

## Figurações do Mangue oswaldiano na poética de Caetano Veloso

*Figurations of the Oswaldian Mangrove in the poetics of Caetano Veloso*

**Leonardo Davino de Oliveira** 

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ – Rio de Janeiro – Brasil

---

**Resumo:** Através da metodologia de pesquisa comparatista entre leitura de poema e audição de canção popular, o presente artigo verificará as ressonâncias e as figurações do Mangue, notadamente no poema dramático *Santeiro do Mangue* (1950), do modernista Oswald de Andrade (1890-1954), na obra cancional de Caetano Veloso, artista da palavra cantada que, desde a emergência do movimento Tropicália, em fins dos anos 1960, assumiu a antropofagia como modo operacional ético e estético para suas canções e interpretações da cultura brasileira. Há uma afirmação das potências do Mangue oswaldiano na obra caetânica, que não nega, nem exotiza o subdesenvolvimento do país, ao contrário, afirma suas potências poéticas.

**Palavras-chave:** Mangue. Brasilidade. Poética. Oswald de Andrade. Caetano Veloso.

**Abstract:** Through the methodology of comparative research between reading poems and listening to popular songs, this article will verify the resonances and figurations of the Mangue, notably in the dramatic poem *Santeiro do Mangue* (1950), by the modernist Oswald de Andrade (1890-1954), in the songwriting work of Caetano Veloso, an artist of the sung word who, since the emergence of the Tropicália movement, in the late 1960s, assumed the anthropophagy as an ethical and aesthetic operational mode for his songs and interpretations of Brazilian culture. There is an affirmation of the powers of the Oswaldian Mangrove in the Caetanian work, which neither denies nor exoticizes the country's underdevelopment, on the contrary, it affirms its poetic powers.

**Keywords:** Mangrove. Brazilianness. Poetics. Oswald de Andrade. Caetano Veloso.

---

“Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde  
Deus der...”  
(O poeta come amendoim, Mário de Andrade,  
1924.)

A intertextualidade entre a obra de Caetano Veloso e a obra de Oswald de Andrade tem sido bastante comentada na fortuna crítica do cancionista. De fato, há uma afirmação das potências do Manguê oswaldiano na obra caetânica, que não nega, nem exotiza o subdesenvolvimento do país, ao contrário, afirma suas potências poéticas. Através da metodologia de pesquisa comparatista entre leitura de poema e audição de canção popular, o presente artigo verificará as ressonâncias e as figurações do Manguê, notadamente no poema dramático *Santeiro do Manguê* (1950), do modernista Oswald de Andrade (1890-1954), na obra cancional de Caetano Veloso, artista da palavra cantada que, desde a emergência do movimento Tropicália, em fins dos anos 1960, assumiu a antropofagia como modo operacional ético e estético para suas canções e interpretações da cultura brasileira.

O próprio autor do livro *Verdade tropical* (1997) reserva um capítulo, notadamente intitulado “Antropofagia”, para comentar isso:

De fato, se eu fora rejeitado pelos sociólogos nacionalistas da esquerda e pelos burgueses moralistas da direita (ou seja, pelo caminho mediano da razão), tivera o apoio de - atrairá ou fora atraído por - irracionaisistas (como Zé Agrippino, Zé Celso, Jorge Mautner) e “super-racionalistas” (como os poetas concretos e os músicos seguidores dos dodecafônicos). Uma figura, contudo - eu estava agora descobrindo em São Paulo entre 67 e 68 -, era visível por trás desses dois grupos que nem sempre se aceitaram mutuamente: Oswald de Andrade. (VELOSO, 1997, p. 245)

E completa dizendo que “Ora, para mim Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem” (VELOSO, 1997, p. 246).

Para Augusto de Campos,

Oswald foi o inimigo nº 1 do nacionalismo ufanista, fechado e fanfarrão. Não se enganem com a poesia Pau-Brasil. É a primeira História Nova do Brasil. Uma Anti-História. Ao invés do nacionalismo tacanho e autocomplacente, um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna. (CAMPOS, 1974, p. 161)

Foi o poeta Augusto de Campos quem primeiro identificou no gesto da tropicália musical o pau brasil e a antropofagia de Oswald de Andrade, comparando a querela entre a “canção de protesto” e o “iê iê iê” dos anos 1960 com a oposição entre o nacionalismo verde-amarelo e o nacionalismo antropofágico dos anos 1920.

