

**"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO":
UM ENSAIO SOBRE TROPICÁLIA,
MODERNISMO(S) E ANTROPOFAGIA EM
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO.**

CLARK MANGABEIRA; HELENISE GUIMARÃES; TAYNARA QUITES SENRA

"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO": UM ENSAIO SOBRE TROPICÁLIA, MODERNISMO(S) E ANTROPOFAGIA EM ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO.

"CARNAVALEIDOSCÓPIO TROPIFÁGICO": AN ESSAY ON TROPICÁLIA, MODERNISM(S) AND ANTHROPOPHAGY IN THE SAMBA SCHOOLS OF RIO DE JANEIRO

CLARK MANGABEIRA¹

mangabeira.clark@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9867-0234>

HELENISE GUIMARÃES²

heleng46@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7717-7224>

TAYNARA QUITES SENRA³

taynarasenra93@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5486-060X>

Resumo

O presente ensaio é um estudo de caso do Carnaval de 2017 da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, que apresentou o enredo "Carnavaleidoscópio Tropifágico". O carnavalesco Jack Vasconcelos propôs uma homenagem ao modernismo brasileiro e à Tropicália, mostrando como o Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade influenciou o tropicalismo. Foram

¹ Escritor e professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso, do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/UFMT e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem/UFMT

² Professora do Departamento de História e Teoria da Arte Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua no Programa de Pós-graduação de Artes Visuais EBA/UFRJ, pelo qual é doutora em artes visuais.

³ Graduada em *design* de moda pela Faculdade Senai/Cetiqt, com especialização em figurino e carnaval pela Universidade Veiga de Almeida (2019). Tem experiência em artes. No carnaval, atuou profissionalmente em diversas etapas da construção do desfile como: desenvolvimento de enredo, confecção de fantasias, decoração de alegorias e organização de desfile.

analisados o enredo e seus desdobramentos visuais para compreender as representações significativas do desfile na Sapucaí. O objetivo central é o de demarcar como o modernismo iniciado na Semana de Arte Moderna de 1922, passando pelo Movimento Antropofágico, foi carnavalizado por uma escola de samba.

Palavras-chave: Escola de Samba; Modernismo; Oswald de Andrade; Tropicália.

Abstract

This essay is a case study of the 2017 Carnival of the Paraíso do Tuiuti School of Samba, which presented the carnival plot "Carnavaleidoscópico Tropicifágico". The author of the parade Jack Vasconcelos proposed a tribute to Brazilian modernism and Tropicália, showing how Oswald de Andrade's Anthropophagic Movement had influenced tropicalism. There were analyzed the development of the carnival plot and its visual developments to understand the meanings of the parade in the Sapucaí. The main objective is to demarcate how the modernism started in the Modern Art Week of 1922, passing through the Anthropophagic Movement, was carnivalized by a samba school.

Keywords: Samba School; Modernism; Oswald de Andrade; Tropicália.

Infelizmente, não vamos começar do começo. Ou felizmente. Na verdade, vamos começar comentando as escolas de samba para chegar à(s) faceta(s) de modernismo(s) brasileiro(s) retratado(s) no enredo de uma delas. Como nosso objetivo é demonstrar o desfiamento de um tema – a Tropicália vinculada ao Modernismo – a partir do desfile de 2017 da GRES Paraíso do Tuiuti, propomos uma mescla de ensaio com estudo de caso para lançar luzes sobre o modo como temas que circundam a Semana de Arte Moderna de 1922 e com ela se relacionam, e a defesa de um nacionalismo identitário brasileiro foram (re)lidos no desfile de uma escola de samba em 2017, ano em que se comemorou o aniversário de 50 anos do terceiro Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, quando veio a público a Tropicália.

Nesse movimento de traçar paralelos e influências, o presente ensaio, a partir da análise do enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017 e de representações visuais que foram desfiladas na Sapucaí, identifica pontos de apoio e significado que demonstram como o Tropicalismo é apresentado ao público, naquele desfile, em sua relação intrínseca com a Semana de Arte Moderna de 22. Vamos, agora sim, começar do começo – ou melhor, de um começo.

O carnaval das escolas de samba é uma festa popular brasileira de importância cultural e turística para cidade do Rio de Janeiro. Se, na esteira clássica de Roberto DaMatta (1981), a princípio, o carnaval destrona o cotidiano, propondo inversão de regras estruturais da sociedade e sendo experimentado como um período mais libertário, menos sério, é com base nessa máxima que Maria Laura Cavalcanti (1999, 2002, 2012) diagnostica os desfiles como um ritual agonístico, uma competição que serve ao êxtase dos espectadores a partir da lógica maussiana de fato social total, no qual muitos níveis da realidade se encontram e se entrelaçam, surgindo “festas-totais a imbricarem muitos ângulos e aspectos da

realidade cujo sentido integrado importa apreender” (Cavalcanti, 2002, p. 38).

Os desfiles acontecem anualmente, apresentando-se as escolas de samba na Marquês de Sapucaí para competir pelo título de campeã. Durante o desfile, alegorias e fantasias, enredo, samba-enredo, mestre-sala e porta-bandeira, bateria e vários outros elementos são exibidos e julgados, definindo-se o campeonato na dinâmica de pontos corridos na Quarta-feira de Cinzas.

