o outro repeliam a moralidade trazida pelas religiões, em especial o catolicismo, doutrina que havia repreendido muitas culturas e costumes, impondo suas vontades, interesses econômicos e de dominação.

A antropofagia, em seu manifesto, lança uma forte crítica a essa religião e a vê como uma das responsáveis por todo o trauma imposto aos brasileiros, que, ainda no século XX, os impedia de ser independentes culturalmente da Europa e de outros lugares desenvolvidos, devido ao fato de terem inserido aqui a moralidade e a culpa, por meio da ideia maniqueísta de céu para os “bons” homens e de inferno para aqueles que cometem o que entendiam como pecado, e também pela repressão da liberdade sexual, além da dizimação dos nossos nativos:

Contra todas as catequeses. [...]
 Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos e postos em drama. [...]
 Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos
 Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. [...]
 Contra o Padre Vieira [...] Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábria.
 Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema [...]
 (ANDRADE, 1990a, p. 48 - 51).

A fuga da cartilha católica para a antropofagia e para o surrealismo nos libertaria da moralidade e permitiria a liberdade de pensamento e de criação, que reverberaria a transformação da vida e o reencantamento do mundo. Por isso, os povos dos primórdios exerciam tanta fascinação nos vanguardistas, visto que as suas crenças, as explicações sobre as origens do mundo e a relação mágica com a vida eram fruto da imaginação pura, que recusava a submissão ao pensamento lógico e moralista do capitalismo e do catolicismo (PALMEIRA, 2000).

Para Criolo a reconquista do mundo dos primórdios também se faz importante para a reconstrução do espaço da periferia: “A beleza de um povo, favela não sucumbir/Meu lado África aflorar, me redimir” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014). Notamos o quanto é fundamental, para o compositor, fugir do catolicismo e do capitalismo para que se encontre a beleza do povo. Não é por acaso que ritos de candomblé são colados as suas letras de *rap* que criticam o sistema opressor, como uma forma de produção que destrói os valores burgueses e constrói a ideia da ancestralidade negra para o homem da periferia.

A recuperação da cultura africana não pode se fazer de outro modo senão pelo mergulho na cultura brasileira e também na sua herança católica e europeia, por isso a mistura dos elementos da fé católica com os rituais do candomblé como forma de tratar da representação cultural dos descendentes de África, em especial os que habitam as periferias:

A reconstituição do passado que orienta a construção da identidade, se faz, assim, a partir da cultura brasileira e não da verdadeira e perdida origem étnica, familiar, e, em última instância, racial. Mesmo quando o negro se expressa para afirmar a negritude, a condição africana, não resta a ele fazê-lo senão como brasileiro. Ainda que o passado ancestral perdido seja a África pluriétnica, multicultural, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova

civilização, passado que só pode ser inventado, memória recriada. (PRANDI, 2005, p. 172).

A memória recriada em Criolo elabora-se por um caminhar pela história do Brasil, por um passeio pelas vielas e terreiros da favela, pela ligação de universos díspares, pela deglutição de valores e modos de ser da classe que oprime, pela ironia impressa em canções como as já analisadas no início desse capítulo e pela recriação da mitologia africana, que continua com sua magia e força poética, mas que recebe elementos da cidade de São Paulo, do capitalismo, do catolicismo, da cultura nordestina, entre outros. O passado só pode ser recuperado pela invenção, que nas letras do compositor funciona como um convite de uma observação a partir de outra perspectiva, dando mais atenção à experimentação que se vale do desejo, da imaginação e da criatividade do que à lógica do capitalismo, que só surge para que se insira a ironia, a crítica e o desejo de retorno para um tempo sem tantas interdições:

Hoje, não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar tua filha, pro mundo perder
 É o céu da boca do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando
 (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b).

A estrofe acima, refrão de “Esquiva da Esgrima” (2014b), mostra o olhar do músico à contemporaneidade, por meio da própria demarcação de tempo: “hoje”. Criolo vê o hoje como o tempo da falta de espiritualidade - “alma pra se lavar”; de amor - “boca pra se beijar”; e em que o dinheiro - “mas tem dinheiro pra se contar” - e a aparência - “de terno e gravata teu pai agradar” - regem todas as coisas e levam o homem à perdição, ao seu próprio fim - “levar sua filha, pro mundo perder”.

Questiona-se o próprio ideário em torno de céu e inferno, mais uma vez referência aos elementos da mitologia judaico-cristã. Sabemos que o céu e o inferno são tratados como espaços opostos, um marcado pela paz, felicidade e serenidade e o outro pelo conflito, agitação e dor. Criolo coloca tanto o céu quanto o inferno como partes um do outro, “o céu da boca do inferno”, aproximando elementos dicotômicos e, com essa aproximação, representando os tempos contemporâneos na metrópole. O céu é aqui parte do próprio inferno, ou ainda, parte da boca do inferno, o que revela uma realidade que engole o homem, levando-o a uma existência de dor e sofrimento. Quando lidamos com esses objetos criados por realidades opostas, como é o caso de céu e inferno, podemos pensar nos próprios objetos

surrealistas, na sua força imagética e nas várias possibilidades semânticas e existenciais advindas deles: um inferno com a boca tão aberta, de modo que o céu da boca apareça, engolindo as pessoas, levando-as ao lodo e à dor.

As diversas possibilidades semânticas mencionadas nos permitem ver o inferno como simbologia da cidade grande, das milhares de pessoas e da solidão, como em “Cidade podre, solidão é um veneno” (CRIOLO, 2014), conforme vemos em “Convoque seu Buda” (2014) e ainda do capitalismo, suas instituições e artimanhas de opressão, garantidas pelas instâncias de legitimação. Observemos um trecho de “Convoque seu Buda (2014): “O umbral quer mais Chandon, heróis, crack no centro/ O anjo do mal, alicia o menininho/ E toda noite alguém morre, preto ou pobre por aqui” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

Notamos, nesses versos, o centro representado como o céu da boca do inferno engolindo inocentes e trazendo o mal. O centro é o “umbral” que “quer mais Chandon”, é o espaço também das drogas, “crack no centro”, mas que possui os heróis, os donos do discurso, algo que advém do fato de uma única representação histórica, apresentada apenas pela visão do vencedor, que se mostra como o herói, enquanto o outro é o vilão, o que tende a ser quebrado pelo olhar político benjaminiano, que na letra transforma o herói em “anjo do mal que alicia o menininho” e revela que a periferia, apesar de ser a fortaleza, “Tribo da folha”, que se prepara para o revide “a favela aguarda, atenta ao revide” (GERMANO, CRIOLO, 2014), ainda está enfraquecida e perde seus sujeitos para o crime, para as drogas e para o capitalismo, sistema que afeta fortemente as minorias: “e toda noite alguém morre, preto ou pobre por aqui” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

O olhar político é fundamental nas produções musicais de Criolo, é matéria-prima das composições, visto que permite a crítica ao espaço do outro e a exibição da história dos marginais, pelos fragmentos reveladores da violência, da morte e do subjugo da periferia, que entra em depressão por não conseguir seguir as imposições capitalistas, algo que o próprio sistema utiliza como meio de gerir o consumismo e conseguir mais vendas: “depressão é a peste, entre os meus/Plano perfeito pra vender mais carros seus” (CRIOLO, GANJAMAN, 2014).

A apresentação de fragmentos da história do dominado em algumas canções dos álbuns de Criolo se faz por meio do passado recriado, que vai ao continente africano, ao europeu e ao Brasil, país no qual essas culturas misturaram-se, buscando símbolos, estilhaços, memórias que possibilitem a construção de possíveis identidades para a periferia.

Entre o Brasil contemporâneo e a velha África, bem como entre a antiga Europa e as perdidas civilizações indígenas, situa-se a nossa própria história, que nos impede ou auxilia no reencontro do nosso ponto de partida, nos meandros da civilização que ela mesma engendrou. Do Brasil de hoje se faz a África de ontem, África simbólica que é memória e identidade possível dos afro-brasileiros. (PRANDI, 2005, p. 172).

É possível notar na produção de Criolo o reencontro com a história e a busca por esse ponto de partida, sempre irrecuperável. O músico busca isso não apenas pelo olhar à origem africana, mas, por meio dos elementos que possibilitam a criação de uma representação da periferia, sejam eles asiáticos, africanos, nordestinos, periféricos ou do centro.

Criolo deglute os valores do outro para que a cultura subjugada consiga se reconstruir e é por meio dessa deglutição, evidenciando a mistura de vários elementos de espaços variados, que ele insere em sua poesia os fragmentos históricos que conseguiu captar, como podemos ver em “Esquiva da Esgrima” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b):

Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula [...]
 A milianos, mau cheiro e desengano
 Cada cassetete é um chicote para um tronco
 Alqueires, latifúndio pras ladies
 Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede
 Novas embalagens pra antigos interesses.

Percebemos aqui a memória reinventada, ou ainda a recriação do passado, que se constitui da inserção de elementos do presente e de outros tempos. Criolo revive o tráfico negreiro e o drama dos negros escravizados, olhando não só para aquele período, mas também para a contemporaneidade, fazendo uma ponte entre os dois tempos, com o intuito não apenas de exibir o problema e o sofrimento dos indivíduos trazidos da África para serem escravos aqui, mas para tratar ainda da persistência dessa problemática no Brasil de hoje e revelar que as formas de opressão apenas se modificaram, mas persistem e ferem as minorias, no caso, os negros e o homem da periferia.

A questão em torno da imigração forçada dos negros ainda se faz presente. No período escravocrata os negros foram obrigados (tráfico negreiro) a virem para o Brasil, tornando-se escravos e sendo marginalizados. Hoje ainda é constante o deslocamento de homens que buscam melhores condições de vida, empregos dignos e sustento para suas famílias: “do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula”. Criolo nesse trecho se vale do Grajaú, local da periferia de São Paulo em que cresceu e viveu, e também do Curuzu, bairro popular de Salvador, em que surgiu o primeiro bloco afro-brasileiro, para tratar dos deslocamentos dos sujeitos negros e das minorias de forma geral, por meio da representação de dois espaços amplamente habitados por negros e considerados ambientes em que vive uma minoria marginalizada.

Quando o *rapper* trata da ideia de que “pra imigração meu povo é mula” ele revive o período do tráfico negro, no qual os homens eram trazidos como animais, em condições impensáveis, além de humilhados, constantemente castigados e impedidos de se alimentar ou matar a sede. Vemos então a ligação entre o presente e o passado, a apropriação do molho com as chaves de todas as épocas (BENJAMIN, 1987), que possibilitaria a transformação da história por meio do olhar político.

A ligação entre presente e passado é constante em “Esquiva da Esgrima”. O retorno aos primórdios se faz aqui de recurso crítico ao sistema opressor existente, seja no passado ou na contemporaneidade: “A milianos, mau cheiro e desengano/ Cada cassetete é um chicote para um tronco/ Alqueires, latifúndio pras ladies/ Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede/ Novas embalagens pra antigos interesses” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b). Notamos nesse trecho as diversas imagens que se referem ora ao passado, ora ao presente. Isso é evidente pelo uso de uma gíria típica da periferia paulista, “milianos”, que trata de um tempo passado e a fatos ocorridos nele. O passado é revisto como o tempo do mau cheiro e do desengano.

Essa problemática pertencente ao passado se reflete ainda no presente e isso está ressignificado pela composição do *rap*, que usa o “cassetete” e o “chicote”, ambos instrumentos pertencentes a forças que oprimem minorias. O cassetete é ferramenta da polícia, que, segundo diversas reportagens, discrimina negros ou pessoas que habitam as periferias brasileiras, agindo quase sempre com violência. O chicote que açoitava os negros nos troncos do Brasil, aludido também por Oswald em seu “Azorrague” (1990c), ainda hoje fere e humilha, transformado em cassetete, por isso se fala de “novas embalagens para antigos interesses”.

Ao tratar dessas reflexões, Criolo nos mostra que o passado escravo, retomado pela imagem do tronco, ainda permanece vivo no imaginário brasileiro de forma geral, pretexto para o racismo velado do nosso cotidiano e também para o preconceito e intolerância em relação às religiões de matrizes africanas no país que mais recebeu africanos no mundo e que se formou fortemente ligado àqueles povos e sua riqueza cultural, como observamos em nossa língua, costumes, pratos típicos e músicas.

“Esquiva da esgrima” continua se utilizando de palavras ou imagens que tratam do passado e do presente para inserir a crítica ao mundo contemporâneo e às formas de opressão existentes, referindo-se aos “alqueires” - unidade de medida antiga, usada em tempos de escravidão e de senhores de engenho para medir a propriedade - e aos “latifúndios”, o que evidencia a ideia de propriedade privada, uma das marcas mais fortes do sistema capitalista, e

uma referência ao Brasil e às grandes propriedades, símbolos da desigualdade de divisão agrária entre os povos e do sistema econômico no qual vivemos. A exibição dos latifúndios brasileiros abre espaço para a ridicularização de seus proprietários, que são chamados de “ladies” na música, estabelecendo novamente as tensões entre o centro e a margem propiciadas pela voz periférica de Criolo.

Nesse sentido, percebemos que o retorno aos primórdios nas canções serve também como instrumento de crítica a determinado passado e como destruição de uma visão alienada à história.

A alienação para Criolo é o elemento constituinte de uma cultura que gira em torno do dinheiro, é por meio dela que se impede o olhar político, que se criam falsos heróis e se permite que a opressão às classes populares continue, como podemos ver nos seguintes recortes de “Esquiva da Esgrima”:

É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe [...]
 O que a serpente é pra maçã, é o que a maçã reflete pra mídia
 É que Abel tinha um irmão, mas Caim tinha malícia
 (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b).

Criolo discute o modo como o pensamento dominante se transfigura para dar continuidade aos seus ideais de poder e domínio. Por meio disso, ele mostra que as políticas de esquerda, voltadas ao trabalhador e às classes populares, tornaram-se bem parecidas com o pensamento de direita, que é marcado por um ideário conservador e por princípios que beneficiam as classes com maior poder aquisitivo e não se preocupa diretamente em transformar a situação social dos indivíduos mais necessitados.

Podemos entender que, para Criolo, os partidos de esquerda, para sobreviverem de alguma forma e continuarem com força, submeteram-se aos ideais da direita, afastaram-se de seus princípios originais, realizando artimanhas e estratégias que oprimem minorias e prejudicam as classes mais pobres. É possível tratar dessa questão ao olhar os problemas políticos do Brasil de hoje e o modo como os partidos de esquerda estão gerindo a economia e outros segmentos de forma bastante semelhante aos partidos de direita.

Essas imagens criadas revelam o poder midiático e também das instituições sociais, asseguradas por determinadas classes, de distorcer discursos, apoiar ideias e defender aquilo que convenha aos seus interesses, o que se vê pelo uso do contexto bíblico do fratricídio cometido de Caim contra Abel e ainda da maçã mordida por Eva, tentada por uma serpente, o que metaforiza a mídia e seus recursos para manutenção de poder e alienação da sociedade.

É válido dizer que a canção de Criolo se faz em camadas que vão se expandindo o tempo todo. O uso de um símbolo ou metáfora abre a possibilidade de um outro texto, um outro discurso que vai significar ou ressignificar ainda mais o que o compositor pretende com sua canção. É o caso do uso das situações narradas no livro de Gênesis na bíblia, que metaforizam outras questões, abrem a reflexão para diversas outras problemáticas, o que nos permite falar de Barthes (1992) novamente e também de Bakhtin (2008) e de textos em que habita uma infinidade de vozes. A composição de Criolo certamente é um exemplo do que refletem esses teóricos.

O olhar ao passado e ao presente que reconstitui o texto plural e cheio de camadas interpretativas também busca dialogar com as possibilidades do futuro, sendo o próprio desvio ao passado para rediscutir o presente e pensar os tempos que virão.

A possibilidade de um discurso de vozes até então silenciadas e proibidas de se expressarem revela o anseio por um futuro novo, com mais oportunidades e menos desigualdades. Expressões características anunciam esse desejo da periferia de buscar na sua própria tradição e experiência, instrumentos suficientes para a resistência à opressão e assim constituir uma nova vida:

Inspiração é Black Alien, é Férrez, não é Tia Augusta [...]
 Uma bola pra chutar, um país pra fundar
 Geração que não só quer maconha pra fumar [...]
 É a esquiva da esgrima, a lágrima esquecida
 A cor da minha pele eu sei bem quem critica
 (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b).

Nos versos citados vemos o olhar para a própria experiência e tradição da periferia, por meio de Black Alien e Férrez, nomes fortes da cultura marginal, e a necessidade de construção de um futuro diferente. Percebe-se a ideia de fundar um país, de refazer o Brasil historicamente, de minimizar as diferenças em um território de tamanho continental e de colocar a voz negra e periférica no centro da cena, mostrando que o homem marginalizado já sabe quem se volta contra ele, quem o critica e o oprime: “A cor da minha pele eu sei bem quem critica” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b). Devido a essa tomada de consciência, conseguirá transformar sua história e é nesse momento que o título da música revela o seu significado, pois “a esquiva da esgrima”, mostra a habilidade de bater, de tocar outro, de se defender e, mais do que isso, de fazer o outro errar o golpe, não conseguindo derrubar o inimigo.

Criolo fala do lugar de homens que já apanharam demais, que já sofreram muito e que já tentaram resistir de todas as formas possíveis, motivo pelo qual muitas vezes a violência

marca o discurso - “chama o SAMU e ensina pra esse comédia” - de quem se volta contra a opressão. Contudo, o compositor também fala de sujeitos que aprenderam a importância da resistência, de se defender, de homens que conseguiram fazer sua voz ser escutada e que hoje produzem arte, são lidos nas universidades, estudados em pesquisas, ouvidos nos espaços em que antes sequer entravam. Por isso, a habilidade da arte da esgrima, do poder de concentração, defesa e ataque que os bons esgrimistas possuem, poder e habilidade que devem ser revisitados pelo homem que precisa reinventar seu próprio tempo e buscar um futuro novo.

As vanguardas queriam esse futuro outro, como já foi dito, e fugiam da lógica do tempo em que estavam e dos efeitos que ela causava, por meio de alguns procedimentos, como por exemplo, a montagem, que segundo Bürger (2012), quebrava a organicidade e causava o estranhamento na recepção, algo capaz de despertar no sujeito a necessidade de transformação da realidade.

A montagem é um procedimento bastante comum na poesia de Criolo, seja pelo uso dos mais diversos elementos, que recortados de diferentes lugares, constituem uma composição feita pela bricolagem, ou pela retirada de trechos de canções outras, que colocadas em suas letras são ressignificadas ou ganham sentido novo, como já verificamos em “Duas de Cinco” (2014) e também em “Sucrilhos” (2011b). A montagem nas canções do *rapper* engole discursos preconceituosos e entendidos como elitistas, possibilitando o olhar para a periferia e a construção identitária desse espaço.

Ao analisar “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014) e “Mariô” (2011), vemos que a montagem compõe-se como um elemento fundamental para a composição das letras, na medida em que elas se apropriam de canções de outros espaços e vozes, que colados na canção ressignificam a própria mitologia africana e discutem a problemática em torno da periferia e da grande metrópole. Podemos dizer que em Criolo há certamente a ressignificação dos mitos africanos e das simbologias em torno da identidade periférica. O músico aposta na criação de um mito novo, um mito pós-moderno, por meio desse olhar ao passado e discussão do presente. Nas canções dele é possível ver Ogum voando sobre a capital paulista e suas periferias, é possível ver Ganesh em uma rodinha de samba, podemos ainda ver Mônica e sua turma embalada por “Linha de frente” (2011a) e a casa da Maria Vilani no Grajaú cheirando a arruda, com as imagens de Oxóssi, Ogum e Mãe Menininha.

Existe uma força imagética forte nas composições de Criolo, os rituais da África em meio à pólis, suas várias etnias, seus inúmeros ritmos, o trânsito enlouquecido, a hipocrisia burguesa, os interditos cristãos, o menino no farol, o exagero dos galões cheios de champagne

para se lavar as mãos. As composições invertem alguns discursos, olham com lupa sobre outros e, numa espécie de “Samba do Crioulo doido” (1968), têm muito a dizer por trás das aparentes construções mirabolantes e sem nexo, advindas da experimentação da montagem.

“Mariô” (2011) já tem um título revelador, traz a folha de dendezeiro da porta dos terreiros de candomblé, planta que se refere a Ogum, pois faz parte das suas vestes e simboliza a proteção dos ambientes de oração das religiões de origem africana. As folhas sagradas são elementos fundamentais do candomblé, pois são essenciais para a manipulação das energias espirituais, do axé (PRANDI, 2005) e estão rodeadas pela concepção de que parte do mundo dos mitos, dos orixás, está no mundo dos humanos, cuidando deste.

Criolo recorta uma música própria dos cultos dos terreiros e, por meio de montagem, a coloca em sua composição:

*Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
(CRIOLO, 2011).*

O trecho anterior é o refrão de “Mariô” (2011) e também a estrofe que a inicia. Criolo se apropria de uma canção em iorubá, língua de origem africana, que é usada frequentemente nos ritos de candomblé para trazer à tona a questão da representatividade cultural periférica e negra. Dessa forma, a música em questão deixa de ser apenas um *rap* e se torna uma oração a Ogum, um dos deuses mais respeitados do candomblé por sua força e poder, pois era conhecido como deus do ferro, um guerreiro implacável que vencida todas as batalhas:

Ogum, que conhecia o segredo do ferro, não tinha dito nada até então. [...] Então Ogum banhou-se, vestiu-se com folhas de palmeira desfiadas, pegou suas armas e partiu.
[...] Os humanos que receberam de Ogum o segredo do ferro não o esqueceram.
[...] Ogum é o senhor do ferro para sempre. (PRANDI, 2001, p. 86 – 88).

O canto a Ogum em meio às rimas do *rap* reelabora fortemente a crítica que pretende a música. O efeito da montagem é importante, pois modifica a própria construção do *rap*, causando em quem lê e ouve a letra uma espécie de estranhamento, por estar em contato com uma outra língua, um texto diferente, com significados diversos.

Nesse sentido, as pessoas que vão aos shows de Criolo ou cantam suas letras fazem também uma prece a Ogum, reverenciam um deus do candomblé. Pensar nisso em uma sociedade religiosamente intolerante e que vê os rituais africanos, por meio de estereótipos com conotação negativa, revela uma capacidade do compositor em aniquilar o discurso de

preconceito e a fala sem conhecimento a respeito dos cultos africanos, mesmo que implicitamente e sem consciência por parte do receptor.

Isso é ainda mais representativo em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014). A música que fecha o álbum *Convoque seu Buda* (2014) tem um trecho, retirado do CD de Kiko Dinucci e do bando afro-macarrônico (2008), colocado como refrão e estrofe que abre os versos criados por Criolo.

“Fio de prumo (Padê Onã)” (2014) é um canto de referência e reverência a Exu, um dos orixás mais estigmatizados pelas religiões católicas e neopentecostais, rotulado como o próprio mal, a figura do diabo, desconsiderando as particularidades dos deuses e das crenças africanas (PRANDI, 2005).

Notamos pelo ideário criado em torno de Exu o modo como a colonização europeia e a ideologia defendida foram fundamentais para a criação do imaginário coletivo de suas colônias e de seus povos. Exu, devido a toda a simbologia em torno de si, foi mal visto pelos exploradores europeus e até hoje carrega o estereótipo negativo, imposto pelo pensamento cristão e etnocêntrico dos colonizadores:

Os primeiros europeus que tiveram contato na África com o culto do orixá Exu dos iorubás, venerado pelos fons como vodum Legba ou Elegbara, atribuíram a essa divindade uma dupla identidade: a do deus fálico greco-romano Príapo e a do diabo dos judeus e cristãos. A primeira por causa dos altares, representações materiais e símbolos fálicos do orixá-vodum; a segunda em razão de suas atribuições específicas no panteão dos orixás e voduns e suas qualificações morais narradas pela mitologia, que o mostra como um orixá que contraria as regras gerais de conduta aceita socialmente, conquanto não sejam conhecidos os mitos de Exu que o identifiquem como o diabo. [...] Nunca mais Exu se livraria da imputação dessa dupla pecha, condenado a ser o orixá mais incompreendido e caluniado do panteão afro-brasileiro. (PRANDI, 2005, p. 68 - 72).

O canto a Exu, cantado por Juçara Marçal no refrão de “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), coloca no cenário da cultura brasileira e também da Europa (visto que Criolo se apresentou no exterior já algumas vezes), o orixá mais estigmatizado pelo pensamento religioso e moral europeu:

Laroyê Bará
Abra caminho dos campos
Abra caminho do olhar
Abra caminho tranquilo para eu passar

Laroyê Eleguá
Tomba o mal de joelhos
Só levantando o Ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Legbá
Guarda Ilê, Onã, Orum

Coba xirê desse funfum
 Cuida de mim que eu vou pra te saudar!
 Que eu vou pra te saudar!
 Que eu vou pra te saudar!
 (GERMANO, CRIOLO, 2014).

“Laroyê Bará”, “Laroyê Eleguá” e “Laroyê Legbá” são diferentes formas de se referir à mesma entidade, no caso Exu, assim como os termos “Ogó”, que se refere a um bastão de formato fálico dessa figura do candomblé e também nomes como “Ilê”, “Onã”, “Orum”, “Coba”, “Xirê” todos se referindo à religiosidade africana, suas simbologias e representações pela língua iorubá.

Colocar um canto a um deus tão estigmatizado dos ritos africanos no espaço de uma classe que o vê de forma errônea é algo extremamente interessante. Note-se que a entidade não é tratada pelo seu nome popular “Exu” em nenhum momento da canção. São utilizadas outras nomeações e usa-se Exu implicitamente. Desse modo, só aqueles que conhecem realmente essas religiões sabem de quem se fala, o que aproxima o receptor que as desconhece da canção, criando uma relação de simpatia por meio da música. Criolo, assim, trabalha no polo de total desconstrução do pensamento preconceituoso, pois ele não só insulta aqueles que ignoram a realidade por detrás do candomblé, fazendo-os, muitas vezes, ouvir uma música a Exu e gostar dela, como também revela a religiosidade africana em sua forma mais verdadeira possível, livre da censura católica e europeia.

O Exu da música de Criolo é o deus que abre os caminhos, o mensageiro, o transportador das mensagens dos homens aos outros deuses. Por isso o próprio título da canção “Padê Onã” refere-se ao pedido de bênçãos a Exu para que ele faça a ponte entre o mundo dos vivos e mundo dos mortos e abra os caminhos, fazendo com que a caminhada seja tranquila. Na letra, Exu é o orixá que pode cuidar e proteger, sendo assim, livre dos estigmas a que foi submetido.

Sabemos a partir de Reginaldo Prandi (2005) que as religiões africanas não possuem a ideia de bem e mal configuradora do cristianismo. Portanto não há deus, nem diabo, nem céu e inferno. Os deuses de mitologias, como a iorubá, são próximos do ser humano e, por esse motivo, cometem deslizes, mas também possuem atitudes louváveis e ajudam o próximo. Nesse sentido, a letra de Criolo vem ressignificar a figura de Exu no contexto brasileiro, respeitando as raízes africanas e toda a mitologia em torno dos orixás, transformando de uma vez por todas o tabu em totem.

É interessante perceber que é a montagem, técnica tão importante aos vanguardistas, que coloca os ritos africanos em meio aos versos do *rap*. É essa técnica que faz com que a

estrofe feita pela bricolagem receba mais ênfase que as demais, já que ela se torna o refrão e por isso é repetida mais vezes que as outras partes. Na montagem consciente, Criolo coloca o mundo mítico africano no meio da metrópole e da periferia. Assim, o real adentra o mundo dos mitos, é o “Padê Onã” que liga o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Se o *ready-made* se compunha da realidade já pronta, inserida no suporte e no espaço da arte, aqui se faz o processo de *ready-made* por meio da inserção do mundo dos mitos e das religiões, na base do *rap*, revelado pelos versos criados pelo compositor.

Em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), o canto a Exu traz à tona uma visão fragmentada da cidade de São Paulo, que é enumerada por meio de objetos díspares. A fragmentação, uma das dominantes da literatura brasileira contemporânea (RESENDE, 2008), se faz presente nessa canção. Parece-nos que Criolo faz pequenos registros, por meio de “[...] um incessante jogo de cortes e recortes” (COTA, 2012, p. 2), buscando captar os movimentos intensos da cidade grande. São várias informações simultâneas apresentadas no texto, fragmentos que também falam em seus intervalos, vozes que ecoam nas intermitências do texto e marcam a continuidade deste, as brechas deixadas por ele, o que se aproxima do que nos diz Barthes (1992) em *S/Z*.

Em Criolo, a fragmentação textual disposta pela enumeração de elementos do centro, da periferia e do mundo mítico vão ao encontro da poesia surrealista, na medida em que alçando “[...] os objetos diários à esfera lírica[...]” (PALMEIRA, 2000, p. 117), por meio da construção discursiva, dá a eles uma nova dimensão de significações: “A poesia surrealista, que procura alçar os objetos diários à esfera lírica, rege-se pelo princípio segundo o qual a imagem se grada à medida que são postas em relação palavras de naturezas distantes. Juntas, assumem, pela palavra do poeta, uma nova dimensão de significações.” (PALMEIRA, 2000, p. 117):

Muros de concreto, um feto
De pedra, cal, cimento, dejetos,
Aponta pra cabeça, ORI
A cidade, um cronista, OGI

E a dobra do dorso do operário na rua
O labirinto, o fauno, a sombra, a luz da lua
Aço, peito, flecha, caminho
Magma, lava, inveja, vizinho
(GERMANO, CRIOLO, 2014).

Essa visão fragmentada da cidade, por meio de figuras pertencentes a ela e outras que também elaboram poeticamente esse espaço, como o próprio Rodrigo Ogi, *rapper* paulista, criador do álbum *Crônicas da cidade cinza* (2011) e por imagens pertencentes a outros

universos, como o mundo do mito greco-romano pelo uso do “labirinto” e do “fauno”, Criolo cria novos objetos, ou, ainda, dá início a uma espécie de ritual, algo que segundo Palmeira (2000) faz parte da poesia do surrealista Benjamin Péret: “[...] reunir objetos do dia-a-dia e fazer com que, por meio de uma lógica não tradicional, eles se transformem em novos objetos ou rituais.” (p. 122).