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós, tropicalistas. Através de Augusto e seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald. Também, pouco depois, da sua revolucionária prosa de ficção. Sobretudo recebi o tratamento de choque dos “manifestos” oswaldianos: Manifesto da poesia pau-brasil, de 24, e, principalmente, Manifesto antropófago, de 28. (VELOSO, 1997, p. 246-247)

Como se verificará, as referências à obra de Oswald muitas vezes são feitas de forma indireta, aparecem como reminiscências do leitor-cantor. Aliás, a obra cancional de Caetano tem essa qualidade de exigência: para fruir e entender uma canção caetânica o ouvinte precisa ter conhecimentos diversos de cultura letrada e oral, massiva e canônica. Para Amador Ribeiro Neto, “há fragmentos – e, às vezes, canções inteiras – da obra de Caetano Veloso cifrados até a incompreensão, quer por jogarem com falhas do repertório do receptor, quer por encerrarem uma determinação poética de incomunicabilidade” (2001, p. 97). Ao comentar o texto caetânico, Adalberto Müller anota que “a narrativa se constrói sobre uma sintaxe barroca, em espirais e volutas, e os sintagmas vão se sobrepondo de forma descontínua” (2021, p. 11-12). Podemos tomar como exemplo um poema-montagem que Caetano publica em 1971 no jornal contracultural *Flor do mal* com várias citações, colagens, referências

e, entre outras visões da nacionalidade, ele justapõe: “não quero o reino dos céus: / só me interessa o que não é meu. // a cruz do crucificado: / o chico e o roberto carlos // mesmo do lado de fora: / não permita deus que eu morra” (VELOSO, 1977, p. 82).

É esse Caetano que cita e ressignifica o aforismo oswaldiano “só me interessa o que não é meu” que pretendo comentar, ao propor uma leitura da canção “Escapulário” (*Joia*, 1975), feita a partir do poema homônimo de Oswald no livro *Pau Brasil* (1925). A herança católica brasileira é devorada através do uso parodístico e recontextualizado da oração “Pai Nosso”, como veremos. Para Affonso Romano de Sant’Anna:

A paródia só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próximo sistema (tanto social quanto musical). A paródia pressupõe elementos preexistentes que possam ser criticados. Por outro lado, através dela cria-se um distanciamento em relação a uma verdade comum e opera-se a possibilidade de uma outra verdade. (SANT’ANNA, 2004, p. 23-24).

Os discos complementares *Joia* e *Qualquer coisa* são acompanhados por manifestos. Na terceira estrofe (ou parágrafo; ou aforismo) do “Manifesto do movimento Joia” lemos: “respeito contrito à ideia de inspiração. joia. meu carro é vermelho. inspiração quer dizer: estar cuidadosamente entregue ao projeto de uma música posta contra aqueles que falam em termos de década e esquecem o minuto e o milênio” (VELOSO, 1977, p. 163). Reafirma-se o questionamento da herança: gesto empreendido também por Oswald. Daí também porque Caetano evoca e embaralha (supostos) opostos – Chico Buarque e Roberto Carlos – no poema de 1971: artistas que naquele momento representavam dois potentes significantes, aparentemente, antagônicos do Brasil.

No fundo, a discussão posta é sobre a própria experiência canibal de cultura no Brasil. Para Caetano,

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. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo,

repensar os termos em que a adotamos. Procurei também - e procuro agora - relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60. (VELOSO, 1997, p. 247-248)

Noutro momento do mesmo poema de 1971, ainda para registrar essa relação com Oswald, Caetano usa o poema “amor / humor” do modernista antropófago e diz que “o tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor” (VELOSO, 1977, p. 88). E Oswald investe no humor, a fim de ridicularizar as forças opressoras. Método de ação também dos tropicalistas, grupo de artistas que tem Caetano Veloso como um dos líderes. Vejamos o poema em forma de oração “Escapulário”:

No Pão de Açúcar  
De Cada Dia  
Dai-nos Senhor  
A Poesia  
de Cada Dia (OSWALD, 2017, p. 23)

Se “Escapulário” é o poema que abre o livro *Pau Brasil*, a canção homônima, ou, o poema cantado em ritmo de samba, com o coro de As gatas (do programa de TV do apresentador Chacrinha), a percussão do grupo Cream Crackers e a bateria de Tuty Moreno, fecha o disco *Joia* de Caetano. Parece coerente que depois de evocar a musa – “Minha mulher” –; cantar as potências elementais da paisagem brasileira – “Guá”, “Pelos olhos”, “Asa, asa”, “Lua, lua, lua, lua” –, singularizar a energia da gente que vive aqui – “Canto do povo de um lugar”, “Pipoca moderna”, “Joia” – e abrir-se ao mundo – “Help”, “Gravidade”, “Tudo, tudo, tudo”, “Na asa do vento”, o instinto de nacionalidade de Caetano engendre um samba, “o grande poder transformador”, como cantará em “Desde que o samba é samba” (VELOSO, 1993). Samba, “Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”, como escreveu Oswald no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”.