Izak Dahora (2019) comenta o carnaval carioca, para além de uma festa total (Cavalcanti, 2002), como uma obra de arte total, a mesclar diferentes formas e realizações artísticas – música, sons, performances, visualidades etc. – em uma totalidade que se coloca pronta na Avenida. Em suas palavras,

A multiplicidade de elementos envolvida em cada desfile de escola de samba é algo tão impressionante que muitas vezes pode ser difícil ao espectador racionalizar que em tal manifestação existe uma operação simultânea e cuidadosa dos seus diversos elementos, os quais não nascem justapostos, mas são orquestrados da forma mais harmônica possível. Música, cenografia, figurino, teatro, dança, performance, body art, vídeo, arte pública, caracterização, circo... ou se quisermos, samba-enredo, alegorias, fantasias, pintura, esculturas, dramatizações, coreografias, performances, instalações e outras expressões – são desenvolvidas para comporem na Avenida uma mesma narrativa que desfila diante do público (Dahora, 2019, p. 55).

Nesse universo, o carnaval das escolas de samba encanta e fascina, e, hoje, a indústria carnavalesca não gera apenas cultura e divertimento para a cidade, ela gera lucro, renda e emprego para várias pessoas na sua cadeia produtiva ao longo do ano, além do assombro aos espectadores da folia. No entremeio entre uma festa que encerra elementos variados da cosmologia social (Cavalcanti, 2002) e uma arte total, que se efetiva com e através mescla de diversas manifestações artísticas, é Clark Mangabeira (2020, p. 359) quem aponta os desfiles na direção de nos apresentar um “assombro holístico”, uma vez que,

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (Cavalcanti, 2012), o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as

diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam [...]

Diante desse preâmbulo, destaca-se um quesito de julgamento e elemento do desfile, o enredo, como a chave mestra do desfile. Espécie de história que se conta na Sapucaí, o enredo é o leitmotiv do desfile, o argumento que vincula visualidades e sons a partir de um tema específico, construído como polo de sentido para o espetáculo (Farias, 2007). Segundo Clécio Quesado (2006, p. 127), o enredo é “o componente basilar de toda a estrutura de sentido dos desfiles”, ao passo que é a partir do enredo “que todas as linguagens interligadas [...] se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação” (Farias, 2007, p. 13). Não à toa, portanto, o carnavalesco Joãosinho Trinta (1989, s.p.) descreve o desfile como uma “ópera de rua”:

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação.

Se o desfile começa com a concepção de um tema, é ele o centro pulsional dos sentidos que figuram na Sapucaí, pois, como afirma Mangabeira (2022b, p. 129), “Consequentemente, cria-se um mundo com o enredo que é ali [na Sapucaí] desdobrado visualmente”.

Em todo esse trabalho de construção do espetáculo não é a partir do enredo, destaca-se paralelamente a figura do carnavalesco como o responsável pela elaboração, concepção e o desenvolvimento do desfile, um artista popular e, ao mesmo tempo, um profissional que reúne diversas aptidões, transformando os enredos em linguagem visual e plástica para as alegorias e fantasias.

Assim, o carnavalesco seria uma espécie de chefe de equipe que possui uma variedade de profissionais com especificidades múltiplas, de acordo com as funções necessárias à criação e ao desenvolvimento dos

desfiles. Enquanto, por exemplo, o carnavalesco desenvolve o enredo e desenha e projeta fantasias e alegorias, outros profissionais realizam a construção, a concretude do projetado, dando forma ao projeto como um todo (Oliveira, 2010).

Para chegar a esse cargo que inclui várias funções, o aprendiz vem de alguns anos nos bastidores do desfile, quando o profissional costuma estar ligado de alguma forma a um carnavalesco, ou no exercício de outras funções importantes para o saber carnavalesco, atuando como cenógrafo, figurinista, escultor, pesquisador, pintor, ilustrador etc. Nesse contexto, o saber carnavalesco forma no aprendiz por experiências; afinal, ele é um contador de histórias. Durante o desfile ele vai passar uma mensagem para o espectador.

Nesse amplo e resumido resgate dos desfiles das escolas de samba em sua contextualização teórica, passaremos à análise do enredo “Carnavaleidoscópio Tropicáfágico”, de Jack Vasconcelos, em seu trabalho no carnaval da GRES Paraíso do Tuiuti em 2017, de maneira que sirva como metonímia para análise de outros enredos e, principalmente, como uma leitura da Tropicália e da Semana de Arte Moderna. Como 2017 marcou, de certa forma simbólica, oficialmente, o início da Tropicália, privilegiar-se-ão no enredo as imagens acionadas para desfilarem a Tropicália e o Modernismo na Sapucaí.

A Semana de Arte de 1922 é muito menos um período temporal e mais um centro pulsional. O modernismo brasileiro, se não fundado, fundante na Semana, trouxe à cena artística e intelectual brasileira, em um primeiro momento, o que Benedito Nunes (1978, p. xiv) chama de “primitivismo nativo”, inaugurado pelo “Manifesto pau-brasil”, de 1924. Já num segundo momento, com o “Manifesto antropofágico”, de 1928, radicalizou-se o primitivismo nativo, e o modernismo entrou, em tese, em sua fase mais radical:

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, — o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria de Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama (Andrade, 1978, p. 19).