Desse modo, percebemos que a fragmentação em “Fio de Prumo (Padê Onã)” tem a força de transformar pequenos recortes, seja da cidade ou do mundo mítico, em um objeto novo, que é a letra do *rap* por si só, que ganha dimensão de ritual ao ser colocado em meio a um “despacho” para um orixá do candomblé: “[...] os atos mais cotidianos são carregados de força quando expressos ou justificados de maneira distinta àquela que simplesmente pretende estabelecer comunicação.” (PALMEIRA, 2000, p. 122).

Nesse sentido, a palavra em Criolo tem o poder de emancipar o homem, de transformar sua relação com o mundo e de dar a ele liberdade criativa e espiritual, na medida em que se revisita qualquer mundo mítico, seja ele africano, asiático ou cristão, o que pode ser visto como um feitiço, a própria feitiçaria da criação poética surrealista, capaz de transformar as coisas e revigorar a vida humana, por meio da imaginação e da palavra: “[...] no surrealismo essa fé está no poder transformador da palavra – que é capaz de agir como elemento de emancipação da liberdade espiritual.” (PALMEIRA, 2000, p. 116).

A fé no poder transformador da palavra pode ser vista quando o novo e o velho dialogam, quando o obsoleto e o moderno ficam lado a lado, é o “posto de saúde dos anos 80/ A.S, Benzetacil, Cibalena” (GERMANO, CRIOLO, 2014) ao lado das “máquinas que comem você meio dia”. Vemos também o mundo atemporal, cíclico e eterno da mitologia africana (PRANDI, 2005) ao lado do tempo caótico da cidade grande e da competitividade capitalista nos versos: “o ponteiro, o relógio/ a corrida pro pódio/ a estética do mal no terror psicológico” (GERMANO, CRIOLO, 2014).

O compositor parece perceber a força revolucionária da observação do antiquado e do atual (BENJAMIN, 1987b), do eterno e do passageiro, dos destroços da história e do choque entre o catolicismo e o candomblé, ao colocar Nicodemos e Barrabás, ambos personagens bíblicos, junto de uma oração a Exu.

A energia da embriaguez (BENJAMIN, 1987b) presente nessas imagens e constatações provoca o receptor, abalando a lógica que impera e trazendo a epifania da iluminação profana, na medida em que desperta no homem o olhar revolucionário, colocando o indivíduo ainda em contato com sua transcendência, e é nisso que está contida a feitiçaria da poesia, o seu poder ritual, o êxtase fora das religiões.

Essas ideias colocam na mesma esteira o feiticeiro, o poeta e o louco, visto que todos possuem como denominador comum a magia, algo observado por Palmeira (2000), ao interpretar a produção poética de Benjamin Péret: “É preciso portanto admitir que um denominador comum une o feiticeiro, o poeta e o louco, e este denominador comum é a magia que é a própria carne e o próprio sangue da poesia.” (PALMEIRA, 2000, p. 109).

Criolo é esse feiticeiro, esse poeta e esse louco. A magia é inerente a sua composição, se não por meio dos mitos dos mais diversos universos, por meio de sua própria elaboração poética da periferia, como o espaço do trágico e da fadiga, mas também pela beleza pulsante, pela fé, pela linguagem própria, basta observar a presença marcante da oralidade em suas canções. A periferia é em Criolo o espaço do mágico, da dor, do amor, da tradição cultural e é ela o ambiente que será o novo universo que ele pretende criar, como vemos em “Mariô”:

E pode crer, mais de quinhentos mil manos
 Pode crer também, no dialeto suburbano
 Pode crer a fé em que você depositamos
 E fia, eu odeio explicar gíria
 (CRIOLO, DINUCCI, 2011).

Vemos no trecho acima a força do ambiente da periferia, por meio da sua grande quantidade de “manos” e da sua própria linguagem, suas gírias, que são marcas de sua identidade e representatividade social, um código da cultura marginal e símbolo da resistência que se pretende. Por isso o verso “fia, eu odeio explicar gíria” (CRIOLO, DINUCCI, 2011), numa espécie de desabafo contra a cultura do bem falar elitista, que quer encontrar significados para as expressões orais daqueles que fogem de seus contextos e como uma afirmação de que as palavras possuem significado por si só, não precisam de “tradução” e fazem todo sentido no espaço em que habitam.

A partir disso, verificamos que a elaboração de Criolo nos permite dizer que ele leva em conta a preservação do elemento mágico, feito da “própria carne e sangue” da palavra, que deslocada de seus contextos, montada em meio a outros versos, tratada pela ironia, pela paródia, pela deglutição de valores outros e também pelo adentrar na magia existente nos mitos, especialmente os africanos, recursos constitutivos de muitas de suas canções, revela uma periferia em que há miséria, violência, ódio, mas há também possibilidades de transformação, há a criação de um universo novo, advindo da fragmentação a que os versos se submetem e da apropriação do olhar político, que se dá pelo fato do marginalizado ter voz e direito de contar sua história e se opor à classe que domina:

Tenho pra você uma caixa de lama

Um lençol de fel pra forrar sua cama
 Na força do verso, a rima que espanca
 A hipocrisia doce que alicia nossas crianças
 (CRIOLO, DINUCCI, 2011).

A montagem, a apresentação fragmentária do cotidiano, a apropriação de letras dos cantos de candomblé, como ocorre em “Mariô”, são formas de criticar a classe dominante e mostrar a arte como instrumento de resistência e possibilidade de transformação: “na força do verso a rima que espanca” (CRIOLO, DINUCCI, 2011), em “Duas de cinco”: “A cada rap escrito, uma alma que se salva” (CRIOLO *et al.*, 2014).

A iluminação profana pensada por Benjamin (1987b), a partir disso, é parte constituinte da produção do *rapper* paulista, na medida em que ela movimenta as “energias da embriaguez”, buscando um desvio ao mundo primitivo, como possibilidade de discussão atenta e crítica sobre o presente e, ainda, reflexão sobre o tempo que virá.

O mundo do passado, a ideia de primitivismo está presente nas letras analisadas: “antigamente resolvia na palavra/ uma ideia que se trocava, um respeito que se bastava” (CRIOLO, GANJAMAN, CABRAL, 2014b). Elas vão ao mundo da mitologia africana e, mais que isso, buscam o ponto de partida da história cultural periférica, passando pelos seus momentos e personagens mais representativos para, a partir deles, erigirem novas relações e um novo modelo de sociedade.

Percebemos na poética de Criolo uma construção que almeja uma busca de sentidos fora daqueles estabelecidos pelas relações dessa sociedade. São aproximações de mundos distantes, colagem de letras, deglutições, apropriações de figuras pertencentes a universos díspares.

Entendemos, então, que a arte, para Criolo, está a serviço de sua própria subjetividade, daquilo que quer transmitir e em que acredita. Por isso mesmo muitos não entendem o motivo dele ser chamado de *rapper* e ocupar a mesma denominação de outros artistas que lidam com o chamado “*rap* tradicional”, fugindo de todas as formas dos espaços da classe dominante e das aclamações advindas dela. Mas, nos parece que Criolo não quer se prender em uma única tribo, seja ela qual for. Ele não quer se fechar no mundo do *rap*, não quer se encerrar no espaço suburbano apenas, pois entende a importância do caminhar por outros espaços, de deglutir outras linguagens, de apropriar-se de outras vozes para construir a sua própria expressão. Talvez essa seja a sua grande forma de resistir e de combater o preconceito.

Portanto, notamos o modo como antropofagia e o surrealismo, ou ainda a vanguarda antropofágica e a experiência da iluminação profana podem funcionar como instrumentos para observar e interpretar a produção do músico, na medida em que sua poesia lida com

recursos advindos dessas duas vanguardas, como foi visto nas duas seções de análise deste capítulo.

Para finalizar essa discussão, convém que retornemos ao mundo dos mitos e que, em meio às bênçãos de Padim Ciço, Ogum, Oxalá, Shiva, Ganesh, Shangô, encontremos o paraíso perdido da mitologia judaico-cristã a partir da fala da escritora africana Chimamanda Ngozi Adichie, que revela que a rejeição de uma história única, para que adentre nela os oprimidos, dá direito à reconquista do paraíso, o que se pode entender como a reconquista do seu próprio espaço, de sua própria história e da capacidade de transformação da realidade existente em qualquer ser humano por meio da apropriação daquilo que lhe pertence.

Sendo assim, agora retornaremos aos primórdios e olharemos para Oswald de Andrade, para a força de sua antropofagia, para Walter Benjamin e sua visão sobre a arte surrealista e o poder da iluminação profana de modificar realidades, para que vejamos o modo como Criolo e as análises feitas aqui estão permeadas por todos esses conceitos e discussões.

Sigamos então as estrelas e, iluminados pelas ideias de Oswald de Andrade e Walter Benjamin, cheguemos por fim ao Matriarcado de Pindorama...

CAPÍTULO 2

ENTRE BENJAMIN E OSWALD E SUAS ILUMINAÇÕES PROFANAS

[...] Não é a crença teleológica em um triunfo rápido e certo que motiva o revolucionário, mas a convicção profundamente enraizada de que não se pode viver como um ser humano digno desse nome sem combater com pertinácia e vontade inabalável a ordem estabelecida. (LÖWY, 2002, p. 16)

2.1 VANGUARDA E REVOLUÇÃO: APROXIMAÇÕES ENTRE O SURREALISMO E ANTROPOFAGIA

Antes de dar início às aproximações entre o surrealismo e a antropofagia, faz-se necessário pensar no desenvolvimento da ideia de vanguarda ao longo da história e buscar compreender a sua ligação em torno do ideário de política e revolução, que certamente estão presentes nesses diversos movimentos, como é o caso dos que analisaremos aqui.

Eugênia Boaventura (1985) busca dar conta disso no capítulo inicial de seu livro intitulado *A vanguarda antropofágica*, utilizando-se de diversos teóricos. Nessa obra, vemos que até 1830 o termo vanguarda não era comum ao espaço artístico, sendo originalmente uma nomenclatura militar, que designava as tropas que iam à frente dos demais, retratando aqueles que estavam adiantados em relação aos outros. Podemos dizer que essa significação continua a fazer sentido quando se volta ao campo das artes, o que ocorre especificamente em 1870 e era usado “[...] para denominar as ideias estéticas que se revoltaram contra a tradição e proclamaram a necessidade de novas formas de expressão.” (BOAVENTURA, 1985, p. 6 – 7).

A autora revela que a denominação de vanguarda não apareceu nos primeiros manifestos e até mesmo os primeiros movimentos que despontaram não se denominavam dessa forma, como é o caso dos futuristas, mas foi uma solução encontrada pela crítica para agrupar o grande número de manifestações heterogêneas que apareciam no mundo das artes naquele início de século.

A estudiosa faz um percurso no que diz respeito à definição e conceituação do termo vanguarda, mostrando que a crítica produzida na academia opta por uma interpretação eminentemente artística desse conceito e o vê como um aspecto da modernidade, um conjunto de “[...] ações, geralmente coletivas, reunindo artistas/escritores, sobressaindo-se por um antagonismo radical face à ordem estabelecida no domínio artístico (forma e temas) e no plano geral (político-social).” (BOAVENTURA, 1985, p. 9). Há, além disso, uma outra

tendência que aborda o fenômeno das vanguardas tomando-as “[...] sob um ângulo psicologizante” (BOAVENTURA, 1985, p. 9), vendo esses movimentos como atitudes diante da vida e como uma forma de conceber a existência.

A partir dessa discussão podemos pensar melhor no surrealismo e na antropofagia e afirmar que ambos se constituem como um aspecto da modernidade e se opõem à ordem dominante, tanto na arte quanto na política. Contudo é possível percebê-los também sob esse chamado “ângulo psicologizante”, pois ambos trazem à tona uma nova postura diante da vida, por meio de experimentações realizadas por seus membros, que buscavam colocar em prática muito daquilo que teorizavam, criticar e subverter o modo de ser vigente, aproximando ao máximo a arte da vida e concebendo, assim, uma nova forma de existência artística.

Levando isso em conta é interessante percebermos a complexidade em torno desses movimentos vanguardistas, o que traz uma dificuldade de definição e conceituação. É compreensível o empenho da crítica em dividir as vanguardas em determinadas categorias, todavia elas extrapolam as definições, já que podem ser vistas sob os mais variados ângulos e, além disso, prendem-se a contextos históricos e acontecimentos específicos de diferentes lugares.

Há algo bastante curioso quando se vê o histórico dessas vanguardas. Ao olharmos o surrealismo e a antropofagia, podemos constatar que havia nelas uma forte influência do pensamento marxista. Contudo, a crítica marxista, em especial a produção de Lukács, via os movimentos de vanguarda em seu surgimento como não-nacionais, degenerados e apolíticos, já que naquele momento os críticos as consideravam como um produto do declínio da arte burguesa e antirrealista, o que era um grave estigma aos seguidores da filosofia de Marx, que pediam uma produção artística engajada em questões sociais e na luta de classes, algo que eles conseguiam observar apenas no Realismo social (BOAVENTURA, 1985).

Posteriormente essa interpretação foi revista a partir da discussão sobre a obra de Brecht (BOAVENTURA, 1985). Sabemos que, com o passar do tempo, o pensamento marxista ajudou a nortear as ideias de idealizadores de muitas vanguardas, como é o caso do surrealismo e também da antropofagia, que devem muitas de suas teorizações às ideias de Marx e outros pensadores, o que nos revela o modo como a conceituação desses movimentos está subjugada a situações específicas.

Tendo isso em vista, para pensarmos o surrealismo e antropofagia, utilizaremos uma linha de abordagem que vê as produções artísticas dessas vanguardas não apenas esteticamente, mas as relaciona com “a estrutura geral da sociedade”, percebendo-as como um

fenômeno ideológico, que diz respeito àquilo que o artista reflete a respeito da sociedade em que vive:

Outra linha de abordagem não restringe a análise apenas ao prisma da literatura. Detecta na origem da Vanguarda conotações de ordem política e socioeconômica, explica-a não apenas em termos estéticos, mas a relaciona com a estrutura geral da sociedade. Do ponto de vista da superestrutura, a Vanguarda configura-se como um fenômeno linguístico e ideológico, sendo a resposta do artista às condições de sua sociedade e à sua situação profissional. (BOAVENTURA, 1985, p. 10).

Parece-nos difícil compreender as vanguardas do século XX por outro prisma, que não seja o apontado na citação anterior, já que elas, de forma geral, estão embebidas em seus contextos, surgem como forma de contestação à desumanidade capitalista e àquilo que ela representava: “[...] vivemos, como tão bem demonstrou Max Weber, em um mundo que se tornou uma verdadeira *gaiola de aço* – ou seja, uma estrutura reificada e alienada que encerra os indivíduos nas ‘leis do sistema’ como em uma prisão[...]” (LÖWY, 2002, p. 9). Dessa forma, podemos dizer que o intento das vanguardas em questão era destruir essa prisão e trazer o ser humano de volta à liberdade.

É válido pensarmos que, apesar do espírito contestador à ordem regente, da necessidade de libertar o homem da prisão imposta pela burguesia, as vanguardas eram produtos dessa classe, constituíram-se e se desenvolveram dentro dessa cultura. Aqui fica mais claro o porquê do marxismo inicialmente se opor à arte de vanguarda. A relação da vanguarda com a sociedade burguesa é de “[...] atração e repulsa, colaboração e conflito.” (BOAVENTURA, 1985, p. 11).

Nesse sentido é possível analisarmos que as vanguardas, desde o seu surgimento, ligavam-se à política, no que diz respeito às escolhas que faziam e às ideologias que seguiam, visto que contestavam a própria sociedade da qual eram fruto. Isso não significa que elas eram ligadas a partidos políticos. Pelo contrário, elas, algumas vezes, afastavam-se da política quando percebiam que seus ideais de liberdade eram prejudicados, que é o que ocorre se observarmos a utilização que fizeram das vanguardas o fascismo e o comunismo (BOAVENTURA, 1985).

A politização vanguardista se refere principalmente ao ato de contestação e crítica inerente aos movimentos, às experimentações feitas pelos seus artistas e ao modo como estes transformaram radicalmente a categoria da arte. Para pensar nesse último aspecto é válido recorrer a Bürger (2012) que nos mostra o modo como a vanguarda modificou a categoria da arte, na medida em que transformou o próprio modo do artista se relacionar com sua produção, evidenciando um pensamento que desconsiderava intenções artísticas estabelecidas

previamente, como as ideias de cânone e estilos de época, afinal “[...] nos movimentos históricos de vanguarda, o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística.” (BÜRGER, 2012, p. 46).

É importante dizer que a liberdade artística e de expressão era o que movia as experimentações vanguardistas. Seus procedimentos formais visavam propor a libertação de amarras sociais, doutrinárias e políticas que encarceravam determinadas realizações no campo da arte, por isso elas não permitiam que interesses partidários e outros limitassem suas produções, afinal a revolução e reencantamento da vida só viria por meio de uma arte livre e também “encantada”, uma vez que não havia como revolucionar a vida por meio de fundamentos utilitários presos em determinadas cartilhas.

Só era possível pregar a liberdade e a revolução valendo-se delas mesmas, caso contrário a produção seria mediada pela contradição e por um paradoxo, alimentado pela ideia de uma obra que almeja e prega a liberdade, mas se constitui de uma estética aprisionadora que a impede de uma experimentação livre, que esteja a serviço apenas dos desejos e intenções do artista e de sua criatividade.

A partir dessas ideias, podemos perceber a estreita ligação entre vanguarda e revolução, na medida em que elas mudaram significativamente as categorias às quais pertenciam e propuseram um embate com as formas de se pensar no início do século, o que é a ideia de revolução usada também por Criolo, uma vez que entendemos que sua produção propõe uma luta no campo das ideias e uma total transformação nesse âmbito, por meio da fuga da lógica tradicional e da quebra de estereótipos. As vanguardas lançaram a autocrítica à categoria da arte (BÜRGER, 2012), refizeram o modo de enxergar e produzir as obras e difundiram uma visão outra às suas sociedades, visto que se valeram do choque ao receptor, proporcionando uma experiência única.

Nesse sentido, é preciso observar atentamente as vanguardas para percebermos de quais elementos elas se valeram para trazer uma transformação a sua época e se fazerem políticas e revolucionárias. Buscaremos, então, olhar especificamente a antropofagia e o surrealismo para realizarmos aproximações e relações entre esses movimentos e compreender a partir de quais princípios podemos denominá-los como vanguardas políticas e revolucionárias.

De acordo com Benedito Nunes (2012) antropofagia e surrealismo são vanguardas fortemente ligadas, que se imbricam a todo o momento se levarmos em consideração seus objetivos e os elementos que eram parte de cada uma delas, o que o faz acreditar que entre o surrealismo e a antropofagia “há [...] uma conversão mútua ou uma devoração recíproca” (p.

24) e permite que ele afirme que “[...] o Antropofagismo nada mais é que o Surrealismo e o Surrealismo nada mais é que o Antropofagismo.” (p. 24).

Notamos que tanto a antropofagia quanto o surrealismo buscavam criticar a hipocrisia da sociedade burguesa e libertar-se das amarras impostas por ela. Para isso, ambas se valiam da busca de certa essência perdida do homem, devido a todas as transformações realizadas em nome do progresso e do capital ao longo da história. Podemos dizer que há no surrealismo e na antropofagia: “[...] uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de reestabelecer, no coração da vida humana, os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia.” (LÖWY, 2002, p. 9).

Löwy nos fala da busca surrealista pelo elemento mágico, perdido ao longo do tempo, utilizando-se de uma relação entre o uso do mito, primeiramente pelo romantismo, depois pelo surrealismo e da forma como isso se ligaria à possibilidade de modificação da vida humana naquele modelo de sociedade. Vemos, então, que a utilização do mito tanto pelos surrealistas quanto pelos românticos voltava-se à ideia de uma saída do atual estado de coisas, por meio de uma noção transcendental e espiritual que foge de maneira veemente das práticas religiosas, em especial as católicas, e por isso vê o mito como um meio profano de reencantamento do mundo, já que ele se mostra como uma alternativa não religiosa de reencontro com o sacro.

Michael Löwy, para falar sobre essa relação do romantismo e surrealismo com o mundo dos mitos, vale-se de Friedrich Schlegel que em “[...] um dos textos ditos ‘teóricos’ mais visionários do romantismo alemão” (LÖWY, 2002, p. 24), intitulado *Discurso sobre a mitologia*, de 1800, revela a possibilidade de um mundo embebido em uma nova mitologia, livre de fronteiras, que use como inspiração tanto a tradição do Ocidente como do Oriente (podemos observar isso em *Criolo* quando ele traz, por exemplo, Shiva, Ganesh ao lado de figuras da mitologia ocidental) e que se distinga essencialmente da mitologia antiga, devido a sua própria “textura espiritual”, que ao invés de buscar a transcendência naquilo que havia de mais próximo e vivo no mundo sensível, vai procurá-la nas porções mais recônditas e íntimas do ser, compreendendo a capacidade do encontro com o sagrado na própria magia existente no inconsciente humano, algo que será retomado pelo surrealismo mais de um século depois da obra de Schlegel:

Cento e cinquenta anos mais tarde, os surrealistas irão novamente soprar essas brasas para iluminar com sua ajuda o fundo obscuro da caverna. Para Breton e seus amigos, o mito é um precioso cristal de fogo; eles recusam-se a abandoná-lo aos

mitômanos fascistas. Em 1942, no pior momento da guerra, Breton acredita mais que nunca na necessidade de um contra-ataque neste domínio: ‘Diante do conflito atual que sacode o mundo, mesmo os espíritos mais difíceis acabam por admitir a necessidade vital de um mito oponível ao de Odin e a alguns outros’. (Breton 1965). (LÖWY, 2002, p. 25).

Notamos aqui consonâncias com o pensamento benjaminiano a respeito da iluminação profana, que “[...] prepara a explosão de vozes mais íntimas e secretas da realidade com uma força particularmente violenta” (SUBIRATS, 2011, p. 258), voltando-se a essa visão da possibilidade de modificação do mundo, por meio da troca do olhar histórico pelo olhar político.

A troca de olhares em questão seria alcançada por meio da relação do surrealismo com certo elemento mágico e transcendental, que se encontraria no campo do mítico e do maravilhoso, ou seja, fora das religiões cristãs e que derrubaria também o mau uso dos mitos realizado pelo fascismo, que os manipulou como símbolos nacionais e raciais, sendo ao invés de emancipadores, alienantes, basta pensar no documentário *Arquitetura da destruição* (COHEN, 1989).

Verificamos, então, que o surrealismo via a possibilidade de salvação do indivíduo daquela sociedade por meio do mergulho no inconsciente, nas reservas profundas e íntimas do ser. Por isso os surrealistas recorrem também a Freud para compor seu arcabouço de influências, visto que ele havia proposto, em meio ao “império da lógica”, a possibilidade de estudos que iam além de constatações feitas apenas pelo pensamento racional e pela observação da realidade concreta:

Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delinea-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que estará autorizado a não levar em conta tão-somente as realidades sumárias. (BRETON, 2001, p. 23).

O surrealismo buscava na infância, aqui pensada nos dois sentidos possíveis, tanto como fase da vida de um indivíduo, como fase de desenvolvimento da humanidade, uma forma de redenção para um mundo cada dia mais caótico e desordenado, controlado pelos ideais de lógica e progresso. Notamos nos parágrafos que abrem o Manifesto Surrealista de 1924 o apelo à recordação dos encantos da infância, fase em que o homem vivia livre da coerção pregada pela moral adulta e burguesa, fase em que o *id* não se submetia às pressões do *superego*, sem conhecer limites e regras de aprovação: “Se alguma lucidez lhe resta, a única coisa que ele pode fazer é voltar-se para a própria infância, que, embora trucidada pelo zelo dos seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios” (BRETON, 2001, p. 15).

Desse modo, podemos dizer que a fuga dos padrões sociais vigentes era pensada por meio de um desvio para o passado, de um retorno às sociedades consideradas pagãs, que se valiam de mitos, faziam rituais mágicos e possuíam formas de vida tidas como mais equilibradas que a atual sociedade, dominada pela razão.

Esse ideário, tratado por Löwy (2002) de *marxismo romântico*, teria alimentado parte das produções e estudos de José Carlos Mariategui, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Herbert Marcuse e André Breton, e era uma maneira de se pensar “[...] fascinada por certas formas culturais do passado pré-capitalista[...]”, que rejeitava “[...] a racionalidade fria e abstrata da civilização industrial moderna[...]” e transformava “[...] esta nostalgia em força na luta pela transformação revolucionária do presente.” (LÖWY, 2002, p. 33).

É possível dizermos que Oswald de Andrade se alimentou também desse *marxismo romântico* e fez dele princípio de sua produção, principalmente no que se refere ao “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e ao “Manifesto Antropófago”. Oswald, ao observar especialmente no surrealismo, no dadaísmo e no cubismo a utilização do primitivismo, percebeu que aquilo que os europeus buscavam como forma de rebeldia e choque em outras realidades era inerente ao cotidiano brasileiro, que apesar de dominado pela cultura europeia, possuía aspectos fortemente primitivistas, os quais possibilitariam a construção de uma arte nacional e a fuga do padrão ocidental de produção artística:

[...] será o Surrealismo que permitirá a Oswald atravessar o Rubricão da arte e escutar o apelo das ‘forças étnicas’ que se repercutiam na realidade brasileira. [...] Todos os aspectos do Surrealismo, tais como o apelo à magia, ao sonho, à adivinhação, que questionavam a autoridade da razão e se embebem no consciente livre, são resumidos no canto indígena, transcrito no Manifesto em nheengatu, a língua geral, a koiné dos tupis. (NUNES, 2012, p. 17 – 21).

É válido mostrarmos, então, que o ponto de encontro primordial entre antropofagia e surrealismo é a ideia do choque e da liberdade, que poderiam ser buscadas por uma submersão nas questões que envolvem o inconsciente, o mito, a imaginação, a rebeldia e por meio de um “[...] recuo em direção ao pensamento selvagem que a cultura intelectual do Ocidente reprimiu” (NUNES, 2012, p. 24).

A vanguarda antropofágica possui em seu próprio nome esse regresso ao mundo do selvagem, ao valer-se do ritual de canibalismo praticado por determinadas tribos indígenas e fazê-lo de metáfora à necessidade de devoração cultural do estrangeiro pela cultura brasileira, para que ela se fizesse nacional de fato.

O primitivismo é o que move a antropofagia, pela busca do retorno ao Matriarcado de Pindorama proposta por Oswald, que traria uma sociedade justa e melhor, em que o

indivíduo, o bárbaro tecnizado, poderia desfrutar de todas as coisas, vivendo do ócio, já que os adventos modernos possibilitariam uma vida tranquila e livre de obrigações.

É esse voltar ao primórdio de tudo, essa recuperação da aura mágica, dos instintos mais puros e originais do povo brasileiro, que faz com que Oswald inverta o processo de produção de cultura e de influências, pois, ao retomar o modo de vida dos povos indígenas, ele revela que a cultura europeia deve tudo aquilo que possui aos povos que viviam aqui no período pré-descoberta:

Essa concepção europocêntrica da História, comida antropofagicamente, sofre um deslocamento, que por assim dizer a torna periférica, quando se coloca na América a fonte primeira da evolução ou da revolução e mesmo a ideia do homem natural, retirada do conhecimento dos costumes dos índios antropófagos e que teria sido transmitida pelos testemunhos de Jean Léry e André Thévet aos humanistas do Renascimento, um Montaigne e um Thomas Morus. A filiação da Revolução Caraíba, na qual o Antropofagismo se encontra engajado traça o percurso da transmissão de uma ideia e o impulso de um movimento revolucionário. (NUNES, 2012, p. 22).

Oswald mostra que foi o contato do europeu com as terras americanas que havia permitido as teorias de Montaigne e Rousseau, a ideia de fraternidade, liberdade e igualdade por detrás da Revolução Francesa, a concepção de Keyserling sobre o bárbaro tecnizado, ou seja, não era o brasileiro que havia buscado as referências culturais e intelectuais na Europa, mas o contrário, visto que “[...] sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos humanos.” (ANDRADE, 1990a, p. 48).

O primitivismo almejado pelas vanguardas europeias estava no nosso solo antes do homem branco chegar aqui, aquilo que os europeus usavam para a produção de sua arte moderna era nosso, intimamente brasileiro, pois “[...] já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista” (ANDRADE, 1990a, p. 48), os elementos mágicos e os rituais pagãos que haviam fascinado o artista europeu sempre fizeram parte da vida brasileira.

O intelectual brasileiro via que a busca pelo sentido do sagrado fora do cristianismo e a incorporação da imaginação sem fronteiras à vida comum e ao fazer artístico devia desconhecer regras lógicas e puramente miméticas para resgatar práticas do inconsciente coletivo dos brasileiros, possibilitando uma reconstrução histórica e identitária do país que ofereceria um caminho para se pensar os nativos daqui como indivíduos ativos no processo de colonização e não meros receptores de influências.

Vemos que Oswald põe abaixo a ideia de Rousseau do bom selvagem corrompido pela sociedade. Ele mostra o nativo nacional como um canibal, que possuía malícia e esperteza,

alimentando-se do outro para se tornar mais forte e resistente, diferente dos românticos, que o representavam como um ser inocente e dócil:

[...] o antropófago, que substitui o bom selvagem dos românticos [...] tomará o lugar do filho revoltado desde o começo da história contra o pai, quer seja ele o colonizador, o patriarca da família brasileira, que aí tem a sua origem, ou o prestigioso europeu de qualidade intelectual intocável. Essas diferentes imagens paternas e paternalistas, que são também tabus, deveriam ser comidas, deglutidas mentalmente, enquanto tabus e por isso transformadas em totens. (NUNES, 2012, p. 19).

Oswald expunha assim o significado que ele tiraria desse ritual canibal indígena para pensar a cultura brasileira naquele século, justificando, de certa forma, a aceitação das demais culturas no território nacional, mas mostrando uma aceitação que se faria extremamente crítica e criteriosa, pois apenas aquilo que era realmente de qualidade e importante para os brasileiros seria incorporado a nossa cultura, do modo que melhor satisfizesse a vontade do artista nacional, que no processo de devoração do outro e de si mesmo, realizaria a construção de uma cultura forte e valorosa, que ao invés de simplesmente receber influência, passaria a ser a própria influência: “E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 1990b, p. 42).