Está apresentada a discussão da poesia que, segundo Oswald, “existe nos fatos”. Para Haroldo de Campos,

O que aí está é um programa de dessacralização da poesia, através do despojamento da “aura” de objeto único que circundava a concepção poética tradicional. Essa “aura”, que nimbava a aparição radiante da poesia como um produto para a contemplação, foi posta em xeque, mostramos Walter Benjamin, com o desenvolvimento dos meios de reprodução próprios da civilização industrial (técnicas de impressão, fotografia e sobretudo o cinema). (CAMPOS, 1971, p. 252)

“Escapulário”, com sua des-ressacralização do sagrado (a oração “Pai Nosso”), pelo profano (o samba), é um bom exemplo do diálogo intertextual entre os dois artistas. Caetano entende a “rubrica” deixada por Oswald na edição de 1925 impressa pelo “Sans Pareil” de Paris: “Pau-Brasil. Cancioneiro de Oswald de Andrade”. Ou seja, Caetano vocoperforma um texto que pede a voz, a vocalização, o corpo carnalizado do sujeito poético. Caetano realiza o desejo oswaldiano: carnavalizar o discurso dominador utilizando o próprio discurso. Suponho ainda que é dos versos de *O Santeiro do Manguê* – “Tem por sentinelas / Equipagens e estrelas / Taifeiros madrugadas / E escolas de samba” – que Caetano recolhe o ritmo eficaz para a canção “Escapulário”. É o que também tento compreender nesse trabalho, ou seja, de que modo os procedimentos éticos e estéticos do poeta modernista se espraiam na poética do tropicalista.

O professor Adalberto Müller chama atenção para o fato de que:

Num país onde a leitura de livros e impressos sempre foi atividade de uma minoria de ilustrados (excluindo-se os livros religiosos), e onde as taxas de escolaridade e de analfabetismo sempre foram alarmantes, é natural que as manifestações culturais derivadas de tradições populares (o carnaval, a canção), bem como os produtos culturais transmitidos pelos meios de comunicação de massas (telenovelas, esportes) tenham se tornado preponderantes na recepção e no consumo de tudo o que se entende por cultura. A canção brasileira e a telenovela, inclusive, não apenas se singularizaram a ponto de se diferenciarem do mainstream sonoro e audiovisual produzido nos países da OCDE, mas ainda se transformaram em “produtos de exportação”, realizando, portanto, aquilo que o poeta modernista Oswald de Andrade imaginava que iria acontecer com a nossa poesia. (MÜLLER, 2020, p. 5, grifos do autor).

A poesia de exposição, ou “Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”, escreve Oswald de Andrade no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”. Seja como for, a relação entre os dois poetas tem outros filigranas de intimidade. Como não reconhecer nos versos de “Enquanto seu lobo não vem” (VELOSO, 1968) – “Vamos passear na floresta escondida, meu amor / Vamos passear na avenida / Vamos passear nas veredas, no alto meu amor / Há uma cordilheira sob o asfalto / (Os clarins da banda militar...) / A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas / (Os clarins da banda militar...) / Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas / (Os clarins da banda militar...)” – ecos carnavalizantes, irônicos de “Na avenida / A banda de clarins / Anuncia com os seus clangorosos sons / A aproximação do impetuoso cortejo” e de “A cidade acende lá embaixo / Invisível / Longe da cura / Dos mares descobertos / Dos portos encobertos” (ANDRADE, 2017, p. 220)? E não é a mesma avenida que no final de *O santeiro do Manguê* surge – “Não há mais o Manguê, dizem / – Aquela nojeira! / Puseram por cima do Manguê Timoschenko / Os lustres / Duma avenida ilustre”? Sem esquecer que entre Oswald e Caetano temos “Dora” – “rainha do frevo e do maracatu” – de Dorival Caymmi (1945): “Os clarins da banda militar / Tocam para anunciar / Sua Dora, agora vai passar / Venham ver o que é bom”. Leitor de poesia, ouvinte de canção e folião de carnaval, Caetano Veloso amalgama a referência caymmiana e a escola de samba Mangueira, entrecruzando literatura de livro e canção popular, palavra escrita e palavra cantada, tradição e incorporação do poético. Dito de outro modo, essa profusão de referências demonstra que a poética tropicalista de Caetano devora e horizontaliza filigranas da cultura que academicamente apareceriam apartados, dado o modo elitista com que nossa Academia historicamente se formatou.