Ainda na esteira de Benedito Nunes (1978, p. xviii), o que se tentava com o “Manifesto pau-brasil” era chacoalhar as vanguardas europeias com as “forças étnicas que desembocavam na modernidade”. O ponto central, destaca Nunes, era menos o de enaltecimento e mais o de efetivação do choque das “forças étnicas” nas artes e sensibilidades eurocêntricas, tentando-se afirmar, pelo e no choque, tanto o primitivismo psicológico quanto o das artes, pendendo-se para o lado “da experiência da forma externa na estética do cubismo”.

Assim,

O Manifesto Pau-Brasil, que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a originalidade nativa subjacente, sem exceção, a esses fatos todos — uns de natureza pictórica, (Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela...), folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e linguísticos (A contribuição milionária de todos os erros) (Nunes, 1978, p. xix).

Buscava-se, pois, a originalidade nativa, na qual o carnaval surgia como importante elemento de uma certa identidade brasileira, tão cara aos modernistas da geração de 1922. Tratava-se de uma forma de reeducação cultural brasileira e à moda brasileira, com a finalidade de fundação de uma cultura nacional potentemente abrangente e primitivista no seu conteúdo, ao mesmo tempo que era uma teoria cultural pronta para ser posta em ação (Nunes, 1978).

Já com o “Manifesto antropofágico”, o canibalismo entra em cena. Critica-se a própria colonização da cultura brasileira, porém em um tom mais profundo e elevado, crítica ao mesmo tempo histórica e simbólica de estruturas artísticas e de dominação sobre a realidade artístico-

intelectual-identitária brasileira. Se faltava ao Brasil uma identidade formada ou que fosse passível de ser conformada, era devido a tudo aquilo que o Manifesto denunciava, e cuja solução era o canibalismo, a antropofagia dos conteúdos e formas, deglutinando-se o novo a partir do imposto. Criticava-se, pois, um Brasil, aquele moldado pelo

aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob o que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (Nunes, 1978, p. xxv).

A antropofagia, ainda segundo Nunes (1978), seria, assim, avessa à lógica. É uma proposição metafórica e terapêutica de regurgitação de formas e conteúdos; um vórtex de crítica a todas as repressões que se constitui pela (re)formulação necessária e efetiva da própria teoria cultural brasileira (e abasileirante) nascente no e pelo Manifesto, e não um mero exercício intelectual de constatação daquilo que deveria ser criticado. A antropofagia da repressão, o canibalismo daquilo que nos (de)formou:

A sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que a dividiram, polarizando a sua religião, a sua moral e o seu direito, a partir de uma primeira censura, a da Catequese, que trouxe o cristianismo, e a do Governo-Geral, que trouxe as Ordenações. Da conquista espiritual dos Jesuítas conjugada ao poder temporal dos mandatários da Coroa, decorreu o código ético do Senhor de Engenho, patriarca dono de escravos, reinando sobre a Senzala e a Casa Grande. "Nunca fomos catequizados", diz o Manifesto num refrão. "Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará." O paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos, de cujo substrato inconsciente faz parte o antigo direito de vingança na sociedade tribal tupi. Também ficou recolhido nesse substrato, por obra do patriarca puritano e de sua "Moral da Cegonha", a sexualidade envergonhada que nossos ancestrais indígenas não teriam conhecido, e que esse mesmo Senhor, austero na Casa Grande, soltou no desenfreamento sem vergonha da Senzala... Por baixo do Parlamentarismo do Império, ficou o poder real do tacape; sob o verniz das instituições importadas, a política e a economia primitivas, e sob os ouropéis da literatura e da arte, a imaginação, a lógica do indígena, surrealista *avant la lettre* (Nunes, 1978, p. xxvii).

O fio condutor é, portanto, deglutir o que vem de fora, canibalizar o estrangeiro e afinar a sintonia fina do modernismo dos anos 20 entre o

local – a cultura “daqui”, brasileira – e o global – a cultura “de fora”, europeia. Digerir o “de fora” para superar quaisquer diferenças e hierarquias, ruminando-se uma massa cultural brasileira e abrasileirada, forjada pela e na antropofagia.

O jogo antropófago proposto por esse viés dos modernistas da geração de 20 não constitui uma aversão ao externo, mas, ao contrário, um cotejamento do conhecimento “de fora” a partir das peculiaridades da realidade e da cultura brasileiras, da nossa identidade, de maneira que o assimilado, assim o fosse pela e através da perspectiva brasileira e, em um jogo de absorção-digestão-produção, se tornasse algo identitária e peculiarmente abrasileirado. Assim, a antropofagia, essa “metafísica bárbara que assume o terror primitivo” (Nunes, 1978, p. xxxiii), aparece como pilar e sustentação, como processo e ação da identidade brasileira.

É exatamente esse processo e ação antropofágicos – a antropofagia em si – que, recuperada de Oswald de Andrade, é radicalizada pelos tropicalistas da década de 1960. A Tropicália seria essa mobilização que propunha um movimento construtivo de Brasil diante do período da ditadura militar, resgatando o conceito de antropofagia exatamente para expressar a necessidade de superação das trivialidades e incitar uma real revolução nas sensibilidades, intelectualidades e artes brasileiras que, deglutindo tudo que fosse “de fora”, forjasse e regurgitasse sentidos potentes e reais de um Brasil enfim brasileiro:

O conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade (1890-1954) adquire um sentido mais radical com a chamada geração tropicalista. Herdeiros do Concretismo e do Neoconcretismo estes artistas, segundo Hélio Oiticica (1937-1980), efetivaram a transformação no modo de ver e sentir a arte propondo novas estruturas que possibilitassem uma “posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao campo das artes, do conhecimento, do comportamento” (Oiticica, apud Pereira Jezzini, 2010, p. 51).