O movimento antropofágico nos mostra então que os instintos primitivos dos rituais tupis que haviam sido interditos pelos europeus, por meio de suas morais e leis, principalmente por meio da religião, permaneciam vivos no inconsciente coletivo da nação e poderiam ser recuperados a qualquer momento, realizando assim a transformação do tabu em totem. Desse modo, os instintos e desejos primitivos que haviam sido abafados pelo colonizador ressurgiriam, por meio do rito canibal que possibilitaria comer e digerir o outro, tirando dele seu poder e sua força para assim reconquistar aspectos originais da nossa cultura:

Assim, segundo o ensinamento de Freud, que foi a chave teórica do Surrealismo, e do qual retira a ideia da transformação do tabu em totem, Oswald prepara o quinhão do oprimido e, da mesma forma, sem ter necessidade de invocar uma entidade nacional, retém da cultura nativa, colocando sobre o índio a marca da primitividade, as estruturas inconscientes adormecidas sob a crosta da organização social e política do país. Dessa maneira chega a fazer da antropofagia o suporte do inconsciente coletivo, reduzindo-o a uma só pulsão, o instinto antropofágico que nada mais é que um sucedâneo da libido freudiana de onde brotaria o imaginário. A operação que disso decorre, a transformação do tabu em totem, é, no entanto, ludicamente regrada sobre o modelo do canibalismo ritual dos tupis. (NUNES, 2012, p. 19).

A devoração antropofágica queria engolir o maior tabu de nossa cultura, aquele que possibilitou uma série de outros recalques ao longo da história. Trata-se da forte autoridade religiosa e política da colonização, que reprimiu todos os instintos primitivos daqueles povos e, mais do que isso, dizimou grande parte deles, funcionando como o superego e trazendo à

tona diversas forças autoritárias e controladoras durante o desenvolvimento da nação. Esses tabus seriam a moral da família patriarcal, o poder do senhor de escravos e de engenho e as demais formas de autoridade que se impuseram ao longo dos tempos, todas como consequências da primeira forma de manifestação de poder imposta sobre os nossos selvagens: obrigá-los a colocar vestimentas e assim atender a uma legitimação cultural que não lhes pertencia:

A vestimenta representa de maneira resumida a intromissão da razão, que disfarça, reprimindo, a pura relação instintiva com o mundo, que se exterioriza na mágica, no oracular, no sonho, nos trabalhos da imaginação e da linguagem sem o empecilho da gramática e da lógica. (NUNES, 2012, p. 19).

A transcendência buscada na antropofagia realiza-se nesse ritual, em que há a deglutição do outro, a superação de traumas, a exacerbação de energias, sentidos primitivos e inconscientes do homem que, reprimidos pelo poder colonizador europeu, haviam se tornado responsáveis pela violência e pelo descontrole das relações nas sociedades ditas civilizadas e também nas sociedades já colonizadas, visto que o canibalismo realizado na antropofagia garantia o equilíbrio social.

Sendo assim, a ideia oswaldiana de retomar a antropofagia ligava-se à necessidade de buscar no inconsciente coletivo da nação as reservas adormecidas e interditas pela força da colonização e retomá-las, buscando assim uma revolução que se ligaria à necessidade de reelaboração da história do país por meio do próprio colonizado e da recuperação da verdadeira cultura nacional, que deveria estar presente nas obras literárias, pinturas e demais expressões artísticas brasileiras que, desde a colonização, atendiam a modelos e formas pré-estabelecidas na Europa.

Notamos, então, que assim como para o surrealismo, na antropofagia era o olhar ao inconsciente, ao mundo dos mitos e de culturas remotas que poderia trazer a almejada revolução. O surrealismo se preocupava em decifrar o mais primitivo do ser humano, o mundo de seus sonhos, a sua loucura, o que não quer dizer que ele almejava a fuga total da razão e pregava uma criação baseada na total irracionalidade, mas que buscava colocar a razão em um outro lugar, distante da lógica da sociedade que criticava, espaço em que o homem estaria em contato com sua transcendência, absorvido pela ideia de embriaguez benjaminiana, não causado pelo êxtase religioso ou pelas drogas, mas pela “[...] iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1987b, p. 23), um momento epifânico que causaria o olhar revolucionário e a capacidade de entendimento das coisas.

O desvio aos mitos do passado no surrealismo visava à construção de novos mitos, pois para eles não se tratava apenas de retomar os ideais do romantismo de forma ingênua, mas de recriá-los no cenário urbano habitado pelo homem moderno, construindo, assim, mitos da modernidade. Na antropofagia há também uma concepção de recuo, almejando a incorporação de elementos do passado e do presente, na busca pela construção de um futuro outro que superasse as interdições impostas pelo passado, as quais afetavam negativamente o tempo presente.

Podemos perceber então o caráter político por detrás desses movimentos e de seus manifestos que aspiravam a uma revolução social, capaz de chocar e colocar abaixo o poder vigente. E é isso que tentou o surrealismo, por meio da escrita automática, do acaso objetivo, da deriva, estratégias que buscavam romper com os apelos racionais e superar a hierarquia e ordem imposta pela lógica. É isso que faz também a antropofagia, ao elaborar um manifesto que se utilizava de uma linguagem ambígua e elíptica, repleto de ironia e humor e despreocupado com a seriedade. Além disso, a antropofagia também trazia obras extremamente bem construídas, que chocavam o estilo literário predominante, colocavam abaixo o poder do colonizador e recheavam o panorama artístico brasileiro de imagens contrastantes, ousadas e capazes de trazer um outro olhar para o país. Exemplo disso são as obras *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, e *Macunaíma*, publicada pela primeira vez em 1928, a mais autêntica das experimentações antropófagas, que sequer teve seu autor, Mário de Andrade, como integrante do movimento.

Vemos o quanto faz sentido a ideia de Nunes de que a antropofagia é o surrealismo e o surrealismo é a antropofagia, mostrando-os como movimentos que dialogam entre si, e negando a noção de que a antropofagia bebeu unicamente nas fontes do surrealismo ou de que a influência para a criação da antropofagia veio da vanguarda europeia. Ao contrário, revela que o próprio surrealismo deve à antropofagia, já que, se o primeiro busca a fuga da lógica e o inconsciente coletivo, a segunda realiza isso em sua própria nomenclatura e no modo como evidencia suas ideias. Se o surrealismo quer o primitivismo do homem livre das amarras sociais como forma de chocar a burguesia, a antropofagia tem isso em seu cerne, pois advém de um território dominado pelas culturas primitivas, no qual se encontra o negro, o índio e seus costumes no chão do dia-a-dia. A ousadia antropófaga é exatamente a de inverter a ordem das coisas e mostrar as vanguardas europeias como devedoras das culturas ameríndias e africanas, tão comuns à realidade brasileira.

A partir disso, é possível falarmos sobre as particularidades políticas que existem em cada um dos movimentos e na possibilidade que eles possuem de causar o olhar revolucionário e político sobre suas realidades.

Vimos que há na antropofagia e no surrealismo a busca pelo sentido do sagrado/religioso fora do cristianismo e o “transbordamento” da política na arte: “[...] a arte não sendo mais uma atividade separada do exercício da imaginação na vida e para mudar a vida” (NUNES, 2012, p. 24). Dando continuidade a esse raciocínio, podemos dizer que o intento das vanguardas, em suma, é o de ligar a arte à práxis vital, algo que faz muito sentido quando imaginamos a luta surrealista e antropofágica de se voltar contra a “arte pela arte”, de mostrar que a beleza das obras de arte está na vida comum, afinal, “A Poesia está nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (ANDRADE, 1990b, p. 41).

Essas vanguardas carregavam a utopia de transformar a sociedade e buscavam fazer isso utilizando-se daquilo que era inerente ao ser humano, seus instintos, seus sonhos, seu inconsciente coletivo e as práticas comuns de todos os dias, como um passeio sem rumo pelas ruas de uma cidade em um dia qualquer, a chamada “deriva” tão comum aos surrealistas, capaz de despertar no indivíduo forças internas geradoras de uma iluminação que influenciaria na tomada de posições políticas e possivelmente em atos que se fariam revolucionários: “[...] uma ‘iluminação profana’ podia transformar um domingo suburbano monótono em uma experiência reveladora da natureza interna das coisas.” (SUBIRATS, 2011, p. 257 - 258).

Para Nunes (2012), essa veia política que estava na antropofagia é pertencente ao surrealismo. Segundo ele, a ótica primitivista certamente derivou de todas as outras vanguardas que se valiam dessa questão, mas a relação entre fazer artístico e político advém do olhar para o movimento surrealista, basta ver as páginas da *Revista da Antropofagia* (1928 – 1929) que, ao criticarem “[...] a moral convencional, o casamento monogâmico, a dominação política da igreja, a desigualdade social” (NUNES, 2012, p. 24) valia-se do “[...] calor revolucionário surrealista” (NUNES, 2012, p. 24) que era bem diferente, por exemplo, da crítica dadaísta “[...] que não queria dizer nada e que não queria fazer nada.” (NUNES, 2012, p. 24).

Eugênia Boaventura (1985) ainda nos mostra a referência direta que os antropófagos fazem aos surrealistas nas páginas do periódico, revelando que a liberação do homem, por meio do uso do inconsciente e da exploração das manifestações pessoais mais turbulentas do

ser, é digna das experiências antropofágicas, revelando que “[...] depois do Surrealismo só a Antropofagia” (*Revista da Antropofagia*, 1928 – 1929 *apud* Boaventura, 1985).

Nesse sentido, é possível dizermos que as relações e aproximações realizadas entre antropofagia e surrealismo possuem certa pertinência, já que o objetivo deste capítulo refere-se à compreensão da ideia benjaminiana de iluminação profana, atrelada ao pensamento oswaldiano, por meio dessas duas vanguardas, que devem muito uma à outra e possuem pressupostos revolucionários parecidos, na medida em que veem a possibilidade da liberação do homem da sociedade capitalista degradada e corrupta, por meio de um desvio ao passado, o que oferece a capacidade de uma revolução do presente e uma construção melhor de futuro.

A questão política é inerente a essas vanguardas, visto que elas buscam também uma outra concepção histórica que se apropria do olhar do dominado para os destroços deixados pela civilização, o que subverte a noção de história linear e progressista, que narra os fatos apenas pelo ponto de vista do dominador, fazendo-o de herói, como se as sociedades colonizadas e dizimadas por ele lhe devessem a sua cultura e o seu desenvolvimento, e escondendo as marcas de sangue, dor e humilhação que representam grande parte dos processos de conquista.

A partir dessa ideia e da percepção do ideário de revolução que está presente no surrealismo e também na antropofagia, olharemos especificamente para Walter Benjamin, um estudioso que se propôs a interpretar o surrealismo a partir de sua realidade, e para Oswald de Andrade, importante nome da cultura brasileira e criador da vanguarda antropofágica, a fim de que entendamos o modo como seus pensamentos se relacionam e se imbricam, assim como as vanguardas, e de que forma o olhar político, oriundo da epifania da iluminação profana está presente na concepção e ambos os intelectuais, que buscavam quebrar o discurso histórico oficial e transformar as realidades em que viviam.

2.2 RELAÇÕES ENTRE WALTER BENJAMIN E OSWALD DE ANDRADE

Walter Benjamin dedicou uma boa parcela de seus estudos para compreender o tempo em que vivia e a experiência do homem inserido no contexto da modernidade. Como parte dessas preocupações vemos o interesse do estudioso em entender as vanguardas históricas, especialmente a surrealista, e o impacto dela no período de seu surgimento. O fascínio de Benjamin pelo surrealismo relaciona-se diretamente ao entendimento de que esse movimento possuía um grande potencial político e por isso conseguiria, melhor do que qualquer outra vanguarda, alcançar a aproximação entre arte e práxis vital.

Em seu texto intitulado “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, publicado pela primeira vez em 1929, o pensador traz uma interpretação do movimento francês e revela sua crença de que o surrealismo era capaz de mobilizar politicamente consciências e levar à revolução. Segundo Luciano Gatti (2009), Benjamin, ao escrever seu texto sobre essa vanguarda, consegue captar exemplarmente o momento de transição do movimento, que estaria alterando seu programa de ideias, inicialmente dedicado à liberdade, ao inconsciente e ao onírico, como se vê no primeiro manifesto de 1924, para entrar no campo da política, como se observa no segundo manifesto de 1930: “[...] o movimento percorre um caminho que o leva do vanguardismo da escrita automática e da descoberta dos domínios do sonho, da imagem e do acaso objetivo, à construção de uma nova experiência que os colocará diante do compromisso com a revolução.” (GATTI, 2009, p. 81 – 82).

Ao falarmos do compromisso com a revolução, que ganhou ainda mais expressividade a partir do Segundo Manifesto e da filiação de Breton ao Partido Comunista, é necessário entendermos o que levou Breton e o movimento ao encontro direto com a política e discutir, a partir do nosso distanciamento histórico, o caráter revolucionário que norteou todas as práticas surrealistas desde suas primeiras manifestações, uma vez que questionamentos ideológicos e políticos habitavam o cerne do próprio movimento. Para isso nos utilizaremos de Maurice Nadeau que, em seu livro *História do surrealismo* (1985), buscou mapear o movimento e trazer à tona os fatos que marcaram essa vanguarda.

Segundo Nadeau (1985), em 1927 André Breton se tornou membro do partido comunista. A intenção do fundador do surrealismo ao fazer essa filiação era a de mostrar a necessidade de radicalização política do movimento em si, que para ele, havia sido inocente e passivo em seus anos iniciais, não conseguindo ligar suas práticas a objetivos mais definidos, que realmente poderiam levar à revolução e à transformação social.

As atitudes de Breton, nesse contexto, geraram inúmeras intrigas e dissidências dentro do próprio surrealismo, algo que repercutiu de forma bastante clara no segundo manifesto, que buscava, por sua vez, retomar os princípios surrealistas, visto que, para Breton, o movimento havia se desviado das suas preocupações sociais ao longo do tempo e para que passasse por uma depuração e conseqüente mudança era preciso negar e destruir as práticas que impediam a vanguarda de se tornar mais efetiva socialmente.

Apesar do texto de Nadeau (1985) apontar para uma proposição que alimenta a ideia de uma produção totalmente política e engajada a partir de 30, isso não quer dizer que o surrealismo se prenderia a ideologias partidárias, já que isso seria algo paradoxal se pensarmos em todas as discussões e experimentações da vanguarda em questão. A proposta

de uma vanguarda mais efetiva socialmente se relacionava com uma criação que destruísse as fronteiras entre arte, vida e política, entendendo-as como indissociáveis e capazes de trazer a revolução. O segundo manifesto surrealista prega uma ligação mais efetiva com a política. Contudo, percebemos nas obras surrealistas desse período, um apelo maior ao onírico, ao psicológico e ao elemento mágico.

Esse aparente paradoxo parece elucidar algo bastante importante sobre o movimento, ao revelar que ele não pretendia a revolução se valendo de cartilhas partidárias e ideológicas que reduziam a sua liberdade, mas por meio de uma arte livre: “[...] pois a arte é filha da liberdade” (SCHILLER, 1991, p. 21-22). Afinal seria no jogo desinteressado e gratuito que a produção artística encontraria sua potência transformadora, capaz de revolucionar a realidade, algo tratado na “Carta II” da obra *A educação estética do homem: numas cartas*, de Schiller (1991), ao falar do campo das belas-artes de forma geral, mas que pode nos ajudar a pensar na arte surrealista.

A partir disso, entendemos a ideia de Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo, quando diz que: “[...] o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1987b, p. 22), indicando que a vanguarda surrealista, por meio de sua experimentação, procedimentos e atitudes artísticas explodiria de uma vez por todas as separações entre arte, vida e política e isso daria a ela uma força motora capaz de despertar o homem alienado e levar as massas a se rebelarem contra as convenções da burguesia: “[...] para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade.” (SCHILLER, 1991, p. 22).

O entendimento desse caráter transformador das experimentações surrealistas é percebido por Walter Benjamin, que se encantou, por exemplo, com o *Camponês de Paris*, obra de 1928, da autoria de Louis Aragon. A partir dessa recepção e contato com algumas produções surrealistas, Benjamin nos mostra a importância do anarquismo inicial e inocente dessa vanguarda ser substituído imediatamente por uma disciplina revolucionária, que entendesse o poder transformador e libertador da arte, caso contrário os objetivos pretendidos pelo movimento seriam inúteis e perdidos, pois se transformariam apenas em um ideal romântico, sem fins práticos e verdadeiramente possíveis de levar a transformação:

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta do surrealismo tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a

preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. (BENJAMIN, 1987b, p. 32).

Para Benjamin, privilegiar apenas o anarquismo em si, não era o bastante, era preciso a “[...] preparação metódica e disciplinada da revolução” que entenderia a arte, política e práxis como elementos intrinsecamente ligados e capazes de transformar a realidade de forma geral. A interpretação benjaminiana do movimento em si aponta para essa explosão dentro da própria esfera da arte, que deixaria de se satisfazer em si mesma – a arte pela arte – e passaria a se relacionar com as preocupações sociais e a necessidade de fuga da situação em que se encontrava a Europa naquele início de século.

Nesse sentido, soa bastante pertinente a filiação de Breton ao comunismo e até mesmo a elaboração do Segundo Manifesto do Surrealismo, que explicitamente anunciava essa ligação entre a esfera da arte e da vida, e que apesar disso, colocava em risco as estratégias dessa vanguarda pois, ao ligá-la aos objetivos ideológicos de partidos, como por exemplo, o comunista, condenava o ideal libertário por detrás do surrealismo, podendo aniquilar, assim, a potência revolucionária da sua arte. Isso era algo possível de se perceber por meio da própria história do movimento, que nos mostra que a ligação com o comunismo e os diversos desacordos ocasionados por isso e, ainda, o teor do Manifesto de 1930 trouxeram certa crise à vanguarda, no que diz respeito às sérias discussões apresentadas em panfletos violentos de intelectuais contra Breton e vice-versa e à conclusão de que a política comunista tornar-se-ia uma “camisa de força” para os ideais surrealistas. Devido a isso, Breton buscou afastar o movimento e o partido, mas permaneceu com a intenção de revolução social que o ligava às políticas comunistas, pretendida agora por caminhos paralelos, como nos revela Nadeau (1985, p. 125):

[...] convém submeter o movimento às ordens do Partido Comunista que exige a abjuração ou convém deixá-lo prosseguir seu próprio caminho? Breton defende uma solução intermediária [...] continuar a operar num caminho autônomo, proclamando que embora se trabalhe para a Revolução, que se cumprem as mesmas tarefas em caminhos paralelos.

Percebemos então que a fala de Benjamin em seu texto sobre o surrealismo, escrito no exato momento das transformações, não conseguiu lançar prognósticos para o que geraria de fato a ligação ao comunismo. Apesar disso o ensaísta percebia a força por detrás das ideias do movimento surrealista, que possuía caráter revolucionário e fortemente ideológico, mesmo antes de qualquer filiação direta a partidos políticos.

É importante pensarmos que, para Benjamin, a aproximação do surrealismo com o comunismo o levava cada vez mais para o caminho da militância e do engajamento. Todavia,

isso não significava que o movimento deveria abandonar a carga libertária de sua construção artística, pois, para ele, essas características possibilitariam uma ação única e indescritível dentro dos pressupostos da revolução, visto que lhe dariam forças da embriaguez (LÖWY, 2002).

Michael Löwy (2002) nos mostra que para Benjamin a ideia de embriaguez diz respeito à relação do homem dos primórdios com o cosmos, relação baseada no ritual, que havia desaparecido com a ascensão da sociedade moderna. De acordo com Walter Benjamin, os surrealistas eram os únicos capazes de trazer essa analogia à tona novamente, não da mesma forma que aquela dos tempos antigos, mas por meio da iluminação profana, que possibilitaria “[...] um *desvio* pelo passado em direção a um futuro novo integrando todas as conquistas da modernidade [...]” (LÖWY, 2002, p. 46), algo que contribui bastante para refletirmos sobre as aproximações já feitas entre surrealismo e antropofagia, que tinham em seu bojo o ideal de reencantamento do mundo e crítica ao modo de vida burguês, para a libertação do indivíduo de determinado estado de coisas por meio de um olhar para o homem dos primórdios e seu envolvimento com o mundo ao seu redor. Essa iluminação profana pensada por Benjamin e também tratada por Löwy permeia o surrealismo desde os seus primeiros anos, pois seria ela a responsável pela troca do olhar histórico pelo político. Entendemos por olhar histórico aquele lançado por homens passivos e acomodados diante da realidade, enquanto o político é o olhar de indivíduos que compreendiam sua realidade de forma crítica, buscando transformá-la radicalmente, caso fosse necessário.

O olhar político permitiria que se tivesse em mãos “[...] um molho com a chave de todas as épocas” (BENJAMIN, 1987c, p. 26) e o sujeito munido desse conhecimento, do entendimento de sua própria história, seria um agente transformador. Benjamin via isso como o grande truque e poder das vanguardas que, ao ligarem arte e vida, formariam indivíduos capazes de perceberem as mazelas que estavam ao seu redor e de se colocarem contra elas.

Levando em consideração essas ideias, podemos nos valer da interpretação feita por Benjamin (1994) a partir de Fournel (1858) sobre o *badaud* e o *flâneur* e realizar uma relação entre os olhares históricos e políticos e essas figuras, ambos sujeitos que andam na multidão da grande cidade, mas que mantêm distanciamentos diferentes em relação a ela. Enquanto o *badaud* se perde na multidão, pois é um ser passivo diante dela, deixando-se levar pelo fluxo da massa, o *flâneur* é um ser crítico, que está na multidão, mas ao mesmo tempo alheio a ela, visto que mantém um olhar distanciado e uma observação arguta dos acontecimentos, conseguindo ser ativo diante dos fatos e, conseqüentemente, tendo a possibilidade de

modificá-los. Nessa perspectiva, podemos pensar no *badaud* como aquele que possui o olhar histórico, enquanto o *flâneur* é o dono do olhar político.

É válido pensar de que modo a arte de vanguarda tentava provocar a mudança de olhares e trazer a criticidade aos indivíduos daquela sociedade, para que se rebelassem contra o poder vigente que havia causado uma guerra e se encontrava em um abismo que levaria à outra. Podemos dizer que esses objetivos eram buscados por meio de diversos procedimentos, como a fragmentação, a colagem, a montagem, a escrita automática, o acaso objetivo e outros que subverteriam o modo como se enxergava a arte e a vida e causariam efeitos outros no receptor.

As experimentações vanguardistas quebravam o princípio de totalidade da obra, implicando na destruição da ideia de organicidade e promovendo uma dificuldade de interpretação, ou ainda, requerendo uma interpretação mais profunda. Essa problemática em torno da interpretação levava ao choque e a uma conseqüente iluminação e é nesse choque e na iluminação propiciada que estaria contida a reflexão sobre a práxis vital e o entendimento da possibilidade de modificá-la:

O receptor da obra vanguardista vivencia a experiência de que o seu procedimento para a apropriação das objetivações intelectuais, formado no contato com obras de artes orgânicas, é inadequado ao objeto. A obra vanguardista não cria uma impressão total, condição para uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha se produzir o retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção de obra. O receptor experimenta essa recusa de sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança na práxis vital do receptor. (BÜRGER, 2012, p. 142).

A imagem surrealista promove o choque das mais diversas formas. Para Breton, a força da imagem surrealista estaria no seu grau de arbitrariedade, automatismo e espontaneidade, por meio da junção do real e do imaginário, do concreto e do abstrato, da vida e do sonho. Afinal, para os surrealistas a realidade concreta seria formada pelo inconsciente e consciente, pela imaginação e pela realidade e o homem, tendo posse de todos esses elementos, conseguiria ressignificar sua vivência e modificá-la fortemente, fugindo de padrões tidos como corretos pelo pensamento dominante, já que ele teria sua razão ampliada e conseguiria cifrar mensagens ocultas, livrando-se da alienação e apropriando-se de um olhar entendido como revolucionário.

A mesma reflexão é feita por Aragon em seu “Prefácio para uma mitologia moderna” (1996), na obra *O camponês de Paris*, mostrando que um conhecimento calcado apenas em uma realidade concreta e racional seria ineficaz para a resolução dos problemas da sociedade e do homem, impedindo uma possível modificação da realidade.

Benjamin fala também, em seu texto, sobre a imagem surrealista e o olhar revolucionário. Para isso ele se utiliza da percepção do antiquado e da novidade, ideias opostas e dialéticas, que possuem a força de impactar o receptor e colocar em xeque os costumes vigentes:

Para o surrealismo nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em nihilismo revolucionário. (BENJAMIN, 1987b, p. 25).

Vemos que, para o pensador, os surrealistas foram os primeiros a perceber o poder de revolução nas novidades, nos primeiros objetos, nas primeiras experiências técnicas, na medida em que elas colocavam em risco aquilo que era considerado como padrão pela sociedade, pois traziam novas ideias e punham abaixo diversos costumes. É certo que o primeiro objeto surgido pelo advento das experiências técnicas da modernidade trazia em si diversas questões: a de sedução do homem pelo ideal de progresso e a do impacto diante da ideia do obsoleto, visto que muitos elementos eram criados e inventados de forma rápida e, com essa mesma velocidade, tornavam-se antiquados e ultrapassados.

É interessante notar a força dessas imagens, mas principalmente da ambiguidade existente nelas que, quando percebidas, teriam a capacidade de trazer o olhar revolucionário. Basta observar o andar do sujeito pela Passagem da Ópera, em *O camponês de Paris* (1996), e perceber o caráter perturbador e ao mesmo tempo revolucionário evidenciado pelos destroços causados pelas mudanças modernas feitas em nome do progresso.

Quando pensamos nessas questões e observamos o contexto europeu do século XX, podemos entender o fascínio de Benjamin pela arte de vanguarda, o intuito dela e o porquê de sua contestação a valores burgueses e ao progresso desenfreado pretendido pelo capitalismo. Walter Benjamin mostra a todo momento uma visão bastante aguçada para a história europeia e revela a importância da arte de vanguarda para revolucionar consciências e trazer o olhar

político, um olhar capaz de observar a história de forma fragmentada e não apenas linear e de entender os acontecimentos de forma crítica.

Compreendemos que Benjamin via nas vanguardas e na sua capacidade de ligar arte e práxis cotidiana a possibilidade de driblar o aparato alienante das forças dominantes, por meio do choque que tiraria a anestesia dos sentidos e faria o indivíduo ter uma outra apreensão de sua realidade. Nesse sentido, a vanguarda utilizaria o choque de forma emancipatória, pois ao invés de usá-lo para alienar, como fazia o poder por meio de imagens repetitivas, ideias, comportamentos e discursos bem ensaiados - algo revelado por Susan Buck-Morss (1996) em seu ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica -, poria fim à anestesia e à alienação, trazendo à tona uma possível revolução.

Para muitos, as vanguardas fracassaram nesses objetivos, já que se institucionalizaram e ficaram presas à imanência estética (BÜRGER, 2012), não conseguindo se ligar à práxis. Todavia, seria leviano dizer que elas não revolucionaram a categoria da arte e que não propuseram outras formas para o fazer artístico e para o modo do homem se relacionar com a vida.

Quando pensamos nas questões que dizem respeito às transformações na própria categoria da arte e do olhar outro do homem diante de sua vida, seu espaço e sua história, é possível falarmos sobre o modo como a arte de vanguarda desenvolveu-se em contextos diversos, como é o caso do Brasil. Podemos dizer que, nesse mesmo período em que arte de vanguarda causava revoluções no continente europeu, no Brasil isso também ocorria, pois se sentia a necessidade de transformação, imposta pelo sentimento de atraso do país e da extrema dependência, inclusive cultural em relação a outros países, mesmo um século após a sua dita independência política.

Foram muitas dessas preocupações que levaram os nossos modernistas a proporem um novo modo de fazer arte, uma nova forma de pensar o Brasil e sua história em relação ao outro, inquietações estas anteriores à própria Semana de 22, data marcante quando se trata do modernismo brasileiro. Ao tratarmos dos modernistas e de suas propostas, torna-se inevitável citar Oswald de Andrade, intelectual que contribuiu de forma relevante para a modernização do cenário artístico brasileiro por meio de suas produções, manifestos e discussões acerca da necessidade de transformação da arte e dos rumos da intelectualidade brasileira.

É pertinente tratarmos da importância de Oswald para a renovação do cenário artístico brasileiro, bem como do modo que esse intelectual soube utilizar-se das experiências vistas na Europa, assimilando-as à realidade do Brasil e realizando uma produção literária e crítica com “[...] um índice de originalidade irreduzível”, (NUNES, 2003 – 2004), que colocava abaixo a

forte ideia de dependência cultural em relação ao pensamento europeu, tão comum em nossa história desde a colonização.

Para nos auxiliar nessa discussão, convém recorrer a Antonio Candido (2006). Esse crítico considera que a lei de evolução da nossa vida espiritual rege-se pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, “[...] por meio da tensão entre o dado local [...] e os moldes herdados da tradição europeia.” (CANDIDO, 2006, p. 117). De acordo com ele, existiram dois momentos fundamentais para os rumos da inteligência brasileira relacionados a essa dialética, o romantismo e o modernismo e foi o segundo que evidenciou uma ruptura com aquilo que vinha sendo produzido até então e modificou veementemente as relações entre colonizado e colonizador.

O modernismo brasileiro, por meio de seus escritores, pintores, críticos e demais intelectuais liberou o espaço artístico nacional de “[...] uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (CANDIDO, 2006, p. 126–127) marcando dessa forma “[...] o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal.” (CANDIDO, 2006, p. 127).

Sendo assim, é inevitável dizer que a apropriação por Oswald das vanguardas europeias, no contexto do modernismo, faz-se muito mais do que mera cópia, ou processo de simples influência, mas realiza-se como uma tomada de consciência de sua própria realidade e de ruptura com a dependência daquilo que era europeu. Oswald utiliza-se de preocupações daquele território e usa as vanguardas do modo como entende, e do modo que melhor cabe a essa realidade, dando a elas as cores, questionamentos e críticas que só podiam vir de um país mestiço e influenciado por culturas primitivas, por meio de um “[...] senso crítico que rejeita, seleciona e assimila.” (NUNES, 2003 – 2004, p. 323).