Outro exemplo disso é a mistura entre literatura e canção que os versos “Nem quero saber se o diabo / Nasceu foi na Bahia / O trio eletro-sol rompeu / No meio-dia / No meio-dia” (“Atrás do trio elétrico”, 1969) parecem parodiar com o aforismo 13 do “Manifesto antropófago”, que diz: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através

de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”. Se Oswald escreveu esse aforismo inspirado no maxixe “Cristo nasceu na Bahia”, de Sebastião Cirino e Antônio Lopes de Amorim Diniz (Duque), de 1926 – “Dizem que Cristo nasceu em Belém”, diz o primeiro verso da letra –, por sua vez, Caetano inverte as forças e tenciona o polo diabólico, amalgamando literatura e canção (cultura popular), impulso modernista condensado no aforismo 17 “Só podemos atender ao mundo orecular”, ou seja, fazer do ouvido oráculo, restituir a ontológica potência vocal da poesia, que Caetano mantém e desenvolve. “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”, escreve Oswald de Andrade em *Serafim Ponte Grande*.

Caetano Veloso é baiano de Santo Amaro, autor dos versos “O carnaval é invenção do diabo / Que Deus abençoou / Deus e o diabo no Rio de Janeiro / Cidade de São Salvador / (...) / Cidades maravilhosas / Cheias de encantos mil / Cidades maravilhosas / Dos pulmões do meu Brasil” (“Deus e o diabo”, 1977), que, por sua vez, ao espelhar a Bahia no Rio, parecem desdobrar o aforismo 2 – “O Carnaval no 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” – do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Essa horizontalidade entre o maxixe e Wagner interessou a Oswald e repercutiu na obra de Caetano. Assim como o carnaval caetânico, *O santeiro do Mangue* é “desforra da carne”, é totemização do tabu.

Expandindo a observação do jogo intertextual entre os dois artistas, como não identificar no pedido do sujeito do poema “Escapulário” – “Dai-nos Senhor” –, a súplica de Edeleia, personagem de *O santeiro do Mangue*? “Onde estás Senhor que não ouves o canto sangrado da prostituta, a prostituta que quer sair desta vida, que não faz para comer...”, clama aquela a quem só restam “a cachaça e o amô”, ao invocar o corrosivo Jesus das Comidas, que, ao final do colóquio, diz: “Eu me recolho ao Corcovado”, indicando o senhor do “Pão de açúcar” a quem o sujeito de “Escapulário” roga: “Dai-nos, Senhor, a poesia”. Hipótese reiterada na “Oração do Mangue”, com “os braços parados do Cristo / do

Corcovado”. Essa circularidade de significantes, via assimilação crítica, também ocorre com frequência no cancionário de Caetano.

São muitos os versos retornados, reelaborados. Para ficar dentro do tema aqui proposto, a saber, as figurações do Mangue oswaldiano na poética de Caetano Veloso, ou seja, a tensão entre lixo e luxo, mangue e joia, fome e desperdício que caracteriza nossa cultura nacional, por exemplo, temos o diálogo intercancional de “O nome da cidade” (1984), de Caetano, com “Corcovado” (1960), de Tom Jobim: “O Redentor, que horror! Que lindo!”; e na canção “Meu Rio” (2000) Caetano transcreve seu próprio verso “Meninos maus, mulheres nuas”, também de “O nome da cidade”, em “Rapazes maus, moças nuas”. Mulheres, moças que Edeleia incorpora? Redentor cartão-postal que camufla o horror?