Tratava-se, ainda na esteira de Pereira Jezzini (2010), de ação e reação contra a ditadura, mas também contra a colonização cultural, fazendo reverberar aquilo que seria efetivamente brasileiro, construindo-se uma arte e uma linguagem artística brasileiras que não estivessem isoladas do cenário global, porém que, ao deglutir, devorar, canibalizar as

influências estrangeiras, trouxessem à luz a própria identidade brasileira, tudo realizado com base em um “projeto coletivo”, a partir do qual “o Tropicalismo foi um período em que todas as modalidades das artes de vanguarda do país (cinema, teatro, artes plásticas e música) buscavam estabelecer um fenômeno cultural que fosse dotado de sentido político, social e ético” (p. 52).

É nesse contexto, por exemplo, que Caetano Veloso (1997, p. 9) entendeu a música brasileira, apontando-a na direção da ação antropofágica herdada de Oswald de Andrade e reverberada pela Tropicália:

a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio, que subiu à nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr’álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira.

Diante desse universo que tem seu *big bang* na Semana de Arte Moderna de 22, desenhando, na década de 1960, Tropicália, outro passo é dado quando a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti incorpora o tema tropicalista e antropofágico para fazer seu carnaval de 2017. No aniversário de 50 anos das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira que deu à luz a Tropicália, a escola entrou na Sapucaí representando os ideários modernistas/antropofágicos.

Nesse contexto, a partir de Clark Mangabeira (2022), que entende o enredo dentro de uma lógica de signos, ou seja, nos quais elementos do enredo e do desfile são índices que representam e indicam outros elementos, determinando o jogo semântico proposto pela escola, chegamos à Paraíso do Tuiuti e ao carnavalesco Jack Vasconcelos, a fim de lançar luzes sobre o modo como a Tropicália, o Modernismo e a antropofagia foram construídos e representados pelo e no enredo de 2017, proposto pelo carnavalesco.

Nesse contexto, para Clark Mangabeira (2022b), o enredo é o centro pulsional que organiza os significados do desfile, sendo o que define todo o jogo de construção e realização do cortejo carnavalesco a partir do ponto de vista dos significados que o desfile que passar. Segundo o autor,

Focalizando, portanto, o aspecto semiótico do enredo (Farias, 2007), ele é o centro pulsional de significação do movimento centrípeto de junção e agregação de todas as partes – plásticas, visuais, musicais etc. – que serão desenvolvidas criativa e carnalizadamente pela equipe de criação a partir da intencionalidade definida pelo carnavalesco; e, ao mesmo tempo, o nó górdio da significação e do sentido do movimento centrífugo de esgarçamento materializado na estética apresentada na Avenida (Mangabeira, 2022b, p. 134-135).

A construção do enredo, portanto, é um jogo de representações, de signos (Mangabeira, 2022). A explicação de todos os elementos desse jogo está no “Livro Abre-Alas”, documento organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que é sempre entregue antes dos desfiles aos jurados e à mídia que transmite os desfiles, no qual cada Escola prepara seu enredo. O livro com todos os enredos, organizado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, é entregue aos jurados antes dos desfiles; nele cada escola expõe seu enredo. Trata-se, basicamente, de um roteiro para o desfile, com descrição do que cada alegoria, ala de fantasias etc. representa dentro da temática recortada do enredo.

Sendo um cortejo que desfila em linha reta (Cavalcanti, 2006, 2012) no Sambódromo, cada parte é significativa em relação ao enredo como um todo e articulada às demais (Mangabeira, 2020), de maneira que o desfile é composto por setores. Cada setor, ou seja, cada parte do desfile, representa uma “parte” do enredo, contando a história de maneira sequencial. Normalmente, mas não exclusivamente, uma alegoria (carro alegórico) abre ou fecha um setor, resumindo nela mesma aquilo que o setor representa e indicando o que se pode ver nas alas anteriores ou posteriores, terminando um setor, em geral, com o começo de outro na alegoria subsequente. Em outras palavras, em geral, de uma alegoria a outra, com as alas entre elas, há um setor, um pedaço da história que está sendo contada, do enredo.

Já o enredo descrito no Livro Abre-Alas, é um texto que se divide em justificativa, histórico e sinopse. Enquanto a sinopse é o resumo do enredo, em geral uma peça literária com teor poético, a justificativa e o histórico descrevem minúcias do enredo, sua importância social e cultural, além da história efetiva que se verá na apresentação na Sapucaí, do começo ao fim. Vale ressaltar que, por vezes, essa divisão tripartida se confunde e, como no caso do enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017, o histórico e a sinopse foram descritos em texto único. Por fim, ainda no Livro Abre-Alas, são apresentados o roteiro e as explicações de cada ala e alegoria, tudo tendo que estar “encaixado” semanticamente no enredo proposto, além de descrições de todos os elementos a desfilar.