O modernismo não tinha mais a intenção e nem a necessidade de reverenciar a metrópole, ou imitar os seus padrões, como faz, por exemplo, o romantismo, ao trazer uma Iracema e um Peri com características e comportamentos europeus. Vemos nos modernos um Macunaíma, herói sem nenhum caráter, formado pela miscigenação das raças e mergulhado na nossa herança cultural:

O modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências* supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*. [...] Não se precisaria mais escrever, como no Tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 2006, p. 127).

Ao considerar todas essas questões, é importante pensarmos como o movimento modernista, por meio de seus intelectuais, nesse caso Oswald de Andrade, contribuiu para uma visão crítica e política da história do Brasil.

Desse modo, quando se propõe como título do capítulo pensarmos em Benjamin e Oswald e suas iluminações profanas, oferecendo assim uma espécie de caminho invertido para que se pense também nas análises feitas das canções de Criolo, buscamos observar as relações entre esses dois pensadores de contextos diferentes, porém contemporâneos, o modo como as vanguardas foram importantes para seus trabalhos e como a experimentação vanguardista e alguns de seus pressupostos, algo tratado tanto por Benjamin quanto por Oswald, repercutem séculos depois na arte contemporânea, servindo inclusive como instrumento de análise para as produções artísticas do presente, basta pensar no próprio olhar lançado para as letras de Criolo, a partir de questões da antropofagia oswaldiana e de conceitos benjaminianos sobre o surrealismo.

Sendo assim, é perceptível que as vanguardas influenciaram profundamente a produção oswaldiana e o seu modo de enxergar a realidade brasileira, assim como ganharam a atenção de Benjamin e foram material importante para seus ensaios e para o modo com que ele olhou a Europa naquele período. Ao pensarmos na iluminação profana como resultado do efeito de choque proporcionado pelas vanguardas, que possibilitaria o olhar político para a própria realidade, podemos dizer que tanto Benjamin quanto Oswald foram donos e difusores desse olhar.

Oswald valia-se da arte para pensar politicamente a história do seu país, sua formação, os dilemas que vivia e buscar um rumo diferente para a realidade e identidade brasileira ainda extremamente ligada ao mundo europeu, mesmo um século após sua independência. Ao buscarmos entender o repensar da história nacional propiciado pela literatura oswaldiana, podemos aproveitar também diversas interpretações feitas a partir da forma de Benjamin entender e pensar a construção histórica.

Para o pensador judeu-alemão, a história formal, convencional e burguesa (GAGNEBIN, 1987) que almejava uma representação linear dos fatos não conseguia dar conta da realidade, pois tirava proveito de uma visão que valorizava a totalidade e o ideal de progresso, excluindo o detalhe, não acolhendo a dor e o sofrimento humano (MITROVITCH, 2007) e, conseqüentemente, ignorando a história dos dominados.

Walter Benjamin em seu texto “Sobre o conceito de história” (1987c) critica esse discurso histórico, visto que era baseado na ideia de representação linear e progressiva da sociedade, desconhecendo a luta e o sofrimento da classe oprimida. Por isso a construção

histórica não deveria ver a passagem do tempo como uma cadeia de acontecimentos em que um fato se sobrepõe ao outro de forma progressiva e acabada.

Para Benjamin, a história deveria tratar do caos, da ruptura, para modificar a realidade de opressão vivenciada pelas classes desfavorecidas, algo que o discurso histórico escrito – que era o modo oficial de se tratar da história - não conseguia representar. Por esse motivo o pensador utilizava as imagens dialéticas, já que elas estavam em “[...] contraste com a história linear” (MITROVITCH, 2007, p. 3) que era a “[...] transfiguração simbólica da opressão” (MITROVITCH, 2007, p. 3).

O uso das imagens dialéticas, que utilizavam palavras e figuras, desconstruía a história sistematizada e representada pelos ideais de evolução e progresso. Assim sendo, a articulação histórica para Benjamin não devia se valer do todo, ou do entendimento do passado “[...] como ele de fato foi”, mas da apropriação de uma lembrança desse passado, capaz de ser usada em um momento de perigo, em que o dominador estivesse vencendo novamente, algo já entendido como comum à tradição histórica oficial, visto que ela tratava apenas dos feitos dos vencedores e não do sofrimento dos vencidos:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer se apoderar dela. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em paz se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987c, p. 224 -225).

A partir disso é possível entender que o historiador que Benjamin busca construir, por meio de sua ideia sobre o conceito de história, é aquele comprometido com os detalhes que o rodeiam e não com uma falsa ideia de totalidade, pois só assim ele conseguiria observar o passado e as injustiças sofridas, vendo isso criticamente e propondo-se a pensar a história e a situação das classes oprimidas.

Essa criação histórica que se apropria de fatos fragmentados da realidade e compromete-se de alguma forma com a interpretação da história dos vencidos é algo que podemos observar na produção oswaldiana, especificamente em *Pau-Brasil*, de 1925. Nesse livro de poesias, Oswald, em muitos momentos, apropria-se da história dos colonizadores, por meio de seus documentos, língua e costumes e mescla-os à história dos colonizados, fazendo uma crítica, por meio da criação de imagens que dialogavam com o passado colonial do Brasil e o presente dessa nação, desconstruindo o discurso do colonizador e usando, para isso, a voz

do dominado. Assim, Oswald compromete-se com a realidade brasileira e trata dos fragmentos históricos do país, muitas vezes mascarados pela história oficial.

De acordo com esse raciocínio podemos dizer que a construção histórica proposta por Benjamin em seus textos aproxima-se de alguma forma do modo oswaldiano de conceber sua literatura e a sua forma de repensar o país, marcadas no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, publicado em 1924 e no “Manifesto Antropófago”, de 1928.

Ao falarmos dessas possíveis relações entre Benjamin e Oswald é pertinente observarmos o modo como a recepção das vanguardas possibilitou para ambos a ideia de uma reconstrução da história e de como isso também evidenciou a discussão acerca do posicionamento do intelectual e do crítico mediante aos acontecimentos a sua volta.

O texto de Walter Benjamin sobre o surrealismo inicia-se pela ideia da necessidade de redefinição do papel do intelectual em um tempo de transformações tão radicais, como a modernidade. É relevante dizer, ainda, que nesse mesmo período a própria produção de Benjamin entrava em um novo ciclo que possuía os chamados “sinais comunistas”, advindos do contato e paixão do estudioso por Asja Lacis (BUCK-MORSS, 2002) e apresentava diferentes preocupações, que tratam da necessidade de ligação entre os intelectuais e a política, clara em *Rua de mão única*, livro que demarca a mudança de ciclo na produção benjaminiana (BUCK-MORSS, 2002), ao explorar a ideia de que não existem discussões intelectuais ou artísticas desligadas da política. Esse é o motivo para a necessidade de reconstrução do distanciamento crítico, a fim de que a ligação com a política fosse mais efetiva em um período de mudanças tão bruscas. Devido a isso, o escrito se valia de uma construção textual similar a anúncios publicitários para revelar que a crítica moderna necessitaria de um ajustamento com a experiência histórica pela qual estava passando.

Em certa medida, o pensamento oswaldiano e o modernismo brasileiro formavam-se a partir do entendimento da necessidade do artista de, por meio de seu trabalho, reinterpretar e renovar a vida e a história do país e modificar a relação de dependência com a Europa que se arrastava desde o descobrimento:

Em séculos que se seguiram ao Descobrimento, o espírito da metrópole, com uma tirania purista, dominava as parcas elites cultas do país. Cultivava-se a língua do além-mar, num normatismo rígido. Refundia-se o material usado, no propósito de procurar semelhanças com a literatura lusa. Copiavam-se os mesmos figurinos. Não havia um diálogo direto com o ambiente. (BOPP, 2008, p. 49).

Por meio disso, é possível traçar mais uma aproximação entre Benjamin e Oswald, pois a necessidade de redefinição do papel do intelectual parecia comum a ambos. Benjamin via no surrealismo essa possibilidade e Oswald a percebia no modernismo brasileiro e no

contato com as vanguardas. Percebemos então que os dois intelectuais tinham as vanguardas como importantes ferramentas para a libertação de situações vivenciadas pelos seus contextos.

Ao pensarmos na proposta oswaldiana a partir do trabalho com as vanguardas podemos tratar da questão da iluminação profana atrelada ao brasileiro. Afinal, o contato do intelectual com a cultura do outro permitiu lançar uma visão política para esse espaço, revelando um sentimento de pertencimento e encontro com aquilo que poderia ser considerado intrínseco a nossa cultura e, por isso, importante meio para a sua reformulação: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra.” (PRADO, 1990).

Por esse motivo Haroldo de Campos (1990), a partir de Marx, dizia que a produção oswaldiana consistia em uma “[...] poética da radicalidade” (CAMPOS, 1990), na medida em que observava politicamente o período histórico que vivia e notava o abismo existente entre a arte e a vida comum, levava em consideração os fragmentos históricos do passado, especialmente a questão da condição colonial e, assim, pensava na problemática brasileira do século XX.

Oswald aproveitou-se da utilização dos procedimentos vanguardistas para diminuir o abismo entre a arte e a vida nacional e chocar o público. Ao falarmos desse choque capaz de impactar a sociedade, temos que falar dos procedimentos da arte vanguardista, pois eram eles que causavam esse efeito, tirando a arte do lugar do inatingível, aproximando-a da realidade e permitindo a reflexão sobre a possibilidade de sua modificação, a partir do olhar político e revolucionário.

É perceptível que o texto oswaldiano desconcertava o padrão da sociedade ligado à arte pela arte, visto que “[...] nunca pôde subordinar seu espírito a cânones métricos e aos parâmetros semânticos que lhes são correlatos” (CAMPOS, 1990, p. 16), realizando a dessacralização da poesia e chocando os leitores, “[...] pois os poemas [...] de Oswald, na década de 20, dão um exemplo vivo e extremamente eficaz dessa poesia [...] de visada crítica, cuja sintaxe não nasce do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas.” (CAMPOS, 1990, p. 18).

O choque causado pela poesia oswaldiana “[...] representava o mais duro golpe até então sofrido pela pompa retórica de nossa língua letrada e seu cerimonial alienante” (CAMPOS, 1990, p. 16) e isso ocasionava um impacto que vinha devido à dificuldade de interpretação do texto, ocasionada pelo uso dos elementos vanguardistas que traziam “[...] a dissolução da unidade tradicional da obra.” (BUBNER, 1973, p. 49 *apud* BÜRGER, 2012, p. 105).

Os recursos vanguardistas apelavam para a participação do receptor na construção do sentido final de uma produção, o que pedia um nível de compreensão crítica ao leitor. A produção oswaldiana está repleta da utilização desses recursos, que dizem respeito ao uso das técnicas de vanguarda, da influência das artes plásticas e do cinema. Por isso trazia em si a necessidade de um entendimento mais aguçado e, conseqüentemente, crítico por parte de quem a lia. Desse modo, é possível dizer que a obra poética de Oswald possui uma postura voltada à criticidade e a uma recepção mais aprofundada, visto que “[...] ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo.” (CAMPOS, 1990, p. 17).

Por meio desse tipo de produção, Oswald colocava abaixo o modo poético tradicional, tirando sua *aura* e a ideia de arte meramente contemplativa, desligada da realidade. Ao falarmos da questão da aura em torno da obra de arte, torna-se inevitável tratar de Benjamin e do seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987a), no qual o pensador mostrava que o desenvolvimento técnico da civilização industrial, principalmente por meio da fotografia e do cinema, derrubava o caráter aurático da arte, na medida em que colocava em xeque o valor daquilo que era entendido como produção artística.

Benjamin percebia que a vanguarda, no caso a Dadá, havia se utilizado do mesmo recurso do cinema, retirando a aura da obra de arte, causando uma espécie de escândalo e transmitindo a ideia do poder traumatizante da produção artística, que arrancaria o receptor de certo estado de alienação.

É possível dizer que a poesia oswaldiana aproveitou-se desses recursos, dessacralizou a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX e retirou a aura da arte, ao propor uma construção poética que incorporava o casual, a inocência construtiva, as cores populares, a fragmentação e o recorte de ideias que trazia diversas imagens, propondo a constituição de uma nova arte/linguagem/literatura brasileira.

Quando nos referimos à destruição da concepção tradicional de arte para a construção de uma nova arte, falamos da possibilidade da arte de vanguarda ser destrutiva e construtiva ao mesmo tempo, já que no mesmo instante em que ela destruía um modo de fazer artístico que considerava alienante e antiquado, construía uma “nova sintaxe”, um outro modo de criação com caráter emancipatório e crítico. Ao falarmos sobre os polos de destruição e construção que permeiam a arte de vanguarda, podemos pensar na produção de Oswald e no modo como sua obra ao mesmo tempo em que destruiu os modelos prontos, o academicismo, a reverência ao europeu, propôs a construção de uma nova linguagem e um olhar outro para o

seu país: “[...] a poesia de Oswald de Andrade acusa assim ambas as vertentes: a *destrutiva*, dessacralizante, e a *construtiva*, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados” (CAMPOS, 1990, p. 24), algo que podemos perceber também nas análises feitas das letras de Criolo e no modo como esse músico trabalhava com a construção e desconstrução ao mesmo tempo.

Campos nos mostra que a obra destrutiva/construtiva de Oswald é marcada pela paródia de poesias nacionais, por poemas que se valiam da ousadia linguística ao usar o coloquialismo e palavras que remontam ao período pré-descoberta e por composições que usavam recortes de documentos e textos importantes da Europa, realizando uma remontagem irônica e crítica:

De um lado, os poemas paródia, em que peças obrigatórias dos florilégios nacionais, como a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias ou “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, são reescritos com uma sem-cerimônia lustral [...]. De outro, os poemas construídos sobre a língua “natural e neológica”, imantados pelo “erro” criativo. [...] Ou ainda mais, os poemas de abertura do *Pau-Brasil*, verdadeiros desvendamentos da espontaneidade inventiva da linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil, onde, por mero expediente de recorte e remontagem, textos de Pero Vaz de Caminha, de Gandavo, de Claude d’Abbeville, de Frei Vicente do Salvador etc. se convertem em cápsulas de poesia viva, dotadas de alta voltagem lírica ou saboroso tempero irônico. (CAMPOS, 1990, p. 24-25).

Esses poemas são tratados por Haroldo de Campos a partir de Décio Pignatari, como poemas *ready-made* e esse processo trazia em si a destruição e construção ao mesmo tempo. O *ready-made* é criado pelo dadaísta Duchamp em 1912 e revela o espírito crítico e a discussão acerca da questão da aura em torno da obra, ao mostrar que qualquer objeto pode ter a condição de arte, pois eles não possuem valor sozinhos, mas dependem de um juízo de valor que lhes é validado, na medida em que a arte não está no objeto em si, mas no procedimento adotado pelo artista. O *ready-made* revela a ideia de um produto já acabado, referindo-se à noção do deslocamento de objetos comuns a espaços de arte, como museus, influenciando assim na valoração dada a eles (PELED, 2007).

Vemos então de que modo constitui-se a categoria construtiva e destrutiva do *ready-made*, que ao destruir os padrões artísticos tradicionais, propõe novas formas de entender a constituição da arte e a sua interpretação, revolucionando a concepção de arte na modernidade e propondo uma discussão sobre o próprio fazer artístico.

A partir disso podemos entender o motivo de parte da produção poética oswaldiana ser chamada de poesia *ready-made*, visto que Oswald tinha também como princípio norteador de seu trabalho a ideia de destruição e construção, na medida em que seus textos tiravam a poesia

do lugar do sagrado, colocando abaixo o que era entendido como arte e propondo a construção da arte moderna brasileira.

Essa arte moderna, proposta nos escritos de Oswald, utilizaria procedimentos que visavam à apropriação do comum do cotidiano, da língua falada pelos nativos, da oralidade das ruas, da paisagem brasileira em todas as suas formas, utilizando-se do já acabado para fazer arte e revelar que o artístico habitava também nas coisas ordinárias e no modo brasileiro de ser, ligando a arte à práxis vital.

O processo de *ready-made* fica evidente, ainda, quando o poeta se utiliza de textos prontos, como por exemplo, a Carta de Caminha e, tirando-a do seu contexto, do seu caráter utilitário de informar à Coroa a terra recém-descoberta, dá a ela um sentido novo e critica o colonizador por meio de um documento pertencente a ele, revelando extrema engenhosidade na construção poética e no próprio princípio da devoração crítica, que é de apropriação do que é do outro, por meio da criticidade e da tomada de conhecimento das necessidades da sua própria realidade, algo que será visto no próximo capítulo com a leitura de alguns poemas presentes na coletânea *Pau Brasil* (1990c).

A partir disso, é válido afirmarmos que os procedimentos vanguardistas faziam-se também de destruição e construção e que o modernismo brasileiro de forma geral, principalmente nos anos 20, não foi apenas um movimento demolidor e de total ruptura com a tradição, mas que, além disso, propôs uma construção que pode ser vista em anos subsequentes e até em textos posteriores a esse período, que só conseguiram ser realizados e produzidos a partir da ousadia destrutiva dos primeiros modernistas, como é o caso de Oswald.

Vemos, portanto, que a vanguarda trouxe uma reflexão importante para a categoria da arte, por isso a chamamos de histórica, já que seus efeitos ficaram presos àquele período de tempo e não se repetirão, afinal estão intimamente ligados a determinado contexto.

Percebemos, ao longo desse texto, que as relações entre Benjamin e Oswald são possíveis e até mesmo pertinentes, devido às diversas interpretações obtidas quando pensamos nesses dois importantes intelectuais. O que chama bastante atenção ao tratarmos dessas duas figuras é o fato de percebermos o modo como suas produções revelam a necessidade de transformação de paradigmas, que ocorreriam por meio do posicionamento do intelectual diante de sua realidade, visando a sua transformação, pois as ruínas deixadas pelo processo de desenvolvimento moderno e pelo progresso careciam de uma reconstrução a partir de novos pilares, que só poderia ser feita com a ajuda de homens articulados com seu tempo histórico, entendedores de suas realidades e, por isso, capazes de modificá-las.

Essas questões permitem que afirmemos que Walter Benjamin e Oswald de Andrade revelam sua contemporaneidade por meio desse olhar aguçado para sua própria época, capaz de perceber os motivos que haviam levado àquele estado de coisas e de lutar por melhorias. É nessa apreensão da necessidade de seus tempos e contextos que resulta o olhar político tanto benjaminiano quanto oswaldiano, na medida em que ambos se posicionam mediante as crises vividas por suas sociedades, algo que possibilita a justificativa do uso da citação de Löwy (2002) na abertura deste capítulo, visto que a intenção de atribuí-la tanto a Benjamin quanto a Oswald, revela o modo como esses homens foram incansáveis na busca da transformação da ordem estabelecida, não se deixando levar pela ideia de que o progresso e o desenvolvimento “natural” daquelas sociedades os levariam a uma situação mais justa e igual.

Essa percepção da necessidade de um posicionamento intelectual mediante a crise do seu tempo possibilitou a Benjamin uma mudança de ciclo e também ideológica de sua obra. Foi também essa percepção que motivou Oswald a publicar manifestos importantes, como o da “Poesia Pau-Brasil” e o “Antropófago”, e ainda realizar muitas transformações ideológicas em sua produção, todas ligadas a pensar o sujeito subjugado e a elaboração de uma obra que seria instrumento da revolução do Brasil, que deveria viver a redenção antropofágica e o retorno ao primitivo (SCHWARTZ, 2008) para se descolonizar e se libertar da Europa.

Nesse sentido, para finalizar esta discussão, vamos dizer que Benjamin viu no surrealismo elementos suficientes para a transformação da sociedade, já que era a única das vanguardas, para ele, capaz de proporcionar o olhar político. No Brasil, a vanguarda antropofágica também funcionou como aquela capaz da apropriação do olhar político, já que tinha em seu cerne a proposta de transformação da sociedade, por meio do retorno ao primitivo, ao instintivo do homem brasileiro, para assim encontrar sua identidade e produzir uma arte autêntica à práxis nacional.

Por esse motivo nos valem da antropofagia, a partir da produção de Oswald, e de alguns conceitos do surrealismo, oriundos de estudos de Benjamin, como instrumento de análise de parte da produção do *rapper* Criolo, visto que podemos observar em suas letras muitas das questões tratadas ao longo deste capítulo, como aquelas que dizem respeito ao desvio ao passado, por meio do olhar a elementos fundadores da cultura da periferia, além do uso da religiosidade de matriz africana, tão representativa culturalmente do espaço do sujeito subjugado, na elaboração de suas letras e também do conceito de apropriação de valores e ideias advindas do espaço do outro, que colocados no discurso marginal e mesclados a elementos próprios à cultura deste, possibilitam uma espécie de devoração crítica, como foi mostrado no primeiro capítulo do trabalho.

Esse processo de devoração denota a resistência do sujeito da periferia, que dono do olhar político, reescreve e repensa sua história, buscando discutir e observar o passado e também as tensões do tempo presente, com a premissa de construir um futuro melhor. Essas discussões, observações e possibilidade de construção de um futuro outro podem ser observadas na produção de Oswald de Andrade que, carregada de intenções, ressignificam o próprio espaço da cultura subjugada e o sujeito que o habita, promovendo a quebra do pensamento colonizador pela fala e voz do colonizado, que se apropria do discurso do outro e, por meio da própria ideia de desconstrução construtiva, reelabora a sua cultura. Para que observemos isso, convém fazermos um passeio pelos caminhos de Oswald de Andrade.

CAPÍTULO 3

UM PASSEIO PELOS CAMINHOS DE OSWALD DE ANDRADE

As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instintos e nas estrelas (ANDRADE, 1990a, p. 51).

3.1 PASSANDO O BRASIL A LIMPO: OS MANIFESTOS E A POESIA OSWALDIANA

Pensar no modernismo é se propor a tratar de inúmeras definições e conceitos convergentes e divergentes que buscam abarcar essa ampla expressão. Eugênia Boaventura (1985) trata disso na seção “Vanguarda e modernismo”, do seu livro intitulado *Vanguarda antropofágica* (1985), a partir da qual faremos um recorte que usaremos para dar início às discussões deste capítulo.

A estudiosa, recorrendo a Adrian Marino (1972), Henri Lefèbvre (1962) e Louis Aragon (1976), revela que o modernismo significa um impulso renovador e crítico, que expressa a novidade literária de determinado momento, sendo a consciência de uma época: “[...] uma força epidêmica que se propaga enquanto signo do que se passa no mundo.” (BOAVENTURA, 1985, p. 3 – 4).

A definição da autora revelada por meio desses pensadores nos ajuda a entender o modernismo brasileiro. Sabemos que esse movimento contribuiu para o repensar da arte nacional e teve como marco a Semana de 22. Essa reflexão sobre a criação artística e busca por uma dicção intimamente brasileira ocorre, certamente, pela consciência de necessidade de modernização da cultura brasileira que, em relação ao Velho Mundo, mantinha-se atrasada e fazia-se por processo de cópia e imitação, o que dificultava que as nossas produções se ligassem à nossa realidade e refletissem questões locais.

É certo dizermos que a preocupação do modernismo brasileiro foi germinando aos poucos e se desenvolvia desde o romantismo. Todavia, também é válido pensarmos que muitas das questões tratadas em outros projetos de construção da cultura nacional que foram retomados pelo primeiro modernismo tiveram seus impasses resolvidos e ganharam mais maturidade devido à própria época em que vieram à tona e às novas reflexões propiciadas.

Apesar dos primeiros modernistas terem discutido de maneira radical os valores e padrões artísticos do Brasil do século XX por meio da quebra de diversos paradigmas,

colocando em xeque a própria ideia em torno da arte e resolvendo impasses intelectuais e culturais trazidos ao longo dos tempos, eles foram bastante criticados por fases posteriores, como por exemplo, o modernismo de 30, que via os modernos de 20 como imaturos e desligados de preocupações sociais, desconsiderando todo o caminho aberto pelos primeiros, para que as questões e preocupações tratadas pelas chamadas outras gerações entrassem em cena.

Os questionamentos das produções das décadas de 20 e 30 giram em torno dos pontos de tensão e atrito denominados de projeto estético e projeto ideológico, de acordo com João Luís Lafeté (2000). Os modernistas de 30 parecem ver nos seus antecessores apenas o projeto estético, que se refere à preocupação com a linguagem e a elaboração de uma nova arte, e por isso os julgam como alienados e imaturos, enquanto viam em si mesmos a maturidade e a criticidade e, por isso, o projeto ideológico, uma vez que estavam imbuídos de preocupação social, politização e uma proposta de revolução da realidade.

Contudo, para Lafeté (2000) não há de fato grandes diferenças entre as preocupações de uma década e da outra, mas sim uma mudança de ênfase, já que os primeiros buscavam “[...] ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna” (LAFETÁ, 2000, p. 29), enquanto os outros tentavam “[...] reformar ou revolucionar essa realidade e modificá-la profundamente.” (LAFETÁ, 2000, p. 29).

Podemos dizer, apoiados em Lafeté (2000), que há convergências entre o projeto estético e ideológico na primeira geração modernista, especialmente na chamada fase heroica. Sendo assim, é possível falar que a geração de 30 deve muitas das questões que levanta e daquilo que elabora aos que a antecedem, o que possibilita a Luís Bueno (2006) revelar que a produção artística e literária anterior aos modernistas da segunda geração “[...] levou-nos também ao melhor do romance de 30”, subordinando, assim, as experiências de 30 às de 22, algo que também faz Lafeté (2000).

As proposições tanto de Lafeté (2000), quanto de Bueno (2006) são válidas, pois nos parece bastante estranho não enxergar um projeto ideológico nos modernos de 20, como por exemplo, em Oswald de Andrade e em tudo aquilo que ele propõe.

Quando tratamos disso, podemos pensar diretamente na antropofagia, um projeto de reconstrução da cultura nacional que superou diversas questões que estavam no bojo de outros projetos, possuindo uma forte carga ideológica. Esse movimento revelava de maneira clara o esgotamento de um esquema de produção de arte que vinha desde o século XIX (FIGUEIREDO, 2011), preocupado ou com a “[...] defesa de um nacionalismo essencialista e

fechado” ou fazia “[...] apologia de um universalismo modernizador que significava a completa submissão a modelos culturais europeus.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 389).

Com a antropofagia esses posicionamentos caíam por terra e surgiam outras preocupações, que destruíam as fórmulas fechadas e redutoras que se propunham a compreender a cultura nacional, “[...] elegendo o híbrido em detrimento das categorias puras e excludentes” (FIGUEIREDO, 2011, p. 389) e criando “[...] novos parâmetros de pensamento” que permitiam “[...] ultrapassar as dicotomias que vinham balizando o pensamento sobre a cultura no país.” (FIGUEIREDO, 2011, p. 389).

A antropofagia oswaldiana marca esses novos parâmetros de pensamento, pois possibilita a superação das correntes vistas como redutoras, no que diz respeito à elaboração da arte brasileira, como nos mostra Vera Follain de Figueiredo (2011, p. 389): “[...] a antropofagia é a chave utilizada por Oswald para superar tanto o idealismo ufanista romântico quanto o pessimismo determinista que contaminou os intelectuais do final do século, influenciados pelo cientificismo etnocêntrico europeu.”

Percebemos então o modo como essa vanguarda e o seu criador, Oswald de Andrade, adentram o contexto do modernismo, na medida em que ambos representaram a consciência de uma época e captaram a necessidade de intensa mudança daquele século, sentida até mesmo no continente europeu, berço da racionalidade e de modelos estéticos que influenciavam as produções artísticas em outros espaços.

A Europa, nesse período, encontrava-se em crise, devido principalmente ao momento posterior à Primeira Guerra, revelador de uma face terrível dos adventos modernos, que ao invés de trazerem a redenção e a emancipação humana, mostravam a crueldade, a violência e a negação do outro (FIGUEIREDO, 2011). Notamos a crítica que os próprios europeus faziam a sua história e o modo como apontavam para a necessidade de sua reescritura, para que fatos terríveis como os da guerra não tornassem a acontecer. É o que trata Benjamin, quando busca criar as alegorias, retratando fragmentos da história escondidos e calados pela voz dominante, pois seria nesses estilhaços que se esconderia a história do oprimido e só por meio do entendimento dessa outra história silenciada que se superaria a barbárie da civilização e impediria que a violência e a dor imposta pelo poder voltassem a dominar, algo também tentado pelas vanguardas europeias que, pelo choque e experimentação, almejavam pôr abaixo a ordem estabelecida e apostar em uma possível saída daquela situação.

Esse momento de crise no mundo colonizador europeu foi usado de forma bastante apropriada pelos intelectuais oriundos de locais colonizados, de acordo com Figueiredo (2011), pois foi a partir desse questionamento da cultura racionalista ocidental sobre si mesma

que eles redescobriram seus territórios e viram o valor positivo de suas culturas “[...] contrapondo-se ao discurso etnocêntrico que sustentou a empresa colonialista” (FIGUEIREDO, 2011, p. 392). Tanto a poesia Pau-Brasil quanto a antropofagia ilustram esse momento.

Percebemos o modo como a poesia oswaldiana buscou esse redescobrimto e a valoração da cultura de seus territórios e, mais que isso, deu voz a figuras subjugadas ao longo da história nacional, revelando seus sofrimentos e comportamentos. Denota-se isso em uma das sessões do livro *Pau Brasil* (1990c), intitulada “Poemas da colonização”, na qual vemos o modo como Oswald conduz o leitor a um percurso de vivência no interior da história do oprimido. A figura do negro é recorrente nesses poemas, e ele aparece como o sujeito escravizado, humilhado pelo poder. Apresenta, além disso, o cotidiano do negro, suas crenças e sua oralidade, o que contribui para a ideia de Santiago em “Modernidade e Tradição popular” (1991), ao revelar a necessidade do mergulho na oralidade para a compreensão da história de uma comunidade.

Os poemas da colonização buscavam retratar um período histórico específico da vida brasileira, a escravidão, que durara aproximadamente quatro séculos e que fora abolida apenas há 37 anos quando o livro *Pau Brasil* foi publicado, em 1925. É válido ressaltar que a abolição da escravatura não significou a liberdade dos negros e nem condições de vida melhores, pelo contrário, jogou-os ainda mais à margem da sociedade, às péssimas condições de vida e ao preconceito que se arrasta até a atualidade, como comprovam o que discutimos nas análises empreendidas no capítulo um.