Fato é que o Pão de Açúcar também reaparece em “Como é bonito o Pão de Açúcar visto daquele ângulo” (“O conteúdo”, 1974) e “Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas” (“Estrangeiro”, 1989). Para Luís Carlos de Moraes Junior, “Caetano criou um sistema complexo, cheio de ligações internas as mais inesperadas, como um rizoma (v. Deleuze e Guattari), como os buracos de minhoca que os astrônomos acreditam existirem no universo, interligando as regiões mais distantes umas com as outras” (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 25). Carnavalizante e polifônico. Do mesmo modo, é difícil delimitar onde começa e onde termina nitidamente uma fala, uma presença, uma subjetividade em *O Santeiro do Mangue*. Oswald cria uma imagem amorfa do Mangue, esse microcosmo do país que não está no retrato das salas burguesas, nem nos livros oficiais de história. Para Renato Cordeiro Gomes, temos “uma estrutura polimórfica, fragmentada, anti-ilusionista, um compósito paródico de gêneros, [...], num engendramento em mosaico” (GOMES, 1995, p. 137). Sem nitidez, as personagens aparecem como o que são: fantasmas ou cadáveres sociais. Por isso, chamar as mulheres do Mangue de “flores horizontais” é eufemismo e é exposição do horror de suas vidas.

Para captar o Mangue tentacular, Oswald inventa uma estrutura também tentacular, que na sua tessitura é articulada por vários fios extraídos de outros textos-tecidos. A

construção é agenciada por um projeto sintático-semântico, como um grande polvo, cujas partes-poemas, partes-cenas são apêndices móveis, não articulados, sem ligaduras entre si. Desenvolve-se em todas as direções, deglute antropofagicamente vários gêneros, resultando um tecido tramado por um plural de vozes e dicções que dialogam num jogo intertextual. (GOMES, 1995, p. 137)

Destaco que na oswaldiana “Oração do Manguê”, entre outras citações, aparece também a lusitana “Com Deus me deito / Com Deus me levanto”. No livro *Superstição no Brasil*, o pesquisador Luis da Câmara Cascudo apresenta uma variante dessa que ele chama de “uma nota de ternura infantil”: “Com Deus me deito, / com Deus me levanto! / Com a graça de Deus / e do Espírito Santo (...)” (CASCUDO, 2002, p. 418). É importante perceber que os verbos “deitar” e “levantar”, dentro da escrita irônica e palimpsesta de *O santeiro do Manguê*, tratando das chamadas “flores horizontais”, tem tom crítico em relação à ética determinista e conformista implícita nesses versos. Montado sobre a reprodução de referências facilmente identificadas pelo leitor urbano ordinário, o próprio texto oswaldiano diagnostica o destino: “Crianças ides todas para o Manguê / Tentacular”. Parece-me que a expressão “Brutalidade jardim”, que Oswald anota no fragmento 52 do livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, ao evocar o verso “Brasil, é braseiro de rosas”, d’O Guesa, de Sousândrade (1888), dá conta de desenhar a vida trágica das “Flores horizontais”. Importa lembrar que “Flores horizontais” é o título da canção composta por José Miguel Wisnik a partir do texto oswaldiano e cantada por Elza Soares no disco *Do cóccix até o pescoço* (2002). Ironia a serviço da crítica social: lírica e participação.

“Na mão direita tem uma roseira / Autenticando eterna primavera / E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis”, canta Caetano em “Tropicália” (1968). Autenticando o “só me interessa o que não é meu” oswaldiano, Caetano incorpora “A mão direita tem uma roseira”, cantiga popular, que também interessou ao maestro Heitor Villas-Lobo: “A mão direita tem uma roseira / Que dá flor na primavera”, cantou o Coro Carroussel nos anos 1950.

Atentemos para o messianismo, tão criticado por Oswald de Andrade no texto-tese “A crise da filosofia messiânica” (2011, p. 138-215), sacrificial, a *via crucis* de Eduleia, personagem-categoria, personagem arquetípica, suicida que “ressuscita” em Deolinda (“Eduleia e Deolinda são a mesma pessoa que se sucedem num quatinho do Manguê”, diz o estudante marxista), para a manutenção do Manguê, logo, do capitalismo que monetariza o prazer e cria territórios limítrofes de experiências: “O quarto de Eduleia / Onde só cabe o amor nu / Tem outra inquilina / Cara nova perna aberta / Vão todas ver se é boa de bicos”. A morte de Eduleia é simbólica, mas também real, se compreendida como fracasso de nossa sociedade. Eduleia é a que adula pão ao Jesus das [mulheres, moças] Comidas: a translação do “pau nosso” em “pão nosso”, e vice-versa.