Focalizando o enredo descrito no Livro Abre-Alas, a abertura do histórico/sinopse proposta pelo carnavalesco Jack Vasconcelos é direta em acionar o tom do desfile, baseado no modernismo da década de 1920 e, especial e diretamente, no “Manifesto antropofágico”:

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia... Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: “tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce”. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Aqui, o Terceiro Mundo pede a bênção e vai dormir entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras. Alegria e preguiça. Pindorama, país do futuro. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas, contra todas as catequeses, povos cultos e cristianizados: — Eu, brasileiro, confesso minha culpa, meu pecado. Minha fome. Revolução Caraíba, maior que a Revolução Francesa e o bon sauvage nas óperas de Alencar, cheio de bons sentimentos portugueses. Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (Vasconcelos, 2017, p. 9).

O enredo assim se inicia representando e se apoiando claramente nos elementos propostos por Oswald de Andrade no seu Manifesto. Estão ali as referências diretas a uma “brasilidade” essencial e ao “primitivismo nativo” (Nunes, 1978) assumido pela lógica da visceralidade brasileira e da necessária deglutição, revista pela Tropicália, dos elementos estrangeiros para criar a arte e uma teoria da cultura brasileira. Além do mais, elementos diretos são plasmados no enredo, retirados do “Manifesto antropofágico”: a antropofagia, como leitmotiv de todo o desfile, a

“contralógica” brasileira, abasileirante e abasileirada, a construção textual que se serve de contrários, Pindorama e a exaltação dos povos originários, tudo indicando que o desfile entoará o tom da antropofagia:

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Única lei do mundo.
 Sou Abaporu faminto. Tupi, or not tupi? That is the question.
 #somostodosmacunaíma.
 Contra o aculturamento. Contra os bons modos. Contracultura.
 Por uma questão de ordem. Por uma questão de desordem.
 Não anuncio cantos de paz, nem me interessam as flores do estilo. Tropical melancolia de uma terra em transe onde reina o rei da vela. A burguesia exige definições. Oh! Good business!
 (Vasconcelos, 2017, p. 9).

A lógica enredística que se desdobrará nas fantasias, alegorias e no samba é organizada em torno dos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 e, mais diretamente, nos Manifestos de Oswald de Andrade. Jack Vasconcelos vai desenhando um enredo e um desfile quase metonímico em relação aos manifestos, ou seja, uma sinédoque na qual parte daqueles manifestos aqui são incorporados como um todo, o enredo, este fatiado nos setores e apresentado como desfile – textos que se tornam imagens e objetos. A antropofagia é o centro pulsional, e um Brasil aparecerá em desfile a partir dela, marcado pela Pindorama oswaldiana e pela crítica social: “A alegria é a prova dos nove. No matriarcado de Pindorama. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. Não seremos belos, recatados e do lar” (Vasconcelos, 2017, p. 10).

O histórico/sinopse, demarcando no texto pontos visuais que serão observados na Sapucaí, demonstra que a base semântica do desfile segue o “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade não apenas como representação direta, mas como ponto de apoio literário, quase filosófico, da apresentação. A antropofagia, no condão do aqui discutido, será o fio condutor da plástica do desfile e, mais ainda, o contexto central que servirá como eixo a organizar semanticamente todos os elementos do desfile (Mangabeira, 2022). Se há antropofagia, haverá um Brasil abasileirado, oswaldiano, antropofágico, “canibalizante” de tudo que é externo. Esse é o mote que Jack Vasconcelos parece propor no jogo de sentidos do desfile.

Paralelamente, se no histórico/sinopse o carnavalesco parece ter introduzido sua contextualização antropofágica para o desfile, na justificativa do enredo ele especifica o ponto de partir, ou seja, o ancoramento do desfile, o onde e o quando ele começa. Servindo-se do modernismo da geração de 1920, Vasconcelos salta no tempo e incorpora a Tropicália, exatamente pelo viés da antropofagia, que o tropicalismo incorpora. Assim,

O ano de 2017 marcará o cinquentenário das apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da Música Popular Brasileira, onde cantaram, respectivamente, “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque”. Naquele momento, o país estava assistindo ao início do movimento musical que mudaria, de forma definitiva, o olhar do brasileiro sobre si mesmo: a Tropicália. [...]

O espírito modernista da Antropofagia Oswaldiana fez as mentes dos chamados “tropicalistas” roncarem de uma fome inquietante de revolução. Então, comeram. Deglutiram tudo que os cercavam culturalmente: o estrangeiro, o nacional, o intelectual, o popular, o moderno, o arcaico, o consumo, o folclórico... Nos colocaram defronte ao espelho e não refletimos um espelho liso, homogêneo. Mostraram que somos um caleidoscópio cultural, uma colagem de referências e influências, heterogênea, repleta de diversidade cuja identidade é marcada (justa mente) por uma não identidade específica. Nosso enredo manifesto, Carnavaleidoscópio Tropifágico, é uma grande alegoria sobre o conceito de Tropicalismo em homenagem ao cinquentenário do movimento tropicalista e uma declaração de amor ao Brasil. Uma Nação que nunca foi catequizada, fez foi carnaval! E sempre fará! (Vasconcelos, 2017, p. 10).

Eis a Tropicália, introduzida por Jack Vasconcelos, trazendo a linha mestra de significação a partir da antropofagia oswaldiana. O “caleidoscópio cultural” brasileiro será apresentado na Sapucaí a partir da colagem de referências canibalizadas por esse Brasil Tropical. O contexto está dado no exato teor histórico, no qual a Tropicália bebeu diretamente da fonte oswaldiana e da antropofagia para fazer uma revolução cultural brasileiríssima.