Como nos mostra Darcy Ribeiro (2006), a condição do negro no território brasileiro, antes e após a escravidão, sempre foi de luta. Inicialmente para libertar-se do julgo escravagista e, posteriormente, para conseguir se inserir na sociedade que lhe deu a liberdade, mas que não o aceitou como sujeito, como alguém pertencente àquele espaço e possuidor de cultura e de saberes. A sociedade não só marginalizou o negro, como também lhe retirou a identidade, ao desconsiderar sua tradição e o seu modo de viver.

O tratamento dado ao negro no período da escravidão é revelado por Oswald na sua coletânea de poemas. É interessante percebermos a forma como o autor ousava ao inserir em uma sociedade recém-saída da escravidão os episódios de dor dos negros explorados e, ainda, ao retratar uma voz calada e impedida de revelar seus sentimentos e momentos passados dentro das senzalas, nas fazendas e nas casas-grandes:

NEGRO FUGIDO

O Jerônimo estava numa outra fazenda
 Socando o pilão na cozinha
 Entraram
 Grudaram nele
 O pilão tombou
 Ele tropeçou
 E caiu
 Montaram nele
 (ANDRADE, 1990c, p. 85-86).

Em “Negro fugido” vemos a ação tomada contra Jerônimo. Percebemos a violência da repressão realizada contra o negro, por meio dos versos que são construídos de maneira fragmentada, sequer ligados por conjunções, revelando a rapidez do ato contra aquele indivíduo. Observamos isso pelos verbos “entraram”, “grudaram”, “montaram”, que marcam a ação do outro em relação a Jerônimo e a impossibilidade de defesa dele, que sofre as ações, isso representado pelos verbos “tropeçou e caiu”. Além disso, a utilização desses verbos denota a possibilidade de um mascaramento da situação e uma isenção de culpa por parte do opressor, que esconde o seu ato de violência, mostrando apenas que o oprimido tropeça e cai. A violência contra o negro revela também uma faceta absurda e cruel do processo de escravidão que é a de animalização do sujeito, da transformação do homem em bicho. Os três versos que encerram o poema expressam isso: “Ele tropeçou/E caiu/Montaram nele”, Jerônimo não conseguindo livrar-se do agressor que agira de forma rápida e violenta tropeça e cai, logo depois o sujeito que oprime “monta” nele. A representação do ato do opressor através do verbo conjugado “montaram” manifesta a desumanização total do indivíduo que se transfigura em bicho, animal domado que, ao tropeçar e cair, é pego novamente pelo seu dono, que se apropria do que é seu. A animalização de Jerônimo representa também o domínio do outro sobre o negro, que não tem direito de ir e vir, nem de fazer escolhas, fugindo de um canto para o outro, como um animal acuado que corre do seu predador.

Essa violência e total impotência do negro contra os desmandos do branco aparecem ainda em outros poemas oswaldianos, como “Cena” (1990c), em que há a reconstituição ficcional de algo que, provavelmente, ocorria com os negros brasileiros.

O modo do “civilizado” agir contra o negro permite que questionemos os conceitos de civilizado e bárbaro, algo que se realizará posteriormente quando tratarmos da opressão sofrida pelos indígenas. “Cena” traz um fato comum da vida brasileira na sociedade escravocrata, a violência típica e corriqueira contra o negro:

CENA

O canivete voou
 E o negro comprado na cadeia
 Estatelou de costas
 E bateu coa cabeça na pedra
 (ANDRADE, 1990c, p. 87).

Há no poema citado a ideia de reificação humana, transmitida pelo participio “comprado”, que revela o sujeito como objeto, que naquela sociedade era vendido e comprado como se fosse produto, tendo preço e valor.

A atitude de opressão transmitida nos poemas oswaldianos são um importante recurso para a exibição de uma história conhecida, mas que era mascarada pela sociedade recém-saída da escravidão. A concepção de uma possível possibilidade de paz entre negros escravizados e os demais no pós-escravidão é quebrada pelo texto oswaldiano que reabre as feridas vividas nas senzalas, rerepresentando o sofrimento do negro, que não pode ser esquecido ou ignorado para que não torne a acontecer.

E é esse (re)caminhar por dentro da história do negro e pela escravidão que possibilita também uma revisão daquele período, que tirado de seu contexto original e colocado em outro tempo traz um olhar modificado e possivelmente uma tomada de consciência diferente. E é por isso que um poema como “Azorrague” (1990c) torna-se chocante quando lido, pois trata da crueldade total daquele que açoita o negro no tronco usando do azorrague – chibata de tiras de couro com instrumentos cortantes e perfurantes em suas pontas – para depois embebedar os cortes na salmoura:

AZORRAGUE

- Chega! Peredoa!
 Amarrados na escada
 A chibata preparava os cortes
 Para a salmoura
 (ANDRADE, 1990c, p. 88).

Notamos que no poema transcrito o negro ganha o discurso, há a fala do escravizado, colocada após o travessão, como se usa comumente na prosa para inserir diálogos. É dada voz à mudez histórica do dominado, usa-se a oralidade do indivíduo “peredoa” para que ele narre sua dor, transmita sua vivência na senzala e revele a violência a que era submetido, por qualquer motivo que desagradasse o dominador, agressão que o faz pedir, inclusive, perdão, para que a dor física se amenizasse.

A pequena estrofe de quatro versos possibilita mais do que o ouvir a voz do dominado, permite mais que o encontro com a humilhação e sofrimento da senzala. Ela dá ao oprimido o

direito de transmitir a crueldade do opressor, a maldade e desumanidade daquele outro, funcionando assim como uma denúncia do que ocorria na escravidão, um brado contra o sangue negro derramado aos pés dos troncos e no chão das senzalas.

Nesse sentido, podemos dizer que a poesia oswaldiana trabalhava em dois polos da desconstrução e construção: se, por um lado, desconstruía a história oficial trazendo fragmentos da história do dominado e silenciado, do outro, construía a história do oprimido, por meio de cenas, sussurros e representações que engoliam o sentido do discurso histórico do vencedor e traziam uma apreensão nova a partir da visão do vencido, dos fatos que aconteciam com ele e das experiências que ele vivia. *Pau Brasil* valia-se dessa destruição construtiva que desautorizava a voz do senhor de escravos e também do português na descoberta, como será possível observarmos em outro momento do texto.

A destruição da história tradicional, dos valores metropolitanos e a construção de algo genuinamente brasileiro encontra consonâncias com a análise de Gonzalo Aguilar (2011) sobre o *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, quadro que, segundo Bopp (2008), foi responsável pela inspiração que levaria à criação do movimento antropófago. Para Aguilar (2011), o *Abaporu* retrata a desmistificação em torno do pensamento racional da tradição ocidental, propondo a construção de um novo corpo, de uma nova identidade, mas não sem antes aniquilá-la e desnudá-la:

O *Abaporu* é um retrato anti-humanista: o rosto está apagado, e não há ali nenhuma gestualidade humana com que possamos identificar-nos. [...] Em lugar de dar um rosto ao retratado (como é convencional no gênero), o quadro de 1928 oferece um corpo na fronteira mesma do animal, na confusão mimética com o natural (cabeça – sol, braço – cacto) que está em processo de tornar-se outra coisa. Não há codificação, mas apagamento: despojar o ‘homem’ dos sinais de identidade, para construir um novo. (AGUILAR, 2011, p. 282).

Podemos pensar que o deslumbramento e estranhamento de Oswald ao ver a obra de Tarsila revela ao intelectual a iluminação profana, ao propiciar o olhar político que condiz com a interpretação de Aguilar e que elaboraria as poesias de *Pau Brasil*, os movimentos da Poesia Pau-Brasil e o Antropófago e veria a formação da identidade brasileira como algo não pronto, mas a realizar-se, fugindo da mera imitação de valores europeus que mascaravam a nossa realidade, pois se não havia rosto, não existiria a máscara. Além disso, o “homem” de Tarsila estava nu, livre das vestes que oprimiram nossos índios e trouxeram recalques a nossa cultura: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (ANDRADE, 1990a, p. 47).

A pintura de Tarsila certamente foi influenciadora de parcela do pensamento oswaldiano e de suas teorizações tanto no que se refere à antropofagia, quanto ao movimento da poesia pau-brasil. Segundo Schøllhammer (2011), as primeiras frases do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “[...] a poesia existe nos fatos, os casebres de açafião e de ocre dos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos” (ANDRADE, 1990b, p. 41) possivelmente se dirigem à obra de Tarsila. Para o estudioso, a redescoberta da paisagem nacional realizada pela pintora revela a possibilidade de renovação artística, que absorve inspirações advindas de outros territórios através de uma recepção brasileira, o que implicaria na produção de uma obra com caráter universal, que ao mesmo tempo dialogaria e refletiria a vida brasileira, pretendendo-se autóctone e original: “Ser regional e puro em sua época.” (ANDRADE, 1990b, p. 44).

O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” propõe essa reivindicação por uma produção que traga essa nacionalidade e originalidade, tão apropriada quando pensamos nas imagens de Tarsila do Amaral. A nova expressão artística que o Manifesto pede e que os artistas modernistas buscam realizar foge do conceito convencional do que se julga como arte, pois entende que a arte está presente nos pequenos fatos do cotidiano, naquilo que vemos quando andamos pelas ruas da cidade, ou que observamos pela janela de um veículo quando fazemos uma viagem. A arte é, para os modernistas, o que pode ser encontrado também na linguagem das massas, na oralidade de um povo (RETAMAR, 2011): “[...] a Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa pela flauta e a Maricota lendo o jornal.” (ANDRADE, 1990b, p. 45).

A elaboração original pedia o tal “*ver com olhos livres*” que dessacralizava formas estéticas puristas, recheadas de padrões. A poética Pau-Brasil acreditava que “[...] a poesia” andava “[...] oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária” (ANDRADE, 1990b, p. 41) e por isso mesmo devia desconhecer regras de produção e ignorar as “[...] frases feitas” e o “[...] falar difícil” (ANDRADE, 1990b, p. 41), devendo ser “[...] ágil e cândida. Como uma criança.” (ANDRADE, 1990b, p. 42).

Para Oswald, esse modo de enxergar a produção poética possibilitaria a reconstrução geral da poesia brasileira, que deveria se empenhar em fazer um “[...] trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 1990b, p. 43), o que resultaria em uma nova perspectiva e em uma nova escala, que se valeria essencialmente das noções de invenção e surpresa, ligadas à reivindicação de “[...] uma

perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica e ingênua.” (ANDRADE, 1990b, p. 43). Isso revelaria um retorno da arte ao *sentido puro*, à inocência e ao chão cotidiano, conseguindo perceber nos menores fatos do presente cargas abundantes de poesia. Afinal, era preciso olhar para o próprio tempo “No jornal anda todo o presente” (ANDRADE, 1990b, p. 44), para realizar “[...] o melhor de nossa demonstração moderna.” (ANDRADE, 1990b, p. 45).

É importante apontar aqui para o fato de que a elaboração original e nacional tão almejada pelos modernistas não implicava a total ignorância daquilo que era estrangeiro, mas a inserção do produto importado que, observado criticamente, seria fundamental para a produção nacional. Esse caminho de recepção crítica do outro desembocaria também na exportação de nossos produtos artísticos e é nisso que consiste a metáfora do pau-brasil, nosso primeiro produto exportado ao europeu¹ (RETAMAR, 2011): “[...] uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil de exportação.” (ANDRADE, 1990b, p. 42).

A reescritura oswaldiana da história brasileira passa pela inserção do estrangeiro, afinal, não seria possível reescrever a história do país sem levar em conta aqueles que a haviam escrito primeiramente, no caso, os europeus. E é isso que encontramos ao iniciar a leitura dos poemas de *Pau Brasil* e nos depararmos com a primeira sessão intitulada “História do Brasil”. Percebe-se então claramente a que se propõe Oswald com as poesias que estarão nessa parte do livro. O objetivo do artista é reconstituir a história do país, passando-a a limpo, por meio de textos que se apropriam de recortes e fragmentos de escritos dos colonizadores sobre nós e da forma como ocorreu o processo de dominação. Segundo Schwartz (1998, p. 57): “Oswald usa um binóculo invertido e traz para perto o distante e transforma o velho em novo. Cabe a nós, leitores de outro final de século, reler o assombro do descobrimento do Brasil através dessa reconstrução textual”.

É interessante notarmos que os documentos oficiais tirados de seus contextos retomam tempos diversos no que se refere ao processo de colonização do país, o que possibilita o entendimento da necessidade oswaldiana de reconstruir e reescrever a história brasileira, por meio de inúmeros textos importantes, que tratam principalmente do modo como o estrangeiro olhou o Brasil. Esse olhar é invertido a partir da apropriação do artista, já que passa a ser a

¹ Importante dizer que a ideia de pau-brasil como primeiro produto exportado pelo europeu funciona na metáfora oswaldiana, mas esconde a realidade de que essa árvore tradicional brasileira foi, na verdade, furtada pelo europeu e levada do país até a sua extinção, não sendo assim um simples processo de exportação, mas de total exploração e destruição da vegetação nativa.

visão do brasileiro que se dirige à produção estrangeira, desmistificando-a e usando-a como produto para a construção poética nacional.

Nesse sentido, podemos nos valer de Raúl Antelo (1991) que se utiliza da análise de Beatriz Sarlo aplicada à ficção de Borges para tratar do texto oswaldiano, pois o modernista brasileiro debate o real, já que usa textos existentes na história na montagem de “História do Brasil”, mas não faz disso um processo de imitação. Pelo contrário, vai “[...] na esteira dos que interpretam a mimese com a máximo dessemelhança” (ANTELO, 1991, p. 81) e assim faz fantasmas emergirem, revelando a necessidade de mudança, colocando-se contra “[...] a memória fonte do costume” (ANDRADE, 1990a, p. 51), aquela trazida oficialmente e conseqüentemente pelo poder dominante, pedindo então a “[...] experiência pessoal renovada” (ANDRADE, 1990a, p. 51) que poderia mudar os rumos da história e mostrar os vãos por onde se esconde e se cala o subjugado.

O uso desses diversos textos que representam também diferentes visões e períodos históricos contribuem ainda para a representação da multiplicidade e dos conflitos existentes na cultura nacional, como nos revela Ciabotti (2013, p. 75):

Quando Caminha, [...] e os demais autores coloniais foram ‘cooptados’ pelo projeto estético do modernismo oswaldiano e os seus testemunhos descontextualizados ou replicados fora de seu local de origem – parodiados, enfim – eles refizeram a trajetória do colonizador e acabaram por transbordar a multiplicidade e os conflitos da cultura brasileira.

Notamos essa “cooptação” oswaldiana na parte inicial de “História do Brasil” que se dirige a Pero Vaz (de) Caminha, o escrivão da trupe cabralina, responsável pela elaboração da chamada certidão de nascimento brasileira, que é nomeado no livro sem a preposição “de”. Segundo Santos (2009), a retirada da preposição anuncia “[...] o andamento no próprio sentido diacrônico do texto [...] imprime o sentido que desliza em direção ao próprio do ‘ir e vir’ do discurso e não das viagens do cronista [...] retirados de um texto protocolar, os versos ‘vão e vêm’, entrelaçando passado e presente” (p. 330), o que já revela a “confusão” histórica que será realizada por Oswald, por meio de documentos oficiais referentes à descoberta do Brasil e os “roteiros...” que o conduzirão nessa reescrita.

Nesse momento do livro *Pau Brasil* (1990c) temos um conjunto de pequenos poemas, todos elaborados a partir do recorte e da apropriação de trechos da Carta de *achamento* do Brasil, o que possibilita a afirmação de que estamos diante de paródias, que carnavalizam o texto primeiro, tirando-os de seus lugares de origem e, conseqüentemente, comprometendo sua sacralidade, desconstruindo-os e renovando-os, algo mostrado na análise de “Linha de frente” (2011a), quando Criolo coopta “A Turma da Mônica” (1960), invertendo todo o

sentido do texto primeiro, o que reforça a nossa relação entre o compositor contemporâneo e a antropofagia oswaldiana.

Boaventura (1985), a partir de Bakhtin, revela-nos que a paródia mostra uma dimensão de mundo invertida, carnalizada, que se caracteriza pela profanação do objeto primeiro e pela sua renovação para um contexto outro, o que implica a negação e destruição de um valor pertencente à outra cultura, para a reconstrução crítica e elaboração de uma outra significação em uma cultura diferente, no caso a brasileira. É por isso que podemos observar na “História do Brasil”, um dos textos fundadores do país que, colocado em versos, foge da estrutura do texto português, simbolizando o uso da história do colonizador pelas “mãos” do colonizado que, ao recortar o documento europeu e dar-lhe um título, traz a sua voz a respeito da descoberta e deixa de ser um sujeito mudo diante de sua própria existência e formação:

A DESCOBERTA

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra
(ANDRADE, 1990c, p. 69).

Vemos nesses versos frases retiradas da “carta de achamento do Brasil”, aquela que nos apresenta ao rei de Portugal e revela o território encontrado como um espaço de belezas naturais riquíssimas e povoada por indivíduos que andavam nus, não possuíam religião, nem fé e que precisavam ser salvos a qualquer custo: “[...] porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.” (CAMINHA, 1999, p. 58)

O tratamento que Oswald dá ao texto é simples e por isso mesmo brilhante. O poeta copia trechos da carta que compõem um dos parágrafos do documento português e coloca-os em outra ordem. Nota-se que ele não se preocupa em colocar palavras suas no texto, pelo contrário, entende que só a utilização do texto do colonizador do modo como ele foi escrito e pelas palavras do cronista da tropa, já se pode subverter a história oficial e, até mesmo, representar uma atitude de apropriação dela. Isso porque o documento fundador dessa descoberta poderia ser usado pelo indivíduo colonizado ao seu bel prazer e haveria, assim, a representação da descoberta do modo que melhor achasse necessário e de um descobrimento que não precisaria ser necessariamente o português quando avista a terra brasileira, mas um (re)descobrimento de sua própria história, um olhar outro para essa realidade ou, ainda, um renascimento nacional, propiciado pela posse e descaracterização de um documento histórico.

Santos (2009) contribui para essa interpretação quando observa a permanência das “Oitavas de Páscoa” entre os trechos escolhidos pelo poeta. Para ela a menção à páscoa, feita por Oswald, dificilmente refere-se ao mito cristão, mas traz “[...] correlações com a imagem da travessia, implícita no ritual de retorno à vida, ou seja, simbolicamente, retorno ao primitivo, para sobrelevar o futuro da sociedade antropofágica.” (SANTOS, 2009, p. 332).

A ideia implícita nesse caso seria a de necessidade de reescritura da história nacional a partir da refacção da viagem do colonizador, para que assim encontrássemos aquele extinto Matriarcado de Pindorama, retirado das leituras de Bachofen, e então reencontrássemos também nossas origens íntimas que, agora com o apoio da técnica moderna, nos faria bárbaro tecnizado “[...] e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos” (ANDRADE, 1990a, p. 48) e assim viveríamos “[...] a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias (...)” (ANDRADE, 1990a, p. 52).

A intervenção oswaldiana no título do poema contribui de maneira fundamental na apropriação e recorte da Carta de Caminha. Quando Oswald, valendo-se de um artigo definido “a” e do termo “descoberta” dá título ao trecho da carta, ele cala o europeu, mesmo que se apropriando das suas palavras na estrutura do poema, pois mostra que a partir daquele momento é possível trazer a versão nacional da descoberta, que perde todo o caráter engenhoso, recheado de pompa, cheio de adjetivações, espanto e admiração realizado por Caminha nas longas páginas da “certidão de nascimento brasileira”.

Isso também ocorre com “Os selvagens”, título que ironiza e ri da ideia de selvageria dirigida ao nativo brasileiro. Afinal, quem seriam aqueles tão terríveis bárbaros pagãos que tinham medo de uma inofensiva galinha?

OS SELVAGENS

Mostraram-lhes uma galinha
 Quase haviam medo dela
 E não queriam pôr a mão
 E depois a tomaram como espantados.
 (ANDRADE, 1990c, p. 69).

O questionamento que subjaz à ideia de selvageria e civilização encontra-se também na *Revista de Antropofagia* (1928 – 1929) que, em uma das suas edições, afirma que o modo pelo qual os ditos civilizados se lançaram contra os ditos bárbaros fazia com que abismo que separa o selvagem do civilizado não fosse tão grande quanto parecia, fala essa citada literalmente no primeiro capítulo.

Além disso, para Santos (2009), o recorte feito por Oswald em “Os selvagens” exhibe dois “[...] aspectos fundamentais do sentimento indígena: o temor e o espanto” (p. 334), que se transforma posteriormente em coragem e encanto, levando-o a tomar o bicho em mãos, apesar de espantados.

O recorte oswaldiano nos permite ver o índio brasileiro de uma forma bastante interessante. Não estamos diante do bom selvagem de Rousseau, que recebe o outro passivamente e aceita tudo o que ele tem a oferecer, mas diante do bárbaro de Montaigne, um indivíduo com astúcia, que se mostra desconfiado perante a ave trazida pelo europeu, temendo-a e ficando espantado, mas que possui a coragem de tomar a novidade em suas mãos, encantar-se e se apropriar daquilo que vem do outro. É a mesma coragem do selvagem que devora e deglute o bispo Sardinha (CHAMIE, 2002) e não a inocência pacífica de um índio que simplesmente se deslumbraria e se encantaria com as novidades trazidas pelo colonizador.

A atitude oswaldiana de deslocamento de fragmentos da carta de Caminha a esse outro contexto e intitulação ganha também expressividade de crítica à imposição europeia de costumes, modos culturais e à sociedade no século XX em “As meninas da gare”. Nele, o autor, de forma inteligente, coloca a observação de Caminha a respeito das índias no espaço da modernidade, dentro de uma estação ferroviária (*gare* em francês), algo que obviamente não havia no Brasil em 1.500 e, assim, retrata a questão da sexualidade, que deslocada do tempo indígena, torna-se algo para ser visto com malícia, que se apresenta na falta de vergonha do português ao ver as partes íntimas das nativas brasileiras, refletindo também a prostituição, a venda dos corpos femininos em uma sociedade degradada a tal ponto que é capaz de ver o próprio corpo humano como produto comercial.

Além disso, esse recorte transformado em poema revela o conflito de culturas que se deu na descoberta e o olhar europeu movido pela moral católica, que não conseguiu compreender que o fato delas andarem nuas relacionava-se a sua cultura e ao modo de comportamento comum às tribos indígenas e não à malícia e à sexualidade impressa rapidamente pelo homem branco, que as julgou como prostitutas por estarem expondo “suas vergonhas”:

AS MENINAS DA GARE

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
 Com cabelos mui pretos pelas espáduas
 E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
 Que de nós as muito bem olharmos
 Não tínhamos nenhuma vergonha

(ANDRADE, 1990c, p. 69 -70).

Para Schwartz (1998), a bricolagem oswaldiana retrata uma “[...] visão erotizada das indígenas, permeada por um código de censura cristã renascentista e nada ingênua dos descobridores” (p. 58), reiterando ainda o desejo desenfreado do colonizador, tanto em possuir o corpo da índia, que poderia ser lido também como o desejo de possuir as terras pertencentes a elas, “[...] além de trazer uma leitura sexualizada e reveladora dos indícios de prostituição feminina numa sociedade que comercializa o corpo” (p. 58), o que reafirma a interpretação feita anteriormente.

Os poemas oswaldianos, por meio de uma atitude jocosa, irônica e questionadora dessacralizam o documento europeu, pois inserem nele a visão do colonizado, retirando-o do lugar do documento histórico oficial e colocando-o no suporte da poesia. Nesses poemas, as linhas saem da estrutura de prosa da carta e viram versos que compõem as estrofes do texto, compostas pela visão e pela apropriação do texto europeu, que não perde sua significação geral. Ao contrário ganha novos significados, perdendo sua estrutura e sua condição de texto fundador das terras brasileiras, o que justifica a ideia de poesia *ready-made* discutida no segundo capítulo: “[...] igualmente, à luz do *ready-made* de Duchamp, a prosa – oficial – tornou-se poesia – de vanguarda. Na produção de um texto novo, exemplo de renovação artística e quebra de paradigmas, a linguagem crítica fundiu-se à poética.” (CIABOTTI, 2013, p. 75).

Por meio dessas ideias podemos começar a articular a questão do modernismo e do olhar outro à práxis brasileira, propiciado por experimentações vanguardistas em nosso território, que surgiam a partir de obras literárias, manifestos e pinturas, como é o caso do já citado *Abaporu* e então compreender o modo como esses manifestos oswaldianos, da “Poesia Pau-Brasil” (1990b) e o “Antropófago” (1990a) e ainda alguns poemas contidos na coletânea *Pau Brasil* (1990c) contribuíram para essa vertente política e ideológica de reconstrução da história nacional, de devoração da cultura do outro e possibilitaram um repensar da arte brasileira.

As questões que estão por trás dos dois manifestos oswaldianos citados e também do seu livro de poesias estariam germinando há anos. Elas começariam a configurar-se na vinda de Blaise Cendrars ao Brasil, no passeio dele junto de intelectuais brasileiros ao Rio de Janeiro, para visitarem o Carnaval, e a Minas Gerais, para verem a Semana Santa, o que possivelmente teria gerado um estudo e uma observação atenta das tradições populares brasileiras e uma percepção da riqueza cultural propiciada pela mistura étnica tão forte nesse

território, que certamente contribuiria para a elaboração de uma arte original, que não precisaria buscar moldes e formas na Europa (DINIZ, 2003-2004).

O olhar lançado por Cendrars às manifestações culturais é citado como referência em um dos trechos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.” (ANDRADE, 1990b, p. 42).

Percebe-se nas diversas alusões do manifesto que, segundo Cendrars, temos as locomotivas cheias, ou seja, possuímos grande riqueza étnica e cultural. Por isso podemos partir em busca de uma produção nativa, que ocorreria por meio do aproveitamento de “matérias-primas” nacionais, em suma o povo brasileiro, de formação negra e índia. Não é à toa que se diz: “[...] que um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais”, visto que o olhar para o interior de nossa própria formação étnica possibilitaria a saída daquele estado de coisas em que a cópia da arte europeia era a base da nossa produção artística e cultural.

Há aqui também a ideia de unir o moderno ao primitivo, por meio da imagem moderna das locomotivas, das máquinas, ao lado do símbolo da primitividade brasileira, o negro, que mesmo sendo tão estrangeiro quanto o europeu, constitui-se ao lado do índio, como um importante elemento da identidade e resistência brasileira aos desmandos dos opressores : “[...] o negro vem a ser (...) apesar de todas as vicissitudes que enfrenta, o componente mais criativo da cultura brasileira e que, junto com o índio, mais singulariza o nosso povo.” (RIBEIRO, 2006, p. 205). Essa mescla do novo com os primórdios da cultura do Brasil possibilita as rotas que revelariam a expressão artística nacional.

O discurso proferido por Oswald na Sorbonne em 1923 é, igualmente, um importante elemento anterior aos manifestos e ao livro *Pau Brasil*, pois nele já se encontra boa parte daquilo que será revelado posteriormente no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e no “Manifesto Antropófago”.

Benedito Nunes (1990) nos mostra que, nessa conferência, Oswald já destacou “[...] a presença sugestiva do tambor africano e do canto negro em Paris, como forças étnicas que desembocavam na modernidade” (NUNES, 1990, p. 9) e manifestou, além disso, “[...] que o século XX estava à procura das fontes emotivas, das ‘origens concretas e metafísicas da arte’.” (NUNES, 1990, p. 9). A busca pelas fontes emotivas e metafísicas da arte é revelada posteriormente nos manifestos base da produção oswaldiana, que se valem do chamado “pensamento selvagem”, aquele que chocou a cultura europeia e era denominado selvagem

“[...] por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado” (NUNES, 1990, p. 10), no caso o pensamento europeu.

Notamos que o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” já aborda muitas dessas questões e funciona como um prenúncio daquilo que virá de forma mais elaborada, amadurecida e filosófica no “Manifesto Antropófago”, pois já há no manifesto pau-brasil a ideia de deglutição e devoração do outro, vejamos:

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. **Tudo digerido.** Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia. (ANDRADE, 1990b, p. 45, grifo nosso).

Sendo assim, podemos dizer que um manifesto bebe na fonte do outro e que ambos representam um longo período de estudos e observações oswaldianas no que diz respeito à formação da cultura, da história brasileira e da necessidade de reelaboração de ambas.

Há no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” o anúncio da necessidade de construção de uma poética verdadeiramente nacional, que criticasse as produções “passadistas” ainda recorrentes no país, visto que essas se valiam da imitação de modelos importados e pouco refletiam a vida no Brasil. A crítica, o humor e a ironia oswaldiana nesse manifesto voltam-se especialmente à estética parnasiana, uma poesia de linguagem apurada e rebuscada, que fugia totalmente da nossa linguagem usual, especialmente da língua oral, e que também utilizava uma temática que não refletia questões nossas, mostrando-se como uma estética distante da problemática brasileira e, por isso, alienada e alienante, demonstrando o modo como a colonização e a formação europeia havia criado intelectuais – “doutores” – que desconheciam sua própria realidade e repetiam aquilo que era dito pelos intelectuais do Velho Mundo. Observe um trecho do manifesto:

O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas [...] Falar difícil. [...] País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. [...] Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano. (ANDRADE, 1990b, p. 41 – 43).

Vemos aqui o modo como Oswald olha para a escola parnasiana como aquela capaz apenas de valer-se de citações de autores conhecidos e de desenvolver textos rebuscados e carregados de riquezas e grandiloquência, basta ver a referência feita a Rui Barbosa, um dos grandes oradores brasileiros, que utilizava em sua retórica construções gramaticais complicadas e um vocabulário preciosista.

A escola parnasiana, representada aqui por Rui Barbosa, é vista como algo sem sentido, cheio de luxo, elegância, mas ultrapassada. Por isso a utilização da ideia de uma cartola na Senegâmbia, o que expressava o *nonsense* e o *démodé* que era a poesia parnasiana naquele período e em um país com tantas problemáticas quanto o Brasil.

Para Oswald, o poeta parnasiano, por estar tão preso a formas e estruturas rígidas da produção de poemas, pode ser comparado a uma máquina erudita de fazer versos “Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano” (ANDRADE, 1990b, p. 43), já que ele não se valia de sentimentos, emoções íntimas e nem se preocupava com as cores nacionais. Afinal, “Eruditamos tudo. Esquecemos do gavião de penacho.” (ANDRADE, 1990b, p. 41).