Acrescente-se que não é difícil inferir a cor da pele de Eduleia e Deolinda, essa viúva de Seu Olavo, que se prostitui para sobreviver. Um dos últimos versos do texto é “Vem nos ajudar a sair destas senzalas / Atlânticas”. Corpos “quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres / e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos”, cantam Caetano e Gilberto Gil em “Haiti” (1993). O corpo de Eduleia “tem por bandeira um pedaço de sangue / onde flui a correnteza do canal do manguê”, como diz “Coração do mar”, trecho do poema dramático de Oswald de Andrade, cantado à capela por Elza Soares na abertura do disco *Mulher do fim do mundo* (2015). Esse corpo metonímia do lugar, “é o navio humano, quente, negreiro do manguê / é o navio humano, quente, guerreiro do manguê”, completa o poema do poeta antropófago. Aliás, a palavra cantada em Elza Soares efetua uma contra interpretação, revelando criticamente o genocídio de negros e o feminicídio naturalizados na cultura brasileira. A vocoperformance de Elza Soares vivifica – dá voz – a Eduleia, antimusa de Oswald de Andrade.

Seja no texto de Oswald, seja na canção de Caetano, a denúncia da permanência de práticas coloniais é evidente e faz lembrar o famoso texto do jesuíta italiano André João Antonil (1649-1716): *Cultura e opulência do Brasil*, de 1711. Ao tratar o modo “como

se há de haver o senhor do engenho com seus escravos”, o autor aconselha:

O que pertence ao sustento, vestido e moderação do trabalho, claro está, que se lhes não deve negar, porque a quem o serve deve o senhor, de justiça, dar suficiente alimento, mezinhas na doença e modo com que decentemente se cubra e vista, como pede o estado do servo, e não aparecendo quase nu pelas ruas; e deve também moderar o serviço de sorte que não seja superior às forças dos que trabalham, se quer que se possam aturar. No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três PPP, a saber, pau, pão e pano. E, posto que comecem mal, principiando pelo castigo que é o pau, contudo, prouvera a Deus que tão abundante fosse o comer e o vestir como muitas vezes é o castigo, dado por qualquer causa pouco provada, ou levantada; e com instrumentos de muito rigor, ainda quando os crimes são certos, de que se não usa com os brutos animais, fazendo algum senhor mais caso de um cavalo que de meia dúzia de escravos, pois o cavalo é servido, e tem quem lhe busque capim, tem pano para o suor, e sela e freio dourado. (ANTONIL, 2011, p. 108-109)

Para quem conhece o texto, fica difícil não reconhecer também no trecho final de *O santeiro do Manguê*, quando a voz narrativa evoca o Timoschenko salvador – “Vem nos ajudar a sair destas senzalas / Atlânticas / Para que seja eterna a glória / Dos que tombaram em defesa da liberdade / E da pátria / De todos os trabalhadores do mundo” (ANDRADE, 1991, p. 44) –, as observações do historiador Marcus J. M. de Carvalho:

No passado, a escravidão urbana era interpretada como uma extensão, quase um apêndice, da escravidão rural. Estudos recentes mostram, porém, que a urbanização brasileira é indissociável da escravidão e do trabalho compulsório em geral. Nossas maiores cidades atlânticas africanizaram-se muito cedo, pois foi nelas que desembarcou a imensa maioria dos navios negreiros até a proibição do comércio atlântico de escravos, em 1831. Foi ao Recife (o porto de Olinda) e a Salvador que chegaram as primeiras levas de cativos para a América portuguesa, ainda no século XVI. Com a descoberta das minas, na década de 1690, a vinda da corte (em 1808) e a ascensão do café, o Rio de Janeiro tornou-se o maior porto do tráfico atlântico e a maior cidade escravista das Américas. As cidades foram, assim, o principal nexos com a África e tinham no comércio de gente escravizada seu negócio mais rentável. (CARVALHO, 2018, p. 156-157)

Leitores críticos, Oswald e Caetano iluminam em suas obras tanto as informações da História, quanto as tiranias de nosso ressentimento classista de ser uma ex-colônia. Não à toa, a personagem do Estudante Marxista tem papel central no desfecho do *Manguê* oswaldiano; e o desejo de autonomia do sujeito parece mover a voz que canta por trás das vozes poéticas caetânicas. Essa encruzilhada é o assentamento de onde escreve Oswald e canta Caetano, ambos, sem negar nossos horrores, recantam nossa história, totemizam nossos tabus, a fim de, revelando-nos, curar nossas feridas.