Decantado o enredo, portanto, resta como isso foi à Sapucaí, quais os elementos o carnavalesco e a escola trouxeram para representar a temática proposta.

Sendo o foco a Tropicália, o desfile da Tuiuti em 2017 apresentou seis setores. O setor 1, “Ser’ tropical”, indagou sobre o que é ser tropical e que imagem tropicalista é essa, apresentando uma paisagem tropicalista. O setor 2, “Antropofagia: a revolução anticolonialista”, focalizou especificamente a antropofagia de Oswald de Andrade, informando que:

A “antropofagia” designa as práticas sacrificiais comuns em algumas sociedades tribais – algumas sociedades indígenas do Brasil, por exemplo –, que consistiam na ingestão da carne dos inimigos aprisionados em combate, com o objetivo de apoderar-se de sua força. A expressão foi utilizada por uma das correntes do modernismo brasileiro, querendo significar uma atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica dos valores culturais estrangeiros transplantados para o Brasil, bem como realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo de colonização. E é com esse mesmo espírito de “canibalismo” cultural e autonomia criativa, deglutindo informações tão díspares, que a contracultura tupiniquim dos anos 60 vai produzir e marcar, de forma original, a sua presença no cenário cultural brasileiro (Vasconcelos, 2017, p. 12-13).

Já o setor 3, “Neoantropofagia baiana: a revolução multicultural”, começa a focalizar o desfile na musicalidade baiana proposta por Caetano e Gil na década de 1960, ao passo que o setor 4, “Os reis do ‘mau gosto’”, continua a explorar a revolução cultural tropicalista. O setor 5, “Resistir e existir”, desfilou o contexto político da ditadura militar e do Ato Institucional n. 5, enfatizando como o movimento tropicalista foi prática de resistência política pelo cultural, pela experiência estética e artística.

Finalizando o desfile, o setor 6, “Nunca fomos catequizados, fizemos foi Carnaval!”, homenageou alguns personagens e artistas brasileiros de “alma tropifágica”, informando que:

Calçada no Cafonismo, o Tropicalismo definiu a cultura nacional como uma ‘não definição’, algo heterogêneo e repleto de diversidade cuja identidade é marcada por uma não identidade, porém bastante rica. Para ilustrar esse caleidoscópio carnavalesco antropofágico tropicalista, homenagearemos quatro artistas de alma “tropifágica”: Chacrinha, o “Rei da Tropicália” que em 2017 completa 100 anos de seu nascimento; o carnavalesco Fernando Pinto; a obra da artista plástica Beatriz Milhazes, como exemplo em nossa arte contemporânea; e a musa maior do tropicalismo para todas as gerações: Carmen Miranda (Vasconcelos, 2017, p. 13).

Definida a história que será contada, percebe-se que o enredo e o desfile de Jack Vasconcelos propõem, em primeiro plano, uma lógica

histórico-cronológica sequencial, começando pelo modernismo da década de 1920 e seguindo até elementos da Tropicália, bem como, em segundo plano, uma lógica carnalizada, na qual elementos variados – Chacrinha, Carmem Miranda, ditadura militar, carnaval, movimento tropicalista etc. – se entrelaçam semanticamente, se indicando como signos que representam a antropofagia, tema central do desfile, e o modernismo como contexto (Mangabeira, 2022).

Para os fins deste ensaio, focalizar-se-á o setor 2, pois é aquele que introduz o tema da antropofagia e se relaciona diretamente, nesse sentido, à Semana de Arte Moderna de 22 e ao “Manifesto antropofágico”, delimitando-se o começo do desfile como centro pulsional a clarear o restante: novamente, é a antropofagia o pilar semântico (Mangabeira, 2022) do enredo e do desfile, apresentado no início do desfile, destacando elementos que servirão de base à Tropicália e ao resto do cortejo.

Assim, o carro Abre-Alas, o primeiro a ser desfilado, que, nesse enredo, em termos semânticos, fechava o setor 1 para abrir o setor 2, apresentava Pindorama como um local mítico tupi-guarani em que prevalece simultaneamente um hibridismo estético, visto que o movimento tropicalista propunha um mosaico de referências. De acordo com Vasconcelos (2017, p. 19),

Pindorama é um local mítico dos povos tupis-guaranis, uma terra livre de malefícios. Durante a era do nosso “descobrimento”, o mundo dito civilizado viu em nossa natureza exuberante uma tropicalidade exótica e nos vestiram de paraíso terrestre. A fartura de frutos, a abundância natural e a escassez de padrão nos deram uma imagem selvagem e sedutora a ser incompreendida. A alegoria traz animais híbridos em meio a frutas, flores e plantas para sintetizar o conceito de beleza e caos tropical que nos fora atribuído, pois o tropicalismo é uma junção de referências sem nenhuma distinção.