É interessante apontarmos que Oswald, ao criticar o poeta parnasiano caracterizando-o como uma máquina de fazer versos, refere-se a um período peculiar da história literária brasileira, no qual o homem das belas-letras tinha de se submeter à profissionalização e à necessidade da publicidade, uma demanda capitalista, mergulhando “[...] de cabeça na redação de quadrinhas e sonetos de propaganda” (SÜSSEKIND, 1987, p. 63). Desse modo, a aura de literatura, o excesso de exclamações e vocativos, “[...] bem ao gosto do poeta parnasiano” (SÜSSEKIND, 1987, p. 64) davam aos produtos comerciais maior valorização e então “[...] alguns escritores brasileiros” assumiam o papel de garotos-propaganda “[...] por um bom preço, na época.” (SÜSSEKIND, 1987, p. 65).

Oswald vê essa situação de maneira irônica, bem-humorada, mas também a condena, desconsiderando a necessidade de sobrevivência dos homens que se submetiam a isso, por acreditar que a poesia e seus autores tinham de estar envolvidos com a renovação da arte nacional e com a discussão da práxis brasileira. Por isso, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1990b) propõe um novo modo de fazer poesia, que se volta contra um modo de produção cheio de intenções e modelos prontos, pedindo uma poesia composta pelo elemento da inocência, da surpresa, do sentimento puro e original brasileiro, capaz de olhar para nossos próprios caracteres e ver poesia em todos os cantos:

O Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. [...] A nunca exportação da poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária. [...] A poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. (ANDRADE, 1990b, p. 41).

Essa crítica ao modo de elaboração poética rebuscada e, às vezes, comercial do parnasiano lança-se, conseqüentemente, como uma crítica à gramática normativa que

escondia a língua das ruas e criava um abismo entre aquilo que era falado e escrito, ou ainda, expunha de forma clara a desigualdade social que se fazia presente também na comunicação. O apelo pela língua sem a gramática faz-se presente em ambos os manifestos, já que o retorno ao primitivo pediria um reencontro com a língua “brasileira” livre da gramática, das normas, das interdições e das regras, o que reiteraria ainda o desconhecimento da hierarquia de classes, como se vê no “Manifesto Antropófago”: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental.” (ANDRADE, 1990a, p. 47).

Podemos observar a questão da linguagem e a possível crítica à gramática normativa em mais um dos poemas da coletânea *Pau Brasil*, novamente na sessão “História do Brasil”:

.M. J P.S
(da cidade do porto)

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados
(ANDRADE, 1990c, p. 80).

Vemos inicialmente que o tal J.MP.S fala da metrópole (Cidade do Porto), ou seja, é o olhar do outro que incide sobre a realidade brasileira e sobre a fala do homem do Brasil. Percebemos que o interlocutor do poema expressa a todo momento o “erro” na fala do brasileiro, que não se comunica do modo gramaticalmente correto e aceito, já que foge dos padrões e regras impostas pela estética do bem falar e por isso dizem “mio”, “mió”, “pió”, “teia”, “teiado”, ao invés de “milho”, “melhor”, “pior”, “telha” e “telhado”.

Contudo, é no verso final do poema que se arremata toda a significação que esse texto quer expressar, o da conclusão de que, independente de seguir ou não o padrão gramatical, os brasileiros continuam constituindo-se, desenvolvendo-se, visto que a fuga da gramática não é algo tão expressivo assim, capaz de impedir o progresso, a felicidade e a multiplicação do povo: “E vão fazendo telhados”.

Dessa forma, banaliza-se a gramática normativa e justifica-se a ideia contida no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.” (ANDRADE, 1990b, p. 42), que também se reforça em “Pronominais” (1990c), outro poema da coletânea que opõe a gramática do professor, do aluno e do mulato sabido, ao bom negro e

bom branco, que se comunicam diariamente sem se importar com questões gramaticais. Por isso “Deixa disso camarada”, implicando ainda o modo como a derrubada da gramática retira hierarquias impostas entre negros e brancos, por exemplo, já que o uso das normas e padrões da língua reverberava diferenças entre classes e expunha uma espécie de língua dos brancos – classe dominante – e língua dos negros, do povo – classe dominada, algo que desaparece com a utilização da oralidade diária, livre das regras, usada tanto por negros quanto brancos:

PRONOMINAIS

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco
 Da nação brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro
 (ANDRADE, 1990c, p. 120).

A partir dessas observações é possível percebermos que a coletânea *Pau Brasil* expõe, por meio da literatura, aquilo que é discutido em ambos os manifestos. Notamos então, nessas obras, a aliança que Oswald estabelece entre os saberes intelectuais adquiridos pelo contato com a cultura europeia e o que é inerente a nós, apontando, assim, para a ideia de que seria na devoração daquilo que o outro possui de melhor – reconhecimento do valor do outro -, unido ao que possuímos de original e valoroso que se fará uma produção original e diferenciada. A base para isso estaria na junção entre a floresta e a escola: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química, logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme nenê que o bicho vem pegá’ e de equações.” (ANDRADE, 1990b, p. 44).

Esse trecho, retirado do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, mostra claramente a junção do conhecimento do outro, “a geometria”, “a álgebra”, “a química”, “as equações”, com o conhecimento folclórico e popular brasileiro, “o chá de erva-doce”, “o dorme nenê que o bicho vem pegá”. Isso nos possibilita afirmar que a grande metáfora por trás da ideia do “Manifesto Antropófago”, a de devorar e deglutir o outro, já estava presente no manifesto anterior. Contudo, há na antropofagia e em seu manifesto um aprofundamento das ideias de “Pau-Brasil”, uma consistência filosófica e utópica que estaria contida em dar os “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (ANDRADE, 1990a, p. 49) que nos levariam de volta ao Matriarcado de Pindorama e nos libertariam das interdições trazidas

pelos portugueses: “Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas” (ANDRADE, 1990a, p. 50) e enfim dariam novamente alegria ao brasileiro: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.” (ANDRADE, 1990a, p. 51).

A antropofagia nega veementemente o europeu, insulta sua colonização e catequização e funciona como “[...] um instrumento zombeteiro e capaz de assinalar que a colonização europeia não domou uma energia primitiva” (LIMA, 1991, p. 65), invertendo também todo o processo de influências, como já revelamos. Afinal, tudo que eles possuíam advinha da América colonizada, pois “[...] nunca fomos catequizados (...), já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.” (ANDRADE, 1990a, p. 49).

Entende-se na antropofagia que a negação do outro e a devoração dele para dentro de nossa realidade é o que oferece a possibilidade de reconstituição da nossa arte e da nossa história, e é aqui que consiste a ideia de desvio ao passado para a construção de um futuro melhor e justo, que estaria na “[...] idade de ouro anunciada pela América” (ANDRADE, 1990a, p. 48), que aboliria o sistema patriarcal, opressor e violento, e nos faria reviver o matriarcado, um sistema justo e coletivo de vida: “Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários.” (ANDRADE, 1990a, p. 49).

O sistema matriarcal, segundo Oswald, é o encontrado aqui com a chegada dos portugueses, que trazem o patriarcado e, junto dele, a violência, a desigualdade, o medo e a tristeza. Oswald de Andrade busca mostrar o mundo pré-cabralino apropriando-se de um trecho do cronista Gandavo, que intitula como “País do Ouro”, revelando os ideais de justiça e igualdade que baseariam a vida no Matriarcado de Pindorama, opostos àqueles do Patriarcado, representado aqui pelo mundo europeu, “nestes reinos”:

PAÍS DO OURO

Todos têm remédio de vida
E nenhum pobre anda pelas portas
A mendigar como nestes reinos
(ANDRADE, 1990c, p. 72).

O país de ouro perseguido novamente por Oswald para o futuro, que se daria por uma “[...] dialética em três tempos (tese: homem natural; antítese: homem civilizado; síntese: homem natural tecnizado)” (NUNES, 1990, p. 31) seria preenchido também pelo ócio, que nos afastaria da lógica do trabalho árduo capitalista, visto que as máquinas modernas fariam as tarefas e o homem viveria sua preguiça, andando livremente pelas terras do justo e feliz matriarcado. A ideia do ócio e da preguiça é retomada constantemente no modernismo, basta pensarmos no *Macunaíma* de Mário de Andrade, que parece querer definir a identidade do

brasileiro, que não seria o ser cordial ou triste, como se veiculou em muitos estudos, mas o homem que chegará à idade de ouro e poderá viver tranquilo e livre.

Segundo Schwartz (1998), é isso que pretende Oswald ao trazer em “História do Brasil”, um outro trecho retirado da crônica de Gandavo e intitulá-lo como “Festa da raça”:

FESTA DA RAÇA

Hu certo animal se acha também nestas partes
 A que chamam Preguiça
 Tem hua guedelha grande toutiço
 E se move com passos tam vagarosos
 Que ainda que ande quinze dias aturado
 Não vencerá a distância de hu tiro de pedra
 (ANDRADE, 1990c, p. 73).

Quando o poeta coloca esse título e faz versos que descrevem o bicho preguiça, ele universaliza a identidade brasileira (SCHWARTZ, 1998), ao revelar o homem brasileiro, o indivíduo oriundo da miscigenação étnica, da festa da raça, como “o lerdo quadrúpede” e anuncia o objetivo da revolta antropófaga, como nos revela Schwartz (1998, p. 59): “Oswald de Andrade totemiza a raça brasileira e entroniza a ideologia do ócio desenvolvida mais tarde no Manifesto Antropófago. O ócio, como meta final da utopia antropófaga, como retorno ao primitivo.”

A questão da identidade nacional representada no poema anterior é também o grande tema do modernismo e sem dúvida o da antropofagia, afinal “Tupi or not Tupi that is the question” (ANDRADE, 1990a, p. 47), simboliza o questionamento shakespeariano, canibalizado para o contexto nacional e recolocado “[...] no nível do sujeito antropófago, sujeito, agora de sua própria história” (SCHWARTZ, 1991, p. 63), revelando que o reencontro com as origens tupis poderá responder a questão do que é ser brasileiro naquele século.

Ettore Finazzi-Agrò (1991) nos ajuda a pensar nessa problemática de reencontro da identidade trazida por Oswald, quando revela a imposição de “ser estranho”, que nos foi legada com a chegada dos portugueses, visto que não entrávamos na sua condição de normalidade e de conseqüente pertencimento a algum padrão e por isso precisávamos ser salvos, como é o caso do louco, dos negros, do judeu e da mulher mediante o olhar do dominador. A visão europeia nos fez eternamente vítimas de uma identidade que se expressa pela falta, culpa e defeito.

Finazzi-Agrò (1991) exemplifica com Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, que a questão da falta é intrínseca à literatura brasileira, visto que o título do livro de Mário de

Andrade, ao trazer o “sem”, revela a ideia de ausência e perda comum à identidade do Brasil. Ele reitera esse exemplo valendo-se da capacidade de metamorfosear-se desse herói, arquétipo da identidade brasileira, o que revelaria o homem do Brasil como um ser de infinitos caracteres, identidades e linguagens e, por isso, em conflito com sua possível identificação.

A metáfora oswaldiana buscaria resolver essa problemática, já que não se conformaria com a ideia da falta de identidade, mas se faria pela ideia do sujeito que possui diversas culturas, etnias e formas de ser dentro do próprio espaço. Indivíduo que conhecia antes da chegada do branco a felicidade e sua identidade e que agora se valeria de todas as influências trazidas pelo outro para resgatar essa época e a identidade engolida pela imposição europeia, por meio da catequese, da “Moral de cegonha” e das ordenações.

O homem antropófago de Oswald age como um canibal sobre esse outro, que lhe tirou tantas coisas. Apesar disso, respeita-o, pois reconhece a sua força e por isso devora sua energia e vitalidade, assimilando-o, o que permite usarmos a ideia de Paul Valéry, por meio de Santiago (2000) e Neto (2004), já que “[...] o leão é feito de carneiro assimilado”.

O processo de devoração aqui tratado simboliza a ideia de um procedimento que transforma o valor excludente em includente (LIMA, 1991). A partir disso, entende-se que o valor do outro, que nos transformava em um ser sem identidade e, conseqüentemente, excluído, agora seria incluso e circularia nesse corpo, que passaria a ser feito da assimilação do outro - o tal carneiro assimilado - e de si mesmo formaria um novo corpo, que possuiria uma identidade e seria incluso no todo com suas particularidades, abrigando a ideia de regional e universal ao mesmo tempo, o que revela um dos princípios da antropofagia.

A formação do novo corpo e do novo indivíduo encontra relação direta com o plano simbólico (crítica da cultura) tratado por Nunes (1990) quando ele interpreta o “Manifesto Antropófago”, na medida em que converge para a transformação freudiana do tabu em totem: “[...] a transformação permanente do tabu em totem” (ANDRADE, 1990a, p. 48) contida no Manifesto de 1928, quando os emblemas caracterizadores do europeu e tidos como tabus – imagens sagradas e intocáveis –, no caso: Padre Vieira, Anchieta, Goethe, Mãe dos Gracos, Corte de D. João VI, João Ramalho, ordenações e o rapé Maria da Fonte são colocados contra os símbolos míticos - imagens integrantes das reservas instintivas imaginárias dos primitivos brasileiros –, como: Sol, Cobra Grande, Jaboti, Jacy e Guaracy, desafogando todas as repressões e possibilitando a formação desse novo corpo que caminharia nos “roteiros” em direção à Revolução Caraíba. Afinal, “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem.”

(ANDRADE, 1990a, p. 48). Assim, seria reativada a nossa herança cultural, juntamente com o fundo mítico, advindo do tupi e do africano escravo.

A ideia revolucionária de Oswald ecoa utópica e de difícil entendimento, como é o caso da decifração dos próprios manifestos, segundo Schwartz (1998). Todavia, o intelectual se mostra com uma grande capacidade de entender o dilema brasileiro desembocado desde a descoberta, por meio de um pensamento original que busca referências em inúmeras filosofias e vanguardas, formando, assim, um pensamento capaz de mostrar um rumo para a cultura e política do seu país, que precisava livrar-se dessas “elites vegetais”, por meio da “vacina antropofágica”.

Oswald de Andrade tem em sua produção importantes reflexões sobre a arte e cultura brasileira e faz na breve apresentação e análise de uma parte pequena de sua obra, que encerra seus principais manifestos e alguns poemas de *Pau Brasil* (1990c), uma apreensão da necessidade de olhar o oprimido, por meio da reescritura da história.

As ideias oswaldianas põem-se como um importante balizador para interpretar a cultura brasileira e se mantêm ainda muito atuais para refletirmos sobre os tempos contemporâneos, como nos revelaram os diversos textos que compõem a obra organizada por Jorge Ruffinelli e João César de Castro Rocha, intitulada *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (2011), já que a própria discussão no que diz respeito à periferia/centro e questões culturais ainda se faz constante no âmbito nacional e internacional devido à própria pluralidade de culturas que emergem e se chocam no mundo globalizado. Isso que permite a Schwartz (1998) afirmar que o modernismo brasileiro e suas produções continuam possibilitando reflexões fecundas, mesmo após tantas décadas:

Se compararmos ao restante dos movimentos de vanguarda na América Latina, em nenhum outro país encontramos a atualidade que até o momento têm as expressões de ruptura que caracterizam os anos 20. De fato, até hoje, o modernismo brasileiro é assunto cadente, merecedor de debates, publicações, exposições e comemorações. (SCHWARTZ, 1998, p. 55).

A chama da vanguarda antropofágica continua acesa, assim como a leitura do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e do livro *Pau Brasil* ainda hoje possibilitam reflexões e modos de enxergar a história brasileira e sua dependência do outro, próprios de realidades colonizadas. Dessa forma, afirmamos que é preciso também na atualidade desviar a atenção de padrões de pensamento vigentes e seguir uma rota alternativa, que nos permita ler o mundo levando em conta sua abrangência e as questões por trás das verdades transmitidas por meios oficiais, pois “[...] as ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos

instintos e nas estrelas.” (ANDRADE, 1990a, p. 51). Toda a atualidade do pensamento oswaldiano será levada em conta no capítulo final, que buscará pensar a antropofagia e suas repercussões através do tempo.

CAPÍTULO 4

ANTROPOFAGIA ATRAVÉS DOS TEMPOS

“[...] era só reunir as tribos e devorar nosso Bispo Sardinha também.” (VAZ, 2008, 233 – 234).

4.1 “RELEITURAS” E “REPERCUSSÕES”

Ao longo do trabalho, pudemos perceber a força e originalidade do pensamento antropofágico na discussão acerca de culturas subjugadas e da sua relação com outras. Para falar um pouco mais sobre isso, podemos recorrer a Augusto de Campos (1975) que nos mostrou que, caso Oswald de Andrade escrevesse em outra língua, como inglês, francês, espanhol e não o português, a sua antropofagia estaria entre as correntes de pensamento mais ousadas e originais de todo o mundo, o que nos permite tratar da atemporalidade dessa vanguarda.

O livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena* (2001) inclui diversos ensaios que buscam tratar dessas questões. O uso da ideia de releituras e repercussões advém de títulos de capítulos desse livro que visam revelar a atualidade da antropofagia e o modo como ela foi utilizada algumas vezes para tratar da cultura e da história do país. A obra, organizada por Rocha e Rufinelli, permite-nos, ainda, falar sobre a ideia de continuidade dos ideais vanguardistas para além do seu próprio tempo, o que justifica os diversos rastros das vanguardas encontrados em nosso presente e a pertinência de tratar dessas discussões no âmbito acadêmico, visto que isso nos permite entender, mesmo que de forma breve, a complexidade em torno das produções artísticas contemporâneas.

Se a arte brasileira contemporânea é marcada pela pluralidade temática e por uma infinidade de experimentações e diálogos com os mais diversos suportes, como nos mostra Resende (2008) e Schøllhammer (2009) quando tratam da literatura, é certo também dizermos que ela revisita as vanguardas, o que fica claro, por exemplo, em antologias como *26 poetas hoje* (2007), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, que traz em sua introdução a ideia de uma produção poética que busca reestabelecer o elo entre poesia e vida, um ideal dos movimentos de vanguarda do século passado e que se ressignifica no presente.

Hollanda (2007), no texto que abre a antologia de poesias, explica que os poetas contemporâneos presentes no livro voltam-se com mais frequência ao modernismo de 22,

incorporando a linguagem coloquial em seus textos, fazendo disso instrumento de inovação e ruptura contra o nobre discurso acadêmico. Para ela, na atualidade, o coloquialismo, traço rico e marcante das experimentações de 22, faz-se irônico e ambíguo, possuindo um “[...] sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido.” (HOLLANDA, 2007, p. 11).

A presença de elementos vanguardistas também é notada na prosa contemporânea, quando, por exemplo, Nelson de Oliveira (2003) organiza uma coletânea de contos intitulada *Geração 90: os transgressores*, mostrando-a como: “[...] o melhor tributo possível às vanguardas, à tribo de Joyce, à de Breton, à de Oswald, tão distintas – [...] e ao seu legado, que continua vivo e presente na corrente sanguínea da cultura ocidental.” (OLIVEIRA, 2003, p. 15), revelando ainda os diversos recursos de vanguarda que são reaproveitados por autores do presente. É o caso do uso de diversos narradores em uma mesma narrativa, da quebra das normas sintáticas e da linearidade do texto, da mistura dos mais diversos gêneros em uma mesma produção, do apreço pelo monólogo interior e pela divagação minimalista, da colagem de elementos estranhos (fotos, anúncios, desenhos, recortes de jornal) no texto literário (OLIVEIRA, 2007), entre outros.

Podemos dizer que as vanguardas estão alicerçadas na cultura ocidental como uma tradição. Se no passado buscavam romper os valores tradicionais, no presente tornaram-se esses próprios valores. Desse modo, percebemos a forma como as vanguardas históricas afetaram produções artísticas posteriores a elas. Até mesmo a rebelde negação de qualquer influência da chamada tradição vanguardista, advinda de alguns artistas, possui caráter de vanguarda, uma vez que a rebeldia e a total negação de tudo também são elementos de alguns desses movimentos.

Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), busca tratar da questão da continuidade dos ideais de vanguarda, mas não faz apenas isso. Traz também a noção de como a própria vanguarda saboreou movimentos posteriores a si, dando a entender que o princípio de ruptura vanguardista é, na verdade, uma tradição ao longo da história da arte ocidental. Paz nos fala que o culto ao novo ou a imitação dos antigos surge com certa regularidade na arte do Ocidente, o que deixa claro que a própria vanguarda se aproveita da tradição para lançar seu princípio de novidade e transgressão, basta ver o uso que Breton faz dos ideais do romantismo, o que é para o autor “[...] a persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir.” (PAZ, 1984, p. 24).

Retomamos isso para tratar da antropofagia e de sua persistência em tempos globalizados, como nos falam muitos dos textos de *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade*

em cena (2001). Parece-nos que as maneiras de pensar, ver e sentir que motivaram os modernistas de 22, especificamente Oswald de Andrade, ainda permanecem nestes tempos, o que faz com que a utilização de recursos inerentes à antropofagia como a montagem, a ironia, a paródia e a deglutição da alteridade ainda estejam visíveis em produções artísticas do agora, e nos possibilitem leituras e interpretações, como as que fizemos com as letras de Criolo no capítulo que abriu esta dissertação.

A ideia de deglutir a alteridade faz muito sentido para pensarmos em culturas subjugadas e advém como metáfora da observação do ritual canibal tupi, algo que chocou os europeus quando colocaram seus pés no Brasil, o que está explicitado nas crônicas dos viajantes e em diversos relatos publicados, como os de Hans Staden, que vieram a público em 1557 e só ganharam uma edição no Brasil em 1892, tornando-se sucesso na época e ainda lidos atualmente.

A visão europeia expressa nessas crônicas e relatos, bem como a própria noção de antropofagia, foi retomada constantemente por diversas manifestações artísticas do país, o que revela a importância do conceito para discussões no cenário das artes e da intelectualidade brasileira, como nos mostra João Cezar de Castro Rocha (2011, p. 648): “[...] a noção de antropofagia é central na cultura brasileira e esteve presente em três momentos fundamentais da história intelectual – no romantismo, no modernismo e no tropicalismo.” Partindo da citação de Rocha, podemos lançar o olhar a esses três importantes momentos da nossa história cultural, e especialmente falar do romantismo e do tropicalismo, visto que o modernismo já foi tratado e discutido em momentos anteriores do trabalho e, além disso, ele foi retomado a todo o momento quando tratamos do projeto oswaldiano e de seus manifestos, que foram essenciais para movimentos como o tropicalismo, por exemplo.

Rocha nos mostra que a corrente indianista do romantismo buscou refletir acerca do ato de devoração canibal e do modo como o europeu o viu. Sabemos que o colonizador entendeu o rito antropófago apenas como um ato de barbárie, fazendo disso uma das justificativas para a colonização e dizimação de povos. Escritores do romantismo, como Gonçalves Dias e José de Alencar, buscaram em textos como “I-Juca-Pirama”, de 1851 e *Ubirajara*, de 1874, mostrar um olhar outro para o ritual de antropofagia indígena, denunciando “[...] a visão preconcebida dos cronistas” (ROCHA, 2011, p. 650). Dias, no poema “I-Juca-Pirama”, mostra que o canibalismo tupi não significava uma ausência de valores, como revelava o pensamento europeu, que tinha uma determinada visão de mundo, mas algo que dentro da vida da tribo fazia todo sentido e possuía valores de fundamental importância para o equilíbrio dos problemas existentes naquele ambiente.

Alencar, em *Ubirajara*, vai ainda mais longe ao descrever com “[...] perfeita vocação etnográfica o sentido do ritual antropofágico” (ROCHA, 2011, p. 650) mostrando que, por meio dele, o índio apoderava-se “[...] da valentia e do valor do inimigo” (ROCHA, 2011, p. 650), exibindo assim a significação desse ritual para os tupis. Rocha nos mostra que Alencar antecipou diversas questões que estariam tempos depois no manifesto oswaldiano, ao mostrar a ideia de devoração como uma glória reservada aos guerreiros ilustres. Nesse sentido, a antropofagia não era um ato de vingança ou simples crueldade, mas um rito de comunhão de carne, em que estava implícita a transfusão de um heroísmo. Percebemos, assim, o modo como os românticos buscavam dar um olhar alternativo à história oficial contada pelo europeu, recuperando a antropofagia como um traço positivo e não negativo da tradição cultural brasileira pré-descoberta, “[...] invertendo, assim, a interpretação usual.” (ROCHA, 2011, p. 650).

Essa ideia-força norteou também o pensamento de Oswald e as diversas outras manifestações advindas posteriormente. O canibalismo indígena que chocou o europeu nos serviria de base para a releitura da história nacional e para a reflexão do processo de dependência cultural, permitindo uma redescoberta histórica do país o que resolveria, em certa medida, o dilema inegável que nos fazia sempre ligados a questões europeias, devido à colonização do país e à herança cultural deixada pelo Velho Mundo, “[...] desse modo, a antropofagia auxiliava a resolver o paradoxo de um movimento de ‘redescoberta’ do Brasil, cuja base se encontrava do outro lado do Atlântico: o paradoxo se dissolvia na deglutição antropofágica dos valores do outro, do ‘estrangeiro’.” (ROCHA, 2011, p. 651).

A valoração da cultura do outro e o uso de traços eminentemente nossos foi algo sempre recuperado ao longo da história, visto que um país de herança colonial, como o Brasil, sempre precisou redefinir e rediscutir sua cultura, pois essa se encontrava frequentemente ligada a um polo dominante e podia fazer-se por mera cópia e imitação, caso não houvesse a reflexão necessária e o entendimento da possibilidade de apropriação crítica do material imposto pelo outro.

Dentro desse raciocínio, podemos entender a força e o uso da antropofagia em diversos momentos culturais e intelectuais brasileiros, como é o caso do tropicalismo, trazido por Rocha (2011) como um dos momentos fundamentais da intelectualidade do país, em que a antropofagia foi usada como ideia norteadora. Caetano Veloso (2012), em *Antropofagia*, fala-nos sobre o contato revelador que teve com a obra oswaldiana, por meio da peça *O rei da vela*, apresentada pelo teatro Oficina e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967. Segundo ele, foi essa peça que o fez perceber que havia um movimento artístico novo

surgindo no Brasil, que advinha da música, do cinema e também do teatro. Nas palavras do próprio Caetano: “Eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.” (VELOSO, 2012, p. 50).

Caetano Veloso trata ainda do diálogo com Zé Celso tempos depois de ter assistido ao espetáculo. Esse diálogo se referia à peça oswaldiana, ao tropicalismo e a própria cena cultural brasileira dos anos de 1960 e 1970. O diretor de *O rei da vela* falou a ele sobre a precisão e atualidade do trabalho de Oswald de Andrade e sobre o modo como aquela genialidade, especialmente impressa na peça teatral, havia ficado reprimida pela sociedade brasileira à espera daquela geração, que poderia retomar princípios da produção de Oswald e renovar a arte no Brasil:

[...] e ele falou horas sobre Oswald de Andrade, ressaltando o fato de que aquela peça, mais moderna do que tudo o que se escreveu no teatro brasileiro depois dela – com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira –, parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira – e de sua intelligentsia –, à espera de nossa geração. (VELOSO, 2012, p. 51).

Para Rocha (2011), naquele período cultural dos anos 60 e 70 nada poderia ser mais útil aos artistas e intelectuais do que o princípio antropofágico, que foi revitalizado e relacionado não apenas com elementos externos, mas também com as manifestações culturais brasileiras que estavam representadas fortemente nos principais centros urbanos do país:

A poesia de Torquato Neto, a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, as inovações plásticas de Hélio Oiticica, o cinema de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, entre tantas outras importantes manifestações artísticas, buscavam-se apropriar do ideal antropofágico, reinscrevendo-o na conturbada circunstância dos anos 1960 e 1970. (ROCHA, 2011, p. 652).

A questão da dialética nacional/cosmopolita, centro/periferia, que é eixo do “Manifesto Antropófago” e objeto de profunda reflexão durante o modernismo, é retomada pelos intelectuais de 60 e 70 na medida em que buscavam a construção da cultura nacional e de sua própria produção artística, fugindo dos moldes importados da Europa e, principalmente, dos Estados Unidos, que naquele momento já era um grande influenciador cultural em todo o mundo. Contudo, não havia a total rejeição daquilo que vinha de fora, já que a ideia de um nacionalismo ufanista parecia ultrapassada e ineficaz naquele período. Nesse sentido, percebe-se o modo como a antropofagia seria rica e extremamente válida para

as reflexões do momento, pois era preciso devorar criticamente para produzir o nacional, já que era necessário considerar o outro e sua cultura para a realização de uma produção autenticamente brasileira:

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse. [...] A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. (VELOSO, 2012, p. 54).

Isso também é mencionado por Glauber Rocha em *Revolução do cinema novo* (1981) ao falar do modo como o intelectual do mundo subdesenvolvido deveria superar as alienações e contradições do mundo desenvolvido, por meio de um exame crítico e de uma produção reflexiva de dois temas justapostos: “[...] o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva” e o “[...] desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo desenvolvido.” (ROCHA, 1981, p. 66). A partir dessas temáticas se deveria criticar os valores e a cultura do dominador “[...] e em seguida transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento.” (ROCHA, 1981, p. 66).

Notamos que aqui o ideal antropofágico está presente, pois é por meio desse olhar crítico e reflexivo ao outro que o colonizado consegue entender sua condição, ou seja, não é o desconhecimento e total ignorância do colonizador que possibilita o autoentendimento, mas sim a apropriação de uma “[...] lucidez revolucionária”, pois “[...] a cultura colonial *informa* o colonizado de sua própria condição.” (ROCHA, 1981, p. 66).

É possível percebermos que o tropicalismo de Caetano e o cinema novo de Glauber Rocha entendiam a necessidade antropofágica de deglutir a sabedoria do outro para, assim, conseguir produzir uma estética nova, que superaria a simples ideia de imitação:

O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou uma consciência de atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia): aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os nossos *succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. [...] Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento [...] Esta relação antropofágica é de liberdade. (ROCHA, 1981, 119).