Seguindo o rosário de citações autofágicas, lembro que “Gente é pra brilhar / Não pra morrer de fome”, canta Caetano em “Gente” (1977). “Pobres moças gonocóidas / Que à noite despetalais / As vossas pétalas tóxicas! / Pobres de vós, pensas murchas / Orquídeas do des pudor, / Não sois Vanda tricolor: / Sois frágeis, desmilinguidas / Dálías cortadas ao pé / Corolas descoloridas / Enclausuradas na fé”, escreveu Vinicius de Moraes no poema “Balada do Manguê” (1998, p. 156-157). “Ó gonorreia, gonorreia! / Tenho fome / Ó mula! / Ó cancro duro! / Pelo divino amor / De Jesus Cristo / Vem cá!”, canta o responso do Coro das mulheres de Jerusalém do texto dramático oswaldiano. Sereia do *Manguê*, Deolinda canta “Eu te pertenco / Minha filha tem fome / Vem cá!”. Por ser “das Comidas”, o Jesus oswaldiano, mesmo que aparentemente ligado apenas pela tópica da fome, esse tabu nacional e, ao mesmo tempo, estigma de controle, nos faz recordar os livros clássicos *Geografia da fome* (1946) e *Geopolítica da fome* (1951), do escritor e médico Josué de Castro. Interessado no manguê recifense, ou, melhor, no ciclo do caranguejo, Josué promoveu amplo debate sobre a fome no Brasil.

Esta presença constante da fome sempre fora a grande força modeladora do comportamento moral de todos os homens desta comunidade [do manguê]: dos seus valores éticos, das suas esperanças e dos seus sentimentos dominantes. Vê-los agir, falar, lutar, sofrer, viver e morrer era ver a própria fome modelando, com suas despóticas mãos de ferro, heróis do maior drama da humanidade – o drama da fome. (CASTRO, 2001, p. 17-18)

Como não identificar ecos desse debate nos “mistérios gozosos” de Eduleia? E, por extensão, na estrutura do texto canibal de Oswald. “Ô Josué [o de Castro], eu nunca vi tamanha desgraça / Quanto mais miséria tem, mais urubu ameaça”, cantaram Chico Science e Nação Zumbi em “Da lama ao caos” (1994), mostrando que, anos depois do diagnóstico de Josué de Castro, a fome ainda seguia sendo um problema grave no país. “E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira / Entre os girassóis”, cantara Caetano, como vimos. A tópica da fome costura os versos de tempos distintos.

O termo “escapulário” aparece em *O santeiro do Manguê*, quando o Coro canta “Vam fudê vam / Vam buchê vam / Temos um escapulário aqui / E duas troquesa lá / Vem cá”. Do mesmo modo que a referência ao determinismo conformista religioso ecoa em “Será feita a sua vontade” no trecho “A criança / Não tem defesa / O que a sociedade mandar / Será feita a sua vontade”. Para o professor Renato Cordeiro Gomes, “a este teocentrismo, Oswald, à maneira de Brecht, opõe o sociocentrismo. Informado pela filosofia marxista, vê a religião como ópio do povo, motivo de alienação e instrumento para manter imutável uma ordem social injusta, de privilégios, comprometida com a sociedade capitalista, burguesa e cristã” (GOMES, 1985, p. 29-30).

Percebe-se que não é à toa que *O santeiro do Manguê* é dedicado à “poesia em Cristo” de Murilo Mendes e Jorge de Lima. É o polêmico Oswald em ação: “O pau nosso de cada dia”, diz um São Tesão em sua contra-ideologia; “O pau nosso / Dai-nos hoje”, diz o Coro das Mulheres de Jerusalém. Ou seja, “efetua-se um jogo de forças: a questão religiosa permanece como um substrato que borra a superfície do texto, como num jogo dramático entre coadjuvante e protagonista”. Oswald chama atenção para a politização da religião, criando uma rede palimpsesta de vozes que transgredem a norma mantenedora do controle religioso, logo, político.

De fato, o texto está saturado de metáforas e eufemismos, naturalismos e idealismos desromantizantes da vida burguesa. Oswald politiza os corpos, a fim de encontrar uma linguagem própria ao

protesto: o jogo sintático entre “pau nosso” e “pão nosso” não é mera iconoclastia. Libidinarizar e degenerar o significado instituído, expor seu ridículo é um procedimento poético e político do poeta modernista. Concorde-se com Haroldo de Campos que, ao comentar o livro *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923), afirma ser a paródia um dos principais recursos da obra oswaldiana. “Paródia que não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de ‘canto paralelo’” (CAMPOS, 1989, p. 16), o que leva o leitor de poesia à desalienação do mundo.