Vasconcelos constrói uma alegoria cujo mote é, ao mesmo tempo, o “primitivismo nativo” (Nunes, 1978) e um hibridismo antropofágico para destacar a proposta canibalização de referências estéticas e culturais do movimento cultural em questão, alocando, por exemplo, esculturas que possuem corpos de onça, cara de jacaré e asas de araras. Destacam-se, ainda, o nome dos destaques e semidestaques – pessoas com fantasias

mais pomposas que ficam em lugar de destaque na alegoria, complementando-lhes a estética e o significado. Assim, temos como destaques fantasias representando “borboíndios” e “araronças”, mesclando-se indígenas e borboletas, araras e onças, numa metáfora visual do afã antropofágico.

Entre o Abre-Alas e a segunda alegoria, o carnavalesco alocou uma série de alas com fantasias que representavam personagens e elementos fundamentais do movimento modernista e da antropofagia. Surgem a ala 2, “Macunaíma”, representando-o; a ala 3, “Tarsila do Amaral”, com fantasias que remetem à estilização que a pintora propunha, dentro do contexto de que,

Com influência cubista e forte conceito de brasilidade, nas cores e nos temas, a pintora Tarsila do Amaral estilizava formas e volumes, fez história no movimento modernista brasileiro e influenciou Oswald de Andrade a criar o Movimento Antropofagista. A ala traz referências dos quadros “A Cuca” e “O Ovo” (Urutu), símbolos do conceito antropófago (Vasconcelos, 2017, p. 25).

Já a ala 4, “Antropófagos com Estandarte-Manifesto”, trazia uma representação do próprio movimento e do “Manifesto antropofágico” de Oswald de Andrade, destacando as propostas de deglutição de influências estrangeiras, bem como colocando na estética referências ao quadro *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Nesse contexto, a ala, em tons de verde, remetendo a uma “brasilidade”, é composta por duas fantasias que se complementam, destacando-se a metáfora visual para a antropofagia: vários elementos compõem as fantasias, como pés gigantes, um



Alegoria
“Pindorama
Tropifágica”

Fonte:
Vasconcelos, 2017,
p. 19.

estandarte com o manifesto oswaldiano, cocares indígenas e enormes bocas.

Na sequência, desfilaram alas representando a peça teatral *O Rei da Vela* (ala 5), de Oswald de Andrade, escrita em 1933 e remontada na década de 1960 pelo Teatro Oficina; o Cinema Novo, com destaque para o clássico *Terra em Transe* (ala 6), de Glauber Rocha, como mais um representante

artístico de adesão aos princípios modernistas oswaldianos; e, fechando o setor uma criativa ala 7 intitulada “Parangolés”, misturando referências a Hélio Oiticica, à escola de samba Estação Primeira de Mangueira e ao próprio samba, tudo dentro da proposta enredística de focalizar e usar esteticamente a antropofagia. Nesse sentido, a ala representa

Os Parangolés são “antiarte por excelência”, são bandeiras tupinambás da atual e universal antropofagia. O artista plástico Hélio Oiticica cria os Parangolés através do contato com a Estação Primeira de Mangueira e sua comunidade. O espectador veste a obra e a obra ganha vida através dele, é a capacidade de autocriação, de expansão das sensações e rompimento. Para Oiticica, o samba é uma desinibição intelectual (Vasconcelos, 2017, p. 27).

DADOS SOBRE AS FANTASIAS DE ALAS				
Nº	Nome da Fantasia	O que Representa	Nome da Ala	Responsável pela Ala
*	Antropófagos com Estandarte-Manifesto	O chamado “Manifesto Antropofágico” foi publicado por Oswald de Andrade em 1º de maio de 1928. Trazia desenhado o Abaporu, de Tarsila do Amaral, termo de origem tupi-guarani que significa “homem que come gente” (canibal ou antropófago).	Grupo 01 (2016)	Handerson Big
04	Antropófagos	O Movimento Antropofágico consistia na ideia de deglutição (consumo) das influências estrangeiras, incorporando-as na realidade brasileira para dar origem a uma nova cultura transformada, moderna e representativa de caráter nacional de vanguarda. Lança mão da paródia, da sátira, da anarquia para realizar a “canibalização” cultural das nossas fontes primitivas reprimidas e das experiências e informações estrangeiras.	Pavilhão (2016)	Maurício



Ala 04
“Antropófagos com Estandarte-Manifesto”

Fonte: Vasconcelos, 2017, p. 26.

Nessa miríade de referências indéxicas (Mangabeira, 2022) a Oswald de Andrade e ao movimento modernista de 1920, reabsorvido pela geração de 1960, o setor 2 fecha com uma alegoria que faz referência à primeira. Se, no começo do desfile, Pindorama já aparece hibridizada de alguma maneira, em uma versão mais idílica, aqui, no “Brasil Canibal” com evocação ao neantropofagismo e à radicalização da década de 1960, a canibalização de referências é elevada a outra potência.



A alegoria representa a antropofagia oswaldiana sendo reabsorvida em máxima evocação pela contracultura da década de 1960. Todas as fantasias que desfilaram à frente dessa alegoria, no setor 2, que ela encerra, estão nela referenciadas. *O Abaporu*, *O Rei da Vela*, tudo, enfim, está simbolizado e mesclado no carro alegórico em uma grande favela com boca enorme a “comer” todas as referências. É o ápice da antropofagia, na visão do carnavalesco:

A devoração da Antropofagia Oswaldiana feita pela contracultura dos anos 60 gerou a Neoantropofagia. A estética orgânica das favelas influenciou as artes plásticas, alimentada pela desigualdade social brasileira. Uma representação alegórica da favela deglute o *Abaporu* para sintetizar o Neoantropofagismo. Referências do cenário da peça *O Rei da Vela*, como o painel onde se lê “Criança...nunca, nunca verás nenhum país como este”, complementam a alegoria. Palafitas e folhagens tropicais estilizadas fazem alusão à obra de Hélio Oiticica que dará nome ao movimento musical: *Tropicália* (Vasconcelos, 2017, p. 19).