Na citação anterior, Rocha (1981) nos fala especialmente do cinema, mas podemos ver nela a importância da antropofagia nos anos 60 e 70, pois essa vanguarda foi libertadora no que diz respeito às discussões sobre influências recebidas de outras culturas. Para Glauber Rocha seria um violento processo dialético de informação, análise e negação que permitiria o

surgimento de uma cultura revolucionária nos mundos subdesenvolvidos, partindo de dois princípios fundamentais: a didática épica e a épica didática.

O primeiro serviria para alfabetizar, informar e conscientizar as massas ignorantes e a classe média alienada. O segundo provocaria o estímulo revolucionário. Entende-se que um princípio deveria complementar o outro, agindo como ações justapostas, pois a didática sem a épica geraria “informação estéril”, dando à massa apenas uma consciência passiva, que de nada serviria para a revolução, e a épica sem a didática seria apenas um romantismo moralista degenerado em demagogia histórica (ROCHA, 1981).

Vemos aqui que o cinema novo se vale do princípio da antropofagia e busca-o para anunciar e preparar uma revolução que se faria no âmbito das artes e no campo militar e político, sendo, portanto, uma revolução cultural e histórica, já que a luta deveria ser estética, econômica e política. Notamos que Glauber Rocha se valerá do marxismo trazido por Oswald no “Manifesto Antropófago” e por Benjamin, em textos como “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, ao propor um pensamento dialético, que seria formado pela didática e pela épica para trazer a revolução cultural, só possível quando o indivíduo do mundo subdesenvolvido estivesse em um profundo estado de desenvolvimento mental, livre dos atrasos provocados pela voz colonizadora.

Quando observamos a cena artística da década de 60 e 70, percebemos que nela há também a questão da globalização, enfatizando uma problemática que girava em torno das ideias do saber global e local (JACKSON, 2011), que nos países subdesenvolvidos e colonizados se fazia ainda mais complexa.

Entendemos que o processo de globalização integrou e integra o mundo todo em uma mesma ordem econômica, política e também cultural. Ao tratarmos da cultura em um mundo globalizado podemos dizer que os países subdesenvolvidos, com herança colonial, são os mais influenciados e os que mais perdem referências culturais locais, importando modos de ser e produções advindas de países desenvolvidos.

K. David Jackson (2011), em “Novas receitas da cozinha canibal: o *Manifesto Antropófago* hoje”, mostra-nos a atualidade da antropofagia a partir do olhar para a globalização, que busca transformar o mundo todo em uma massa homogênea, prejudicando especialmente o saber local dos países colonizados, que seria suplantado pelo saber global, resultante “[...] da vontade de tornar o local legível e governável através de sistemas formais, tais como organização, standardização e hierarquização.” (JACKSON, 2011, p. 429).

Segundo esse estudioso, o princípio antropófago oswaldiano viria à tona no mundo globalizado como uma forma de defesa do saber local, que representaria “[...] a vivência num

determinado lugar, uma prática enraizada na tradição popular.” (JACKSON, 2011, p. 429). Essa defesa não significaria uma total proteção contra o que vem do dominante, mas trataria da utilização disso como instrumento construtor da cultura dominada: “[...] nos termos do debate sobre a globalização, a antropofagia pode ser relida como uma forma de defesa, se bem que curiosa, do saber local, dentro de um contraponto com o saber ‘importado’ do colonizador.” (JACKSON, 2011, p. 430).

Jackson nos mostra como Oswald realizou essa defesa do nacional, apesar da utilização dos valores do outro em sua produção, pois o modernista se utilizou da contribuição do saber local e da sátira moderna dirigida à cultura ocidental, reduzindo a civilização europeia por meio da autoridade da sabedoria tradicional brasileira:

A antropofagia parodia todo o panorama da história colonial brasileira. [...] Primeiro, Oswald inverte os mesmos termos empregados pela cultura rejeitada para chegar à nova visão. Recorrendo a textos clássicos da historiografia colonial, recolhe e recolhe os episódios principais, aplicando a metáfora antropófaga a uma desconstrução do modelo ‘importado’. O resultado dessa bricolagem é a redução da civilização colonial à autoridade do sabor local, governado pelo canibal-cozinheiro, à guisa do capitão-mor. (JACKSON, 2011, p. 431).

Retornando ao tropicalismo e ao cinema novo vemos o quanto disso é retomado, pois tanto os tropicalistas, pensando no depoimento de Caetano Veloso, quando os cineastas, levando em consideração a fala de Glauber Rocha, entenderam que só a devoração do outro inverteria a lógica de importação cultural, libertando a cultura brasileira daquele processo de cópia e imitação do europeu e do americano.

É válido dizermos que a conjuntura cultural das décadas em que o tropicalismo e o cinema novo vieram à tona difere bastante daquele da década de 20 e 30. Apesar disso, a metáfora canibal foi indispensável para pensar nesses novos modelos de apropriação cultural, impostos pelo mundo globalizado, das décadas de 60/70 e até os dias atuais.

Para Carlos Rincón (2011), os conceitos de originalidade, cópia, autenticidade, pureza e origem são constantemente questionados pela globalização cultural, que traz “[...] o momento criativo da repetição, da citação, da tradução” (RINCÓN, 2011, p. 553), revelando a voga das linguagens híbridas, o que põe em discussão também a própria definição de cultura, que não pode mais ser entendida como um marco limite para a identidade e nem como uma totalidade fechada em si mesma: “[...] enfocada com relação aos processos da fase atual da globalização, a cultura apresenta-se, assim, como um lugar ou um espaço instável de passagem entre as línguas, de travessia de identidades, de desestabilização das referências culturais” (RINCÓN, 2011, p. 557).

A fala de Rincón nos ajuda a elucidar a própria ideia da impossibilidade da produção do saber local, sem levar em conta o outro, o que novamente revela a atualidade do pensamento de Oswald, pois o hibridismo proposto pela antropofagia parece funcionar como uma chave para compreender a cultura em tempos globalizados. Talvez, seja exatamente nisso que reside o seu fascínio e os tantos estudos a respeito dela ainda hoje, nos dizeres de Rocha (2011, p. 660): “[...] ora, se o grande dilema contemporâneo é inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem de dados recebidos ininterruptamente, então, a antropofagia oswaldiana pode mesmo tornar-se uma alternativa teórica relevante.”

Quando Rincón traz a ideia de saber local e global, ele retira da antropofagia a qualificação que a coloca como metáfora de definição da identidade brasileira, algo que, segundo João Cezar de Castro Rocha (2011), é tratado por Oswald quando ele retoma a ideia da antropofagia em 1950, revendo-a “[...] dentro de um arcabouço antropológico que necessariamente supera os limites da identidade nacional.” (ROCHA, 2011, p. 666).

De acordo com Rocha (2011) a ideia de identidade nacional está subjugada a conceitos e noções de estabilidade que não fazem sentido quando se pensa no princípio antropófago, pois ele diz respeito a “[...] um permanente processo de mudança, e portanto, novas incorporações.” (ROCHA, 2011, p. 666). Nesse sentido, não vale a pena pensar a antropofagia apenas como uma teorização voltada à realidade brasileira, mas sim a todos os contextos políticos, econômicos e culturais dominados: “[...] trata-se da estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido.” (ROCHA, 2011, p. 666).

Percebemos, então, que a antropofagia pode funcionar como recurso teórico a todas as realidades que tiveram e têm conteúdos culturais impostos, permitindo a assimilação crítica dos conteúdos selecionados, violando a imposição de dados, o que ocorre no ato da devoração canibal, para Rocha (2011):

O gesto antropofágico [...] é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a violação no ato de devorá-los. (ROCHA, 2011, p. 666).

Quando deslocamos a antropofagia da discussão acerca da realidade identitária brasileira e a colocamos no âmbito da problemática de mundos subdesenvolvidos e de espaços subjugados por uma cultura que domina, podemos lançar o olhar à periferia nacional, ambiente que está à margem dos grandes centros urbanos e que frequentemente possui seus modos culturais menosprezados e denegridos. Essa ótica negativa é revelada por determinada cultura e pelos meios de comunicação, que tendem a impor às comunidades formas de

comportamento e modelos culturais que são considerados superiores dentro da hierarquia social.

Por meio disso, podemos tratar do movimento chamado “antropofagia periférica” que relê e se apropria do princípio de Oswald de Andrade para trazer à tona a identidade da periferia brasileira, especialmente a paulista, por meio de diversas manifestações artísticas, dando atenção principalmente à poesia.

Sérgio Vaz, em seu *Cooperifa: antropofagia periférica* (2008), propõe narrar a aglutinação de diversos sujeitos da periferia em torno de um projeto aparentemente ocasional chamado Cooperifa, que resultou na chamada “Semana de Arte Moderna da periferia” e na ideia de antropofagia periférica. Vaz se valeu do ideário que movimentou a elite paulistana em 1922 e do movimento e manifesto lançado por Oswald de Andrade em 1928 para trazer a arte para a periferia e mostrar a possibilidade do sujeito que habita aquele espaço para criar suas próprias produções artísticas, suas próprias formas de pensamento e cultura:

[...] a Cooperifa foi criada e pensada na Semana de Arte de 1922, e há muito nós da Cooperifa vínhamos discutindo a possibilidade de realizar uma Semana de Artes para nós, inspirada na Semana de Artes da elite paulistana. Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade. Lógico que o terreno estava propício; a zona sul, principalmente estava abarrotada de gente fazendo arte e cultura por todos os lados, era só reunir as tribos e devorar nosso Bispo Sardinha também. Estava começando a desenhar nossa antropofagia periférica. [...] Nós da Cooperifa queríamos justamente [...] comer esta arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma versão nova dela, só que dessa vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam a fim de comer o biscoito, fino ou não. (VAZ, 2008, p. 233 – 234).

Sérgio Vaz e os demais artistas da periferia paulistana envolvidos no movimento apropriaram-se do nome da semana modernista e fizeram ainda uma paródia do cartaz de Di Cavalcanti (vide figuras 1 e 2), transformando o pequeno arbusto em um enorme Baobá, cheio de frutos. Os frutos da árvore desenhada e parodiada pelo artista plástico Jair Guilherme traziam uma pluralidade de símbolos. Ora pareciam gotas de sangue, que sugeririam a vivência de violência da periferia, que afastada dos espaços artísticos, educativos e culturais perdia seus jovens cada dia mais cedo para a criminalidade, ora traziam à tona a possibilidade de uma nova época em que os frutos/filhos da periferia brasileira cresceriam em torno da arte e teriam um futuro diferente do daqueles outros frutos caídos pela falta de oportunidades. Além disso, o cartaz, ao substituir o arbusto por um Baobá, árvore de origem africana, retratava a tradição da periferia brasileira, formada majoritariamente por indivíduos negros e pela cultura própria desses sujeitos.

Figura 1: Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna (1922)



Fonte: Bibliobelas. Disponível em <https://bibliobelas.wordpress.com/2012/02/13/semana-de-arte-moderna-de-1922-90-anos-artigo-e-documentario/> Acesso em 19 jan. 2016.

Figura 2: Cartaz de divulgação da Semana de Arte Moderna da Periferia (2007).



Fonte: Colecionador de Pedras Disponível em <http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html5856,00.html>. Acesso em 19 jan. 2016.

Sérgio Vaz escreveu também o “Manifesto da antropofagia periférica”, especialmente para a Semana de 2007, que segundo ele, havia sido inspirado no manifesto de Oswald e nas ideias da Cooperifa. A leitura desse texto alude à inspiração tanto do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” quanto do “Manifesto Antropófago”. O escrito de Vaz não possui a complexidade do texto oswaldiano, mas procura evidenciar a necessidade da periferia se reinventar

artisticamente, apontando para uma possibilidade de reescritura da história dos morros brasileiros, que subverteria o olhar dominador e os estereótipos apontados por ele. O Manifesto da periferia denuncia o opressor, exhibe a voz do oprimido, pedindo uma arte revolucionária:

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. (VAZ, 2011, p. 247).

O princípio de desvio do passado para a reconstrução do presente e reflexão sobre o futuro que faz parte da poética oswaldiana e é transmitida pelos seus manifestos também está presente no Manifesto de Vaz. Recorre-se, em vários momentos, ao passado dos sujeitos escravizados, que é algo que marca historicamente os indivíduos da periferia. Vê-se também a denúncia aos governos e à elite econômica, como se esses fossem os atuais senhores de escravos, que exploram a miséria alheia, alienam, dominam, mascaram a realidade e impedem que os subjugados se libertem. A arte no Manifesto de 2007 seria a possibilidade de libertação e transformação da realidade do homem do subúrbio.

Dessa forma, esse manifesto assume um caráter político que olha criticamente a realidade em torno da periferia e consegue ver os que lançam as correntes e chicoteiam de forma velada ainda na contemporaneidade. Sendo assim, há a imposição do sujeito subjugado contra esses inimigos, por meio da escrita, da cultura tradicional da periferia, da arte, da criticidade e do conhecimento, que funcionam como ferramentas de defesa contra o opressor:

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidades para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. Contra a arte patrocinada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. A favor do batuque de cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. [...] Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. (VAZ, 2008, p. 247).

Esse manifesto de Sérgio Vaz funcionaria como uma espécie de documento da Semana de Arte Moderna da Periferia que ocorreu de 04 a 10 de novembro de 2007 e tinha cunho político e artístico. Os participantes da Semana de 2007 revelavam em suas poesias, pinturas, teatros e danças a necessidade de lançar um olhar outro à periferia brasileira e a possibilidade de produção cultural em um local que nem tinha espaço reservado para essas manifestações. Prova disso é que os ambientes dos saraus de poesia e movimentos culturais

organizados pelo Cooperifa eram galpões abandonados e bares das comunidades, ambientes em que ainda hoje ocorrem as noites de declamação do Cooperifa.

A escolha dos artistas que participariam da Semana foi feita por meio de uma eleição, que só poderia escolher como convidados sujeitos que fossem da própria periferia, ignorando, de certa forma, a ideia antropofágica de aceitar o outro para assim degluti-lo. O evento começou com uma caminhada, não autorizada pela polícia, no dia 04 de dezembro e teve as seguintes atividades:

Conforme o combinado, a Semana iria começar com as artes plásticas no Sacolão das Artes do Parque Santo Antônio. A dança ficou para a terça-feira no CÉU Campo Limpo. Na quarta-feira, a literatura aconteceu no Sarau da Cooperifa. Antes, à tarde, teve um debate na Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim. O cinema aconteceu na quinta-feira no CÉU Casablanca, na vila das belezas. Sexta-feira o teatro tomou conta no Centro Cultural Monte Azul. Sábado a música voltou novamente ao palco da Casa de Cultura M'Boi Mirim. E como ninguém é de ferro, no domingo encerramos com um enorme churrasco com os participantes no bar do Zé Batidão. (VAZ, 2008, p. 239).

Figura 3: Programação da Semana de Arte Moderna da Periferia.

Antropofagia periférica Semana de arte moderna da periferia	253	254	Cooperifa
Semana de Arte Moderna da Periferia programação:			
DOMINGO: 04/11 - CAMINHADA CULTURAL Trajeto entre o Largo do Socorro e Casa de Cultura M'Boi Mirim (Largo de Piraporinha)			23' Panorama: Arte na Periferia - 50' 20h30 Conversa entre convidados e público 19h Exibição de vídeos no Terminal Capelinha Local: CEU Casablanca - Vila das Belezas
SEGUNDA: 05/11 - ARTES PLÁSTICAS 11h Oficinas de artes plásticas 19h Exposição coletiva com artistas da periferia. Expositores: Ricardo Akemi, Boicote, Ganu, Jair Guilherme Filho, Marcus Vinicius, Michel Onguer. A trajetória vivida na periferia. Local: Sacolão das Artes - Parque Santo Antonio			SEXTA: 09/11 - TEATRO 8h30 Café da manhã e colóquio com coletivos teatrais 11h Band'doido apresenta "... Não é contar piada!" 14h Cia. Diarte Teatral apresenta "Fragmentos de um poeta" 16h UMOJA apresenta demonstração de processo do espetáculo "Quem me pariu?" 17h30 Capulanas apresenta performance "Negra Poesia" 18h Ação e Arte apresenta performance com trecho d seu novo espetáculo "X" 19h30 Brava Companhia apresenta "A BRAVA" Local: Centro Cultural Monte Azul - Jardim Monte Azul
TERÇA: 06/11 - DANÇA 14h Mostra de vídeo 14h30 Palestra /debate 15h30 Workshop /danças-intervenções poéticas 18h Marana capoeira - roda de capoeira: angola/regional. 18h30 Flor de Lis (grupo da melhor idade) coreografia: dança indígena 19h30 Projeto Diversidança coreografia: danças da peneira (flor de lis) 20h00 Cia. Sansacroma (afro contemporâneo) 20h30 Espírito de Zumbi (afro brasileiro) Local: CEU Campo Limpo			SÁBADO: 10/11 - MÚSICA 16h Show com os grupos Trio Porão 16h45 Chapinha do Samba da Vela e Pagode da 27 17h30 Wesley Noôg 18h10 B Valente 18h55 Os Mamelucos 19h50 Banda A 20h40 Periafricana 21h35 Preto Soul 11h05 Versão Popular Local: Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim - Piraporinha
QUARTA: 07/11 - LITERATURA 17h DEBATE: "A produção literária na periferia", Debatedores: Alessandro Buzo - Sacolinha, Elizandra Souza - Antonio Eleilson. Mediação: Sérgio Vaz Local: Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim - Piraporinha 20h SARAU DA COOPERIFA Local: BAR DO ZÉ BATIDÃO - Chácara Santana			
QUINTA: 08/11 - CINEMA 16h Dança das Cabaças - Exu no Brasil - 54' 17h15 Poeira - 5' O Último da Fila - 10' A Viagem 12' Paralelo: Espasmos de Realidade - 16' 18h15 Defina-se - 4' Nhandoma Paulista - 2' Cosmolho - 3' 19h15 Onomatomania - 2' 2 Meses e 23 Minutos			

Fonte: VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 253 e 254, 2008.

A “Semana de Arte Moderna da Periferia” discutiu, ainda, sobre a ideia de barbárie, algo presente também no Manifesto oswaldiano e utilizado pela mídia e por alguns indivíduos como um modo de desqualificar o homem que habita a periferia e as ações dele. O manifesto entende que a barbárie é representada pela “[...] falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural” (VAZ, 2008, p. 247). Ele também zomba do modo como determinada elite se vangloria com suas viagens turísticas e para compras no exterior, e como ela critica o país em que vive, parecendo ver o valor apenas fora daqui “Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? ‘Me ame para nós!’” (VAZ, 2008, p. 250). Desse modo, exibem a hipocrisia que é dominante nos círculos da alta sociedade brasileira, incapaz de olhar para o seu próprio país e os sujeitos periféricos de forma valorosa, sempre os subjugando e os enchendo de adjetivações negativas.

É importante ressaltarmos que essa manifestação da periferia, por meio da Semana e do Manifesto, sequer foi mencionada pela mídia. Transcreveremos, a seguir, um trecho do depoimento de Vaz, que é importante para que entendamos a significação desse movimento para as comunidades de São Paulo, seus artistas e a crítica que eles lançam à determinada elite e à mídia:

A Semana de Arte Moderna da Periferia contou com a participação de centena de artistas e foi assistida por milhares de pessoas, tanto do centro como do subúrbio. Foi pensada e produzida pelo povo simples, por artistas marginalizados pela falta de espaço para a produção cultural [...]. Uma semana que mobilizou várias comunidades. Gente que sequer tinha ido ao teatro ou assistido um espetáculo de dança teve esta oportunidade, sem que tivesse sido abençoado pela mão do governo. Arte de graça, dada pelo próprio povo, em troca de luz, do brilho da autoestima. Talvez por isso, por ter sido um evento demasiadamente periférico, é que muita gente não pôde assistir o que aconteceu nesses dias. Um não viram por conta do velho e mau preconceito arraigado na alma de uma burguesia violenta e racista que se apoderou da alma paulistana. Sabe por que afirmo isso? Porque a semana não nos foi imposta pelo governo. Porque ela obedecia apenas uma linguagem, a nossa. Porque esse macroevento aconteceu, durante uma semana inteira em vários bairros da periferia, e as TVs, a não ser que sejam balas perdidas, não têm o menor interesse no que acontece de interessante na periferia. (VAZ, 2008, p. 245).

Essa Semana ficou restrita àquele novembro de 2007, contudo a Cooperifa ainda hoje faz suas apresentações nas quartas e reúne um número grande de pessoas que se aventuram pelo mundo das palavras com poesias de sua própria autoria, ou por meio da leitura de autores consagrados e ainda se oferece como um espaço alternativo e criativo para a juventude - “Você quer brisa? Vai escutar poesia/ Toda quarta-feira ainda tem Cooperifa.” (CRIOLO, 2011c) - que pode conhecer a cultura e a literatura de seus próprios espaços e comunidades, percebendo o valor que elas possuem e contribuindo com a inversão dos diversos estereótipos a respeito da periferia, transmitidos pela elite e pela mídia, de forma geral.

É importante dizer que Criolo, objeto desse estudo, não participou diretamente da “Semana”, mas em suas letras, como a citada acima, ele exalta a força do Cooperifa na periferia paulista e o poder transformador desse movimento, que busca levar cultura, literatura e arte aos espaços marginalizados. O Cooperifa pode ser visto como um exemplo da capacidade cultural de revolucionar as ideias e modificar realidades. Quando Criolo cita o Cooperifa em suas canções, ele nos revela o impacto que teve e tem esse movimento iniciado por Vaz e difundido na periferia de São Paulo, ignorado pela mídia e que foi bastante relevante no contexto periférico, basta ver toda a mobilização que gerou a “Semana de Arte Moderna da Periferia”, como nos mostrou Sérgio Vaz (2008) em *Cooperifa: antropofagia periférica*.

A força de movimentos como o Cooperifa e a própria Semana de Arte Moderna da Periferia se ampliou pelos subúrbios brasileiros e pode ser observada em eventos como o Sarau Suburbano do Bixiga, o Festival Literário Suburbano Convicto, ambos movimentos realizados também em São Paulo e que possuem ligação com a Livraria Suburbano Convicto, tratada como a única do país especializada em literatura produzida por sujeitos das periferias, além de outras manifestações, como a Festa Literária Internacional das Periferias (FLUPP), que ocorre no Rio de Janeiro, visando identificar talentos para a literatura nas periferias cariocas, levando às comunidades autores nacionais e internacionais consagrados. É relevante dizer que a FLUPP, ao contrário de outros movimentos periféricos, como é o caso do Cooperifa, recebeu incentivo dos governos e da mídia.

Esses movimentos estão sendo citados no presente trabalho pois dizem respeito ao modo como, na contemporaneidade, as manifestações artísticas começam a ganhar espaço nas periferias, por meio de indivíduos que habitam esses lugares e que, na maioria das vezes sem necessitar de mediação ou apoio de instâncias legitimadoras, produzem cultura, arte e ganham voz e visibilidade no cenário marginal, o que se expande às outras periferias e gera novas manifestações.

Retomando, então, a vanguarda antropofágica e os movimentos influenciados por ela, como o tropicalismo, o cinema novo e a antropofagia periférica, percebemos que as ideias oswaldianas foram usadas das mais variadas formas e elas resultaram em diferentes representações, que vão desde projetos estéticos mais elaborados, como o tropicalismo e o cinema novo, até projetos de autorrepresentação, vinculados fortemente à cartilha política e de engajamento, como o caso da antropofagia periférica, o que contribui para a ideia da força dos princípios antropofágicos para além dos tempos, já que esses foram usados de várias formas por envolvidos em diferentes movimentações culturais.

O bojo político e estético existente na antropofagia revela a sua alta carga de criatividade e longevidade que resiste à década de 20. O ritual tupi que foi usado pelos românticos, pelos modernos e pelos tropicalistas, hoje funciona como um importante instrumento interpretativo para o mundo globalizado e para os espaços subjugados a determinadas culturas que promovem hierarquias, expressando noções de superioridade e inferioridade, de acordo com critérios de valor específicos.

Os textos de K. David Jackson, Carlos Rincón e João Cezar de Castro Rocha inclusos nas partes de releituras e repercussões da antropofagia, do livro já citado no início deste texto, revelam o potencial do pensamento oswaldiano para discussões e tensões destes tempos. Mais que isso, tratam do seu poder político e cultural em espaços sujeitos a imposições, ao revelar as linguagens híbridas, as identidades flutuantes, próprias do mundo globalizado e o modo como o canibalismo cultural faz todo o sentido ao pensarmos em locais que precisam construir sua própria rede de identificações, mas mantêm-se totalmente presos a valores impostos por outros territórios.

É importante dizermos, além disso, que nem toda produção artística da periferia pode ser lida por meio da antropofagia, apesar de, com frequência, trazerem questões que dizem respeito à ideia de centro e margem e apropriação do que é do outro, pois é certo que o rito canibal, reelaborado por Oswald em 1928 como uma metáfora para tratar da cultura e da identidade de povos colonizados, possui certa complexidade e linhas de força que precisam ser levadas em conta antes da sua utilização.

A antropofagia periférica revela-se, nesse sentido, como um importante recurso adotado para tratar da reelaboração da arte suburbana e da própria história cultural dos morros, o que nos possibilita dizer que o pensamento de Oswald ainda vem causando iluminações profanas e originando olhares políticos, que certamente buscam a transformação social tendo como instrumento a arte e ainda falar da continuidade do ideário das vanguardas nestes tempos, como mostramos no início deste capítulo.

Entendemos que a apropriação crítica da cultura dominante pelo homem da periferia é um importante recurso para a construção identitária e resistência desse espaço, já que a total ignorância e desconsideração da cultura do outro pode levá-los ainda mais à margem e afirmar com mais força a desigualdade social e as diferenças entre classes.

Podemos nos valer aqui de Silvano Santiago que em seu texto intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000) mostra a impossibilidade de resistência total aos valores da cultura dominante, visto que a coerção imposta pela cultura do poder, por meio das

instituições e instâncias de legitimação, é extremamente forte. Sendo assim, o hibridismo cultural funcionaria como um importante elemento de resistência.

Nesse sentido, quando a margem mistura a sua cultura à que a domina, ela destrói as noções de unidade e pureza e então “[...] o elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Para Santiago é esse hibridismo que possui o potencial descolonizador, que livrará os subjugados das amarras impostas pela força que domina e é por meio da devoração do outro que se quebra o silêncio imposto e se inicia um processo de criação de identidade, levando em conta que a identidade desses povos foi abafada pela cultura colonizadora e as instâncias de poder pertencentes a ela ao longo de toda a história.

A partir disso, é necessário apontar que o canibalismo antropófago pode ser usado como um elemento importante para a construção de identidades da periferia. A ideia de identidade tratada aqui se apoia na conceituação trazida por Rocha (2011), que vê a impossibilidade de estudo das identidades como esferas fechadas e marcadas por ideias de estabilidade. Nesse sentido, recorreremos também a Stuart Hall (1992), que vê a identidade como um conceito em constante movimento, interpelada a todo o momento pelos mecanismos culturais que a rodeiam, definida historicamente e, por isso, não pode ser entendida por meio de princípios de coerência e definição pura. É importante dizer ainda que, quando tratamos das questões que giram em torno de construções identitárias de periferia, representação de culturas subjugadas, deglutição antropofágica de valores colonizadores, ancoramo-nos em pressupostos multiculturalistas, baseados, por exemplo, nos Estudos Culturais e Pós-coloniais, algo que difere bastante do contexto oswaldiano de criação, o que nos permite uma apropriação, interpretação e leitura nova a respeito da antropofagia.

Por isso, ao observarmos Criolo e as demais manifestações periféricas que podem ser vistas a partir da antropofagia, é possível ver uma mudança radical de contexto no que diz respeito à época de Oswald de Andrade e o nosso tempo, mudança essa que faz total diferença quando tratamos de produções realizadas por minorias sociais. Se Oswald buscava em suas produções e manifestos tratar dos sujeitos subjugados e da sua representação cultural, na cena contemporânea temos esses próprios sujeitos que se expressam e ganham visibilidade nos cenários culturais de todo mundo, sendo aos poucos inseridos em estudos universitários, bibliotecas, museus, entre outros espaços legitimados por inúmeras instâncias sociais.

Essa mudança de contexto se liga diretamente ao chamado multiculturalismo que “[...] pode ser visto como um sintoma de transformações básicas, ocorridas na segunda metade do século XX, do mundo todo pós Segunda Guerra Mundial.” (CHIAPPINI, 2002, p. 43). Esse movimento acendeu discussões a respeito das identidades e veio à tona como uma

preocupação política e cultural, principalmente de países no período pós-colonização, referindo-se também ao próprio processo de globalização e toda a problemática surgida em torno das culturas nessa conjuntura.

Segundo Andrea Semprini (1997) é a década de 60 que marca a abertura multicultural, a partir da sociedade estadunidense e do movimento pelos direitos civis e contra a segregação racial, alastrando-se por todo o mundo e tornando-se uma preocupação dos Estudos Culturais de origem britânica, e que no presente transformam-se em uma questão de repercussão internacional (ESCOSTEGUY, 1998). As ideias multiculturalistas nos permitem perceber que “[...] não há como negar que, cada vez mais, as identidades são plurais e que as nações sempre se compuseram na diferença, mais ou menos escamoteada por uma homogeneização forçada.” (CHIAPPINI, 2002, p. 14).

O multiculturalismo leva em conta as produções artísticas e culturais a partir de seus contextos, as relações de poder existentes em determinados lugares, questionando “[...] os conhecimentos produzidos e transmitidos [...], evidenciando etnocentrismos e estereótipos criados pelos grupos sociais dominantes, silenciadores de outras visões de mundo.” (SILVA; BRANDIM, 2008, p. 60 - 61).

É exatamente toda essa corrente de pensamento surgida a partir do multiculturalismo que nos possibilita falar da mudança de contexto entre o período vivido por Oswald e o nosso tempo. Sabemos que ao longo da tradição cultural determinada elite intelectual e/ou artística falava em nome das minorias. Era ela que representava camadas populares e subjugadas. Parece-nos, então, que, com a transformação advinda a partir do multiculturalismo e das consequências provenientes dela, essas camadas puderam falar por si só e tiveram o direito da autorrepresentação, ou melhor, ganharam visibilidade e força. A possibilidade de falar de dentro do próprio território marginalizado, de se representar a partir de sua condição étnica e sexual é algo atual se olharmos a tradição literária como um todo, e que ainda merece atenção e problematização, levando-se em conta todos os debates em torno disso no presente e o modo como isso vem aos poucos modificando os Estudos Literários, ou ainda, abrindo espaço dentro dos cânones e dos espaços consagrados para determinadas produções artísticas.