“O que importa a uma sociedade organizada é possuir e manter o seu esgoto sexual. A fim de que permaneça pura a instituição do casamento. Para que não seja necessário o divórcio. E vigorar a monogamia e a herança. A burguesia precisa do Manguê”, diz o estudante marxista (ANDRADE, 1991, p. 38). Alter ego de Oswald? Seja como for, isso aponta “uma sociedade (des)regulada para e pelo falo, onde o objeto sexual masculino se constitui em totem supremo”, como escreve Emanuelle Oliveira (2011, p. 427).

Interações dialéticas, totemização do tabu, assim como quando Oswald nomeia Seu Olavo o santeiro de seu poema dramático. Uma referência ao “príncipe dos poetas” Olavo Bilac? “Desde Bilac / Somos internacionalistas e portugueses juniores”, escreve Oswald no poema “Estrondam em ti as iaras”; “Por que será que só no Manguê inda compra santo?”, pergunta em sua ópera-chanchada *O santeiro do Manguê*. Bilac é transcrito na epígrafe do livro *Marco Zero I: Chão*, em que o verso ufanista “Criança, ama com fé e orgulho a terra em que nasceste / Nunca, nunca verás um país como este” torna-se “Criança... / ...nunca, nunca verás nenhum / País como este”. Logo: “A cidade mecânica / Pôs as crianças rotas na roda / Ciranda cirandinha / Nosso corpo vamos dar / Aos que podem nos pagar”, cantam as “flores horizontais” no Manguê.

É assim ainda que “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”, defende Oswald no aforismo 24 de seu



“Manifesto antropófago”. Que poesia de cada dia é essa que Seu Olavo faz circular no Brasil? A quem ela se destina? De quem? Por quem? Eis as perguntas que o texto provoca. “O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito”, escreve Oswald no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Oswald ironiza a caracterização do índio do romance *O Guarani* de José de Alencar (1857); e em *O Santeiro do Mangue*, Oswald escreve que “O maestro Gomês com sua pesada cabeleira sobe na cacunda do Cristo e rege freneticamente o *Il Guarany* que os Anjos executam sobre as nuvens” (ANDRADE, 1991, p. 31), numa referência direta à famosa ópera *O guarani*, do compositor Carlos Gomes (1870). Um dos subtítulos do texto de Oswald é “mistério gozoso em forma de ópera”.

Há ainda a crítica ao modo de vida burguesa nos versos “Eu quis cantar minha canção iluminada de sol / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer” (“Panis et circenses”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968) que, sintomaticamente, repercute por reminiscência o aforismo “A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.”, do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de Oswald.

Depois de fazer uma autocrítica – “eu próprio desconfiei sempre do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós [tropicalistas] popularizada, tendeu a ser invocada” (VELOSO, 1997, p. 248) –, Caetano anota também que,

Na verdade, são poucos os momentos na nossa história cultural que estão à altura da visão oswaldiana. Tal como eu a vejo, ela é antes uma decisão de rigor do que uma panaceia para resolver o problema de identidade do Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente “escolher o próprio coquetel de referências”. A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão. (VELOSO, 1997, p. 249)

Podemos ainda verificar essa radicalização nos possíveis diálogos entre os versos caetânicos “Mucosa roxa, peito cor de rola / Seu beijo, seu texto /

Seu queixo, seu pelo / Sua coxa” (“Deusa urbana”, 2006) e o sexo no Mangue oswaldiano: “Mucosas / (...) / Cor de coxa nua”; entre o Mangue enquanto “desafogo dos machos, válvula de garantia das famílias e gáudio honesto dos imperialistas em trânsito” e o brado “Sejamos imperialistas!” (“Língua”, 1984) – canção, aliás, que tem o enigmático “Será que ele está no Pão de Açúcar?” – ele quem? O Jesus das comidas de *O Santeiro do Mangue*? Caetano Veloso utiliza aqui o trecho de uma canção de Arrigo Barnabé, do disco *Clara Crocodilo* (1980).

A pergunta “Será que ele está no Pão de Açúcar”, na voz de Arrigo, seguida de “Viva o Arrigo Barnabé”, na voz de Caetano, introduz “É hoje”, samba-enredo de Didi de Mestrinho, que Caetano gravou, por sugestão do poeta Waly Salomão, no final do disco *Uns* (1983): “A minha alegria atravessou o mar / E ancorou na passarela / Fez um desembarque fascinante / No maior show da terra”, canta-se no começo de “É hoje!”, esse samba-enredo da Escola de Samba União da Ilha (1982), cuja bateria participa da