Fechando o setor 2, o desfile segue para a Bahia e a Tropicália. Eis, contudo, o Brasil que está demonstrado nesse início de desfile e que serve de farol semântico (Mangabeira, 2022) para o cortejo: surge um Brasil

●
Alegoria 2 – “Brasil Canibal: Neoantropofagismo”

Fonte: Vasconcelos, 2017, p. 19.

Canibal, o Brasil Canibal, como signo da antropofagia. Na releitura carnavalesca dos princípios e proposições iniciadas na Semana de Arte Moderna de 1922, o resultado máximo nesse carnaval foi este: um Brasil canibal que come tudo, que tudo transforma, o ápice da proposta antropofágica de Oswald de Andrade.

No enredo da Paraíso do Tuiuti de 2017, o mote antropofágico surgiu, ao mesmo tempo, como tema do desfile e como forma de ação para o desfile. Desfilou-se uma certa “história” da antropofagia, desde a geração da Semana de Arte Moderna de 1922 até o reavivamento pela contracultura de 1960 e pela Tropicália. E, ao mesmo tempo, usa-se a antropofagia e seus princípios para se desenhar o próprio desfile que, em si mesmo, mescla referências variadas a partir da antropofagia, como ficou exemplificado nas alas e alegorias do setor 2.

Aparecem formas hibridizadas – uma favela engolindo o *Abaporu*, animais misturados no mesmo corpo etc. –, enfim, um Brasil Canibal como reflexo direto e preciso da “contra-filosofia” e da “contra-lógica” propostas por Oswald de Andrade. Aqui, o modernismo se reveste em radicalização como um Brasil Canibal que transforma tudo, que engole tudo, produzindo o caleidoscópio cultural que surge depois desse movimento, o qual é o começo e o fim do desfile de Jack Vasconcelos.

“Fizemos foi carnaval!”, escreveu Jack Vasconcelos em seu enredo. Como conclusão, esta ordem desordenada, ou desordem ordenada, deglutida do estrangeiro e cuspidada como brasileira, parecer ser o ponto final do desfile – e do ensaio – como um dos ápices da antropofagia: o carnaval brasileiro foi canibalizado do estrangeiro, digerido nestas terras para se tornar o que é aqui, e a carnavalização, a cada desfile de escola de samba, devora e vomita referências, mesclando tempos e lugares e pessoas, criando um mosaico ficcional na Sapucaí.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald [1928]. Do Pau-Brasil às Antropofagias e às Utopias. In: *Obras completas de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura. *O rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CAVALCANTI. Espetacularidade, significação e mediação: as alegorias no Carnaval carioca. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 13, n. 2, p. 31-43, 2001.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Tempo ritual: os desfiles das Escolas de samba do Rio de Janeiro. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano X, n. 14, p. 273-39, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, v.01, n. 01, p. 233-249, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura. Formas do efêmero: alegorias em performances rituais. *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 163-183, (2011) 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura. As escolas de samba e suas artes mundo afora. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 13-34.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DAHORA, Izak. *Arte total brasileira – a teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Niterói: Editora Cândido, 2019.
- FARIAS, Julio Cesar. *O Enredo da escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.
- MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do

Rio de Janeiro. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.

MANGABEIRA, Clark. Morcegos e borboletas: indagações semióticas sobre o Teste de Rorschach. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2011.

MANGABEIRA, Clark. Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca. *Arte & Ensaios*, v. 28, n. 43, p. 122-146, 2022.

MANGABEIRA, Clark. Aquelas belas vidas que desfi(l)amos: ensaio sobre a criação de enredos biográficos de escolas de samba do Rio de Janeiro. XVIII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, *Anais*, Salvador, Bahia, 09 a 12 de agosto de 2022. Disponível em: enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139216.pdf. Acesso em 5 de novembro de 2022.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas de Oswald de Andrade – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. iii-liii.

OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de. *Imaginários da criação: o tempo e o espaço dos souvenirs carnavalescos*. Tese Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 224f., Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA JEZZINI, Jhanainna Silva. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural?. *Visualidades*, Goiânia v. 8, n. 2, p. 49-73, 2010.

QUESADO, Clécio. O enredo: uma proposição imaginária (ada) para a representação no desfile. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura*, Rio de Janeiro, Ano X, n. 14, p. 127-134, 2006.

TRINTA, Joãosinho. Sinopse do Enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”. *Site Galeria do Samba*: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/. Acesso em 28 de outubro de 2022.

VASCONCELOS, Jack. *Carnavaleidoscópio Tropifágico (Enredo da GRES Paraíso do Tuiuti)*. Livro Abre-Alas. Rio de Janeiro: Liesa, 2017. Disponível em:

liesa.globo.com/material/carnaval17/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202017.pdf. Acesso em 10 de novembro de 2022.

VELOSO, Caetano. *Verdades Tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Recebido em: 10 de novembro de 2022

Aceito em: 10 de junho de 2023