Essa abertura de espaço surgida na década de 60, a partir do multiculturalismo, e com repercussões ainda hoje é que permite, de certa forma, que observemos uma voz periférica e sua produção a partir de conceitos vanguardistas, como é o caso da antropofagia. É essa radical mudança de contexto que nos traz à tona artistas marginalizados e a riqueza estética de suas manifestações.

Todavia, é certo que o multiculturalismo divide opiniões, pois ao mesmo tempo em que alarga as noções em torno da arte, colocando nelas questões políticas e de relações de poder, ele pode alimentar segregações e nivelar as produções por baixo, abordando apenas o politicamente correto e a inclusão sem critério de qualquer minoria. No entanto, não há como deixar de lado a importância do multiculturalismo para a derrubada de formas hegemônicas e homogêneas de tratar identidades e culturas, de acordo com o que nos fala Bonnici (2012, p. 63-64): “[...] embora o multiculturalismo possa ser um significante vazio é uma importante estratégia contra práticas hegemônicas exclusivistas, contra a tendência de voltar ao *status quo*, contra a noção essencialista e purista da cultura [...]”. Por esse motivo, podemos dizer que o caminho aberto pelo multiculturalismo nos possibilita hoje tratar de artistas marginais e de suas produções.

É certo dizer ainda que, apesar de determinada elite ter se apossado do discurso, da história e da arte durante muito tempo e formado a chamada tradição cultural, muitos artistas burgueses e oriundos de espaços da classe dominante contribuíram para o alargamento do campo das artes e para a introdução de novos pontos de vista a respeito da produção artística. É o caso de Oswald de Andrade e de boa parte dos modernistas, que não se amedrontaram diante do desafio de colocar a voz, a fala e as cores populares nos textos literários, nas artes plásticas ou no teatro. É, ainda, o caso de Walter Benjamin, que buscou quebrar a representação única da história, dando voz às minorias oprimidas pelas forças repressoras capitalistas, visionariamente tratadas por esse pensador. É o caso também da própria Frida Kahlo, de Oiticica e outros, que buscaram nas ruas, nos locais marginalizados, formas de representação artística e aos poucos abriram espaço e deram voz para que nomes como o de Criolo pudessem ecoar no cenário artístico nacional e internacional, ganhando visibilidade pela estética e construção artística, o que deixa claro que a arte e a política são elementos certamente indissociáveis, na medida em que toda a produção artística traz traços ideológicos, pontos de vista e modos de se expressar próprios do artista.

Nesse sentido, a ligação entre arte, vida e política pretendida pelas vanguardas, como o surrealismo e também a antropofagia, está presente em produções artísticas anteriores, levando em consideração a fala de Octavio Paz (1985) a respeito da continuidade e permanência de certos princípios artísticos, e posteriores às próprias propostas vanguardistas.

Por esse motivo o olhar lançado a Criolo a partir deste trabalho recorre a um arcabouço de ideias que remete às vanguardas do século XX, sua poderosa influência além de seus tempos - basta pensar no título desse capítulo e de toda a questão trazida nesta dissertação - atravessado ainda pelo multiculturalismo e por muito daquilo que oferecem os

Estudos Culturais e Pós-Coloniais, que são também uma possibilidade de revigoração e atualização do pensamento oswaldiano, permitindo novos prismas, olhares e interpretações, que podem ser vistos, inclusive, no já mencionado livro de Rufinelli e Rocha (2001) e também na discussão levantada por Silviano Santiago no ensaio que fala sobre o discurso latino-americano.

Por fim, considera-se que o esforço empreendido neste trabalho visou não só pensar na antropofagia enquanto teoria e corrente de pensamento, mas como instrumento de análise, que transpassado por outras discussões e conceitos nos possibilitou abordar a produção de Criolo, para entendê-la a partir daquilo que os ideários de vanguarda antropofágica nos permitiram, além, é claro, de como o pensamento benjaminiano em torno das vanguardas, em especial o conceito de iluminação profana, auxiliou-nos nessas reflexões.

A escolha de pensar a antropofagia através dos tempos no capítulo final simboliza essa tentativa de fechar as arestas e mostrar, enfim, que parte da produção artística contemporânea, falamos aqui especialmente de Criolo, é herdeira das vanguardas históricas e se embebeda nas ideias originais que ainda jorram das fontes de pensadores como Oswald de Andrade e Walter Benjamin, possibilitando interpretações diversas, a quebra de uma única representação discursiva e a autorização de “ver com olhos livres”, na busca eterna desses “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” que nos levarão a um mundo mais justo, à tal “idade de ouro”, em que todos terão os mesmos direitos, as mesmas oportunidades, em que não haverá opressão, violência ou guerra, em que todos poderão se expressar livremente e em que o dinheiro não medirá o valor de um homem: “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fontes das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.” (ANDRADE, 1990a, p. 48 – 49).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que este trabalho usou diversos estudos e pensadores a respeito de muitas temáticas, mas seu objetivo sempre foi o de observar como as vanguardas, em especial a antropofágica, resistiu ao passar do tempo e se renova a cada dia de acordo com as mais diversas discussões, para que assim pudéssemos observar a composição de Criolo, as possibilidades estéticas de seu trabalho e o modo como a experimentação vanguardista pode ser vista na produção do músico e compositor paulista.

Além disso, pretendemos mostrar a atualidade das ideias de Oswald de Andrade e Walter Benjamin, pensadores que viveram no mesmo período, contudo em contextos bastante diferentes, mas que possuem um ideário tão original e relevante, capaz de mostrar rumos para reflexões sobre o nosso próprio presente, para os dilemas existentes neste período e para tratar ainda da arte contemporânea e da multiplicidade em torno dela.

Alguns autores, como Resende (2008), Schøllhammer (2009), Oliveira (2003) e outros, revelam-nos que a arte contemporânea brasileira, em especial a literatura, é um campo plural que recorre aos mais diversos suportes, temas e que bebe nas fontes do nosso rico movimento modernista, influenciando-se por tudo aquilo que seus criadores e artistas propuseram e trouxeram para o cenário artístico nacional.

Quando pensamos nisso, é evidente percebermos a força que Oswald de Andrade teve enquanto transformador de paradigmas e ampliador de visões a respeito do que era arte e literatura, possibilitando que as cores populares, os ritos indígenas e a fala das ruas ocupassem espaço na “torre de marfim” da cena artística brasileira daquele início de século. Olhares como o de Oswald expandiram o próprio entendimento a respeito da cultura, da literatura e das artes e serviram também de metáfora para entender as relações entre centro e periferia e a forma como as culturas subjugadas a determinado sistema de poder poderiam resistir e reconstruir suas múltiplas identidades, mesmo após um longo período de opressão.

A partir dessas constatações, surge a figura de Criolo que, além de ser um interesse pessoal do pesquisador, pode ser visto como um artista que, com sua produção, vai ao encontro da tradição artística e literária modernista, propondo a deglutição de muitos valores arraigados no imaginário de determinada elite, quebrando-os, por meio da montagem, da paródia, da ironia, da criação de universos diversos, da apropriação dos ritos africanos, do mergulho na cultura periférica e do passeio caótico no turbulento cotidiano da metrópole.

O músico nos mostra a necessidade de caminhar pelos primórdios da história do homem negro da periferia, para localizar, dessa forma, elementos que permitam a reconstrução histórica dos espaços marginais e ofereçam a possibilidade de destruição de estereótipos, trazendo a proposta do reconhecimento das variadas identidades e formas de ser dos sujeitos periféricos, que munidos, por meio da arte, do chamado olhar político benjaminiano, possam modificar sua própria realidade.

Observamos nas análises realizadas dos textos de Criolo no primeiro capítulo, e também no terceiro capítulo, em que nos propusemos a caminhar pela obra de Oswald de Andrade, o modo como o artista paulista da nossa contemporaneidade realiza, em sua construção, muito daquilo que a vanguarda antropofágica e a própria poesia Pau Brasil faziam, trazendo à tona, além disso, a iluminação profana discutida por Walter Benjamin em seus estudos sobre o surrealismo, algo mostrado no segundo capítulo. Com isso, vemos que o percurso aberto por Oswald e Benjamin possibilita que hoje o homem periférico, pertencente às minorias sociais, consiga falar com sua própria voz, exhibir-se de dentro do seu próprio território, fazendo com que sua arte ecoe e seja apreciada em espaços em que antes ela sequer entrava, o que é também sintoma de um contexto cultural atravessado pelo Multiculturalismo, e analisado pelos Estudos Culturais e Pós-coloniais.

Criolo nos mostra, em suas composições, que o retirante nordestino, habitante da grande urbe, negro e da periferia tem o que dizer e sabe como dizer. Seus textos bem elaborados, cheios de recortes, de imagens aparentemente mirabolantes, permeados de desvios, ideias elipsadas, reflexões caóticas e espaços em branco representam o melhor da nossa cena artística atual, aquela que prefere deixar pistas a revelar sua mensagem sem nenhum esforço.

O artista, que possui referências advindas dos mais diversos gêneros e lugares, não se recusa a usar tudo aquilo que conhece para representar poeticamente a vida dolorida no mundo capitalista, basta que vejamos canções analisadas ao longo do trabalho, que anunciam a leitura feita de seu espaço.

Nesse sentido, esperamos que esta dissertação gere inquietações que possam motivar os estudos sobre as ressonâncias das vanguardas modernistas no contexto contemporâneo, visto que o legado deixado por elas não pode ser ignorado. Acreditamos, ainda, que este trabalho possa abrir caminhos para que as minorias continuem a adentrar o âmbito dos estudos acadêmicos e literários, por meio de suas próprias construções estéticas, geradoras de várias análises e reflexões críticas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUILLAR, Gonzalo. O *Abaporu*, de Tarsila do Amaral: saberes do pé. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 281 – 287.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma única história*. Reino Unido, Oxford, 21 – 24 de jul. 2009. Conferência. Disponível em:
<https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br#t-3089> Acesso em: 13 de out. 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond. No meio do caminho. In: _____. *Alguma poesia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013, p. 36.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990a, p. 47 – 52.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretária de Estado e da Cultura, 1990b, p. 41 – 55.

_____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990c.

AMARAL, Tarsila. *Abaporu*. 1928.

ANTELO, Raúl. Histórias do Brasil. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro: ABRALIC, v.1, p. 76 – 86, 1991.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

ARQUITETURA da destruição. Produção de Peter Cohen. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 1989. 1 DVD (123 min): son., color. Legendado. Port.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1992.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987a, p. 165 – 196.

- _____. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In _____: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 21 – 35.
- _____. Sobre o conceito de história. In _____: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987c, p. 222 – 234.
- _____. O flâneur. In: _____ *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 185 – 236.
- _____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *Vanguarda antropofágica*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura (1990 – 2001)*. Maringá: EDUEM, 2012.
- BOPP, Raul. *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado dos bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 99-181.
- BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 15 – 64.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- _____. Estética e anestésica: o ensaio “sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. *Travessia: revista de literatura*, Florianópolis, n. 3, p. 11 – 41, 1996.
- BUENO, Luís. 22 e 30. In: _____. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 43 – 65.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAMINHA, Pero Vaz. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: PEREIRA, Paulo Roberto (org). *Os únicos três testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.
- CAMPOS, Augusto. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: Prefácio para a edição fac-similar da *Revista da antropofagia*, São Paulo: Abril, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990, p. 7 – 59.

CAMPOS, Rodrigo. Califórnia Azul. In: _____. *São Mateus não é um lugar assim tão longe*. São Paulo: Ambulante discos, 2009. 1 CD. Faixa 4. (3 min. 37 seg.)

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CHAMIE, Mario. *Caminhos da carta: uma leitura antropofágica da carta de Pero Vaz de Caminha*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2002.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHIAPPINI, Lígia. Multiculturalismo e identidade nacional. In: MARTINS, Maria Helena (org). *Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. Atêlie Editorial: São Paulo, 2002, p. 43 – 60.

CIABOTTI, Eduardo Borges. “Só me interessa o que não é meu”: a dimensão paródica do verso oswaldiano em *Pau Brasil*. 2013. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

COTA, Débora. A fragmentação na narrativa contemporânea: um passo mais além do literário. In: Colóquio Internacional Sul de Literatura Comparada: fazeres indisciplinados, 5, 2012, Porto Alegre, p. 1 – 10.

CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006. 1 CD. (69 min. 47 seg.)

_____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD (51 min. 25 seg.)

_____. Linha de frente. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011a. 1 CD. Faixa 9. (4 min. 22 seg.)

_____. Sucrilhos. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011b. 1 CD. Faixa 8. (5 min. 17 seg.)

_____. Vasilhame. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011c. 1 CD. Faixa 11. (3 min. 21 seg.)

CRIOLO; DINUCCI, Kiko. Mariô. In: CRIOLO. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.)

CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.)

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel. Convoque seu Buda. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. CD. Faixa 1. (3 min. 51 seg.)

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo. Cartão de visita. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 3. (3 min. 26 seg.)

_____. Esquiva da Esgrima. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014b. 1 CD. Faixa 2. (4 min. 29 seg.)

CRIOLO. *et al.* Duas de cinco. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 9. (3 min. 45 seg.)

DINIZ, Dilma Castelo Branco. A gênese da Poesia Pau-Brasil: um escritor brasileiro na França. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte, v. 9/10, p. 75 – 83, 2003 - 2004.

DINUCCI, Kiko; O bando afromacarrônico. Pade Onã. In: _____. *Pastiche Nagô*. Guarulhos: Desmonta, 2008. 1 CD. Faixa 2. (3 min. 16 seg.)

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos estudos culturais. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 9, p. 87 – 97, 1998.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, 45 – 48.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 389 – 397.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do Outro e identidade nacional na literatura brasileira. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro: ABRALIC, v.1, p. 52 - 61, 1991.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 7 – 20.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*, n. 6, 2009, p. 74 – 94.

GERMANO, Douglas; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). In: _____. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.)

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: _____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 163 – 172.

JACKSON, K. David. Novas receitas da cozinha canibal: o manifesto antropófago hoje. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 429 - 436.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: _____. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 19 – 24.

LIMA, Luiz Costa. Antropofagia e controle do imaginário. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro: ABRALIC, v.1, p. 62 - 75, 1991.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MITROVITCH, Caroline. A “destruição construtiva” da história. *Revista Urutágua*, n.7, ago/set/out/nov, Maringá, UEM, 2007.

MONTANHA dos sete abutres. Produção de Billy Winder. São Paulo: Paramount Pictures, 1951. 1 DVD (111 min): son., color. Legendado. Port.

NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradutor Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

NETO, Adriana Bitarães. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado e Cultura, 1990, p. 5 - 38.

_____. Antropofagismo e surrealismo. Tradução de Celene Margarida Cruz e Maria Helena Gimeno. *Remate de Males*, Campinas: Unicamp, n. 6, p. 15 – 25, 2012.

OGI, Rodrigo. *Crônicas da cidade cinza*. São Paulo: Laboratório fantasma. 2011. 1 CD. (56 min. 09 seg.)

OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Poeta, isto é revolucionário: itinerários de Benjamin Perét no Brasil*. 2000. 176 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PELED, Yiftah. Ready Made: inclusão ruidosa. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, 16, 2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, p. 1724 – 1733.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo: Secretária de Estado da Cultura, 1990, p. 60.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RETAMAR, Roberto Fernández. Calibã diante da antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 321 – 330.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1928 – 1929. Edição fac-similar, São Paulo: Abril, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras, São Paulo, 2006.

RINCÓN, Carlos. Antropofagia, reciclagem, hibridização, tradução ou: como apropriar-se da apropriação. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 545 - 560.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROCHA, João Cezar de Castro Rocha. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 647 - 668.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 429 – 436.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTIAGO, Silviano. Modernidade e tradição popular. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro: ABRALIC, v.1, p. 41 – 51, 1991.

_____. O entre-lugar no discurso latino americano. In:_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. O engenho verbal da poesia *Pau-Brasil*: oposição e emblemas. In:_____. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 319 – 340.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. Discurso sobre a mitologia. In: _____. *Conversa sobre poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. A imagem canibalizada: a antropofagia na pintura de Tarsila do Amaral In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 267 – 280.

SCHWARTZ, Jorge. Oswald de Andrade: contradição e militância. In: _____. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 90 – 91.

_____. Um Brasil em tom menor: Pau Brasil e Antropofagia. *Revista de crítica literária latinoamericana*. Lima-Berkeley, n. 47, p. 53 – 65, 1998.

SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru, SP: Edusc, 1997.

SILVA, Maria José Albuquerque; BRANDIM, Maria Rejane Lima. Multiculturalismo e educação: em defesa da diversidade cultural. *Diversa*, Ano I, n. 1, p. 51- 66, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <http://www.fit.br/home/link/texto/Multiculturalismo.pdf>. Acesso em: 15. dez. 2015.

SOUZA, Maurício. *Turma da Mônica*. São Paulo: Editora Continental, 1960.

SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, canibais e outros bárbaros (Sobre a Estética dos Simulacros). In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 257 – 266.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

_____. Um índio. In: _____. *Bicho*. Rio de Janeiro: Philip Records, 1977, 1 LP. Faixa 5. (3 min. 06 seg.).

ZANI, Roberto. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em questão*. Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121 – 132, 2003.

ANEXO

Linha de frente (CRIOLO, 2011)

O nó da tua orelha ainda dói em mim,
Cebolinha mandou avisar
Quando a "fleguesa" chegar
Muitos pãezinhos há de degustar

Magali faz a cadência da situação
É que essa padaria nunca vendeu pão
E tudo que é de ruim sempre cai pra cá
Tem pouca gente na fronteira, então é só chegar

O dinheiro vem pra confundir o amor
O santo pesado que tá sem andor
Na turma da Mônica do asfalto
Cascão é rei do morro e a chapa esquenta fácil

Quem tá na linha de frente
Não pode amarelar
Com o sorriso inocente
Das crianças de lá

CARTÃO DE VISITA

(CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014)

Acende o incenso de mirra francesa
 Algodão fio seiscentos, toalha de mesa
 Elegância no trato é o bolo da cereja
 Guardanapos Gold, agradável surpresa
 Pra se sentir bem com seus convidados
 Carros importados garantindo o traslado
 Blindados, seguranças fardados
 De ternos Armani, Louboutin os sapatos
 Temos de galão Dom Pérignon
 Veuve Clicquot, pra lavar suas mãos
 E pra seu cachorro de estimação
 Garantimos um potinho com um pouco de Chandon

MC Lon tá portando VIP
 Thássia tem um blog de fina estirpe
 Pra dar um clima *cult*, ofereço de brinde
 Imãs de geladeira com Sartre e Nietzsche
 Glitter glamour Les Maison Crioles
 O sistema exige perfil de TV
 Desculpa se não me apresentei a você
 Esse é meu cartão, trabalho num buffet

Acha que tá mamão, tá bom, tá uma festa
 Menino no farol, cê humilha e detesta
 Acha que tá bom, né não? Nem te afeta.
 Parcela no cartão essa gente indigesta
 [Nem tudo que brilha é relíquia, nem joia]

O governo estimula e o consumo acontece
 Mamãe de todo o mal, a ignorância só cresce
 FGV me ajude nessa prece
 O salário mínimo com base no DIEESE
 Em frente a Shoppings, marca rolêzins
 Debater sobre cotas, copas e afins
 O opressor é omissor e o sistema é cupim
 E se eu não existo, porque cobras de mim ?

Mamão, papaia, cassis
 Rum com, sorvete de Bis
 Patrício gosta e quem não quer ser feliz
 Pra garantir o padê dão até o edy

Era tudo mentira sonhei pra valer
 Com você eu ali, nós dois sem VT
 A alma flutua, leite a criança quer beber
 Lázaro alguém nos ajude a entender?

SUCRILHOS
(CRIOLO, 2011)

Calçada pra favela, avenida pra carro,
Céu pra avião, e pro morro descaso.
Cientista social, Casas Bahia e tragédia,
Gosta de favelado mais que Nutella,

Quanto mais ópio você vai querer?
Uns prefere morrer ao ver o preto vencê.
É papel alumínio todo amassado,
Esquenta não mãe, isso é uma cabeça de alho.
Cartola vira que eu vi, tão lindo, forte e belo como Muhammad Ali.
Canta rap nunca foi pra homem fraco,
Saber a hora de parar é pra homem sábio.

Rico quer levar uma com nós, cê que sabe,
Quero ver paga de loco lá em Abu Dhabi.
Eu sou nota 5 e sem provoca alarde,
Nota 10 é Dina Di, DJ Primo e Sabotage.

Pode colar mais sem arrastar,
Se arrastar favela vai cobrar.
Acostumado com sucrilhos no prato.
Morango só é bom c'a preta de lado.

O planeta jaz, é a trombeta do satanás,
Usain Bolt se não corre fica pra trás.
Querer tapar o sol com a peneira é feio demais,
E cocaína desgraça a vida de um bom rapaz.

Trilha Sonora do gueto Rappin Hood e Facção,
Fazem o povo cantar com emoção.
Zona Sul haja coração,
Dez mil pessoas na favela na quermesse do Campão.

Di Cavalcanti, Oiticica e Frida Kahlo
Têm o mesmo valor que a benzedeira do bairro.
Disse que não, ali o recém-formado entende,
Vou esperar você fica doente.

Canta Rap nunca foi pra homem fraco,
Saber a hora de parar é pra homem sábio.
Vacilo no jab, é fio é lona.
Criolo Doido não é garapa, a ideia é rapida mais soma.

Eu tenho orgulho da minha cor,
Do meu cabelo e do meu nariz.
Sou assim e sou feliz.
Índio, caboclo, cafuso, crioulo! Sou brasileiro!

DUAS DE CINCO

(CRIOLO; CAMPOS; GANJAMAN; CABRAL, 2014)

Compro uma pistola do vapor
 Visto o jaco Califórnia azul
 Faço uma mandinga pro terror
 E vou...

É o cão, é o cânhamo, é o desamor
 É o canhão na boca de quem tanto se humilhou
 Inveja é uma desgraça, alastra ódio e rancor
 e cocaína é uma igreja gringa de Le Chereau
 Pra cada rap escrito uma alma que se salva
 O rosto do carvoeiro é o Brasil que mostra a cara
 Muito “blá” se fala e a língua é uma piranha
 Aqui é só trabalho, sorte é pras crianças
 Que vê o professor em desespero na miséria
 que no meio do caminho da educação havia uma pedra
 E havia uma pedra no meio do caminho
 Ele não é preto véi, mas no bolso leva um cachimbo
 É o Sleazestack, zóio branco, repare o brilho
 Chewbacca na penha, maisena com pó de vidro
 comerciais de TV, glamour pra alcoolismo
 e é o Kinect do Xbox por duas buchas de cinco
 Hahahahahaha... Chega a rir de nervoso, comédia vai chorar

E eu fico aqui pregando a paz
 E a cada maço de cigarro fumado a morte faz
 um jaz entre nós, cá pra nós, e se um de nós morrer
 pra vocês é uma beleza
 Desigualdade faz tristeza
 Na montanha dos sete abutres alguém enfeita sua mesa
 Um governo que quer acabar com o crack,
 mas não tem moral pra vetar comercial de cerveja
 Alô Foucault, cê quer saber o que é loucura?
 É ver Hobsbawm na mão dos boy
 Maquiavel nessa leitura

Falar pra um favelado que a vida não é dura
 E achar que teu 12 de condomínio não carrega a mesma culpa
 É salto alto, MD, Absolut, suco de fruta
 Mas nem todo mundo é feliz nessa fé absoluta
 Calma filha que esse doce não é sal de fruta
 Azedar é a meta, tá bom ou quer mais açúcar?
 Hahahahahaha... Chega a rir de nervoso, comédia vai chorar

CONVOQUE SEU BUDA
(CRIOLO; GANJAMAN, 2014)

Convoque seu Buda, o clima tá tenso
Mandaram avisar, que vão torrar o Centro
Já diz o ditado, apressado come crú
Aqui não é G.T.A., é pior, é Grajaú

Sem pedigree, bem loco
Machado de Shangô, fazer honrar teu choro
De Uzi na mão soldado do morro
Sem alma, sem perdão, sem Jão, sem apavoro

Cidade podre, solidão é um veneno
O umbral quer mais Chandon, heróis, crack no centro
Na tribo da Folha, favela desenvolvendo
No jutsu secreto, Naruto é só um desenho

Uns cara que cola, pra ver se cata mina
Umás mina que cola, e atrapalha ativista
Mudar o mundo do sofá da sala, postar no insta
E se a maconha for da boa, que se foda a ideologia

Nin Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu Jitsu
Shiva, Ganesh, Zeppelin dai equilíbrio
Ao trabalhador que corre atrás do pão
É humilhação demais que não cabe nesse refrão

E se não resistir, e desocupar
Entregar tudo pra ele então
O que será?

Sonho em corrosão, migalhas são
Como assim, bala perdida?
O corpo caiu no chão
Num trago pra morte, cirrose de depressão
Se o pensamento nasce livre, aqui ele não é não

Sem culpa católica, sem energia eólica
A morte rasga o véu, é o fel, vem na retórica
Depressão e a peste, entre os meus
Plano perfeito pra vender mais carros teus

A beleza de um povo, favela não sucumbi
Meu lado África, aflorar, me redimir
O anjo do mal, alicia o menininho
E toda noite alguém morre, preto ou pobre por aqui

ESQUIVA DA ESGRIMA

(CRIOLO; GANJMAN; CABRAL, 2014)

Fala demais, chiclete azeda
 Chama o SAMU, e ensina pra esse comédia
 Respeitar nossos princípios
 Tem mais Deus pra dar, qui seis tudo num pinico

Antigamente resolvia na palavra
 Uma idéia que se trocava, um respeito que se bastava
 Dinheiro é, viu tio, geriu, um instinto viril
 AR15 é mato, e os muleque tão de fuzil

Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula
 Inspiração é Black Alien, é Ferréz, não é Tia Augusta
 Verso mínimo, lírico, de um universo onírico
 Cada maloqueiro tem um saber empírico

RAP é forte pode crê, oui monsieur
 Perrenoud, Piaget, Sabotá, enchanté
 E que eu sou fi de Cearense
 A caatinga castiga, e meu povo tem sangue quente

Naufragar, seguir pela estrela do norte
 Nas bênçãos de Padim Ciço, as letras de Edi Rock
 Cala a boca dos loky
 Pois quem toma banho de ódio, exala o aroma da morte

Hoje, não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar tua filha, pro mundo perder
 É o céu da boa do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

Hoje não tem boca pra se beijar
 Não tem alma pra se lavar
 Não tem vida pra se viver
 Mas tem dinheiro pra se contar
 De terno e gravata teu pai agradar
 Levar o teu filho, pro mundo perder
 É o céu da boa do inferno esperando você
 É o céu da boca do inferno esperando

Uma bola pra chutar, país pra afundar
 Geração que não só quer maconha pra fumar
 A milianos, mal cheiro e desengano
 Cada cassetete é um chicote para um tronco

Alqueires, latifúndio pras ladies
 Numa chuva fumaça só vinagre mata a sede
 Novas embalagens pra antigos interesses
 É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe

Osíris olhe por mim, me afaste de Diabolim
Quem não tem moto não sai na foto
Mobiletes com motor de dream
Tentou fugir, foi lá que eu vi
Sem capacete levou rola, Deus acode, vamos aí

É a esquiva da esgrima, a lágrima esquecida
A cor da minha pele eu sei bem quem critica
O que a serpente é pra maçã, é o que a maçã reflete pra mídia
É que Abel tinha um irmão, mas Caim tinha malícia

FIO DE PRUMO (PADÊ ONÃ)

(GERMANO; CRIOLO, 2014)

Laroyê Bará
 Abra caminho dos passos
 Abra caminho do olhar
 Abra caminho tranquilo para eu passar

Laroyê Eleguá
 Tomba o mal de joelhos
 Só levantando o Ogó
 Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Legbá
 Guarda Ilê, Onã, Orum
 Coba xirê desse funfum
 Cuida de mim que eu vou pra te saudar!
 Que eu vou pra te saudar!
 Que eu vou pra te saudar!

Muros de concreto, um feto
 De pedra, cal, cimento, dejetos
 Aponta pra cabeça, ORI
 A cidade um cronista, OGI

E a dobra do dorso do operário na rua
 O labirinto, o fauno, a sombra, a luz da lua
 Aço, peito, flecha, caminho
 Magma, lava, inveja, vizinho

Posto de saúde dos anos 80
 A.S., Benzetacil, Cibalena
 Vida real dessa filosofia
 Maquinas comem você meio dia
 O ponteiro, o relógio
 A corrida pro pódio
 A estética do mal no terror psicológico

Espelho, perdão, lâmina, credo
 Ocupar essa praça, honesto
 A favela aguarda, atenta ao revide
 Manifesto vira piada, declive

Corrida, clichê desagradável pai
 Fetiche de playboy, é colar com Barrabás
 Todos os dias na biqueira, alguém vai
 Pra deixar um pouco mais, a alma em stand by

MARIÔ
(CRIOLO, 2011)

Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)
Ogum adjo, ê mariô
(Okunlakaiê)

Antes de Sabota escrever "Um Bom Lugar"
A gente já dançava o "Shimmy Shimmy Ya"
Chico avisara "a roda não vai parar"
E quem se julga nata cuidado pra não quaiar

Atitudes de amor devemos samplear
Mulatu Astatke e Fela Kuti escutar
Pregar a paz, sim, é questão de honra
Pois o mundo real não é o Rancho da Pamonha

E pode crer, mais de quinhentos mil manos
Pode crer também, o dialeto suburbano
Pode crer a fé em você que depositamos
E fia, eu odeio explicar gíria

Tenho pra você uma caixa de lama
Um lençol de fel pra forrar a sua cama
Na força do verso a rima que espanca
A hipocrisia doce que alicia nossas crianças

Eu não preciso de óculos pra enxergar
O que acontece ao meu redor
Eles dão o doce pra depois tomar
Hoje vão ter o meu melhor

Eles pensam que eu vou moscar
Mente pequena... eu tenho dó!
Eu não preciso de Mãe Diná
Pra saber que é o seu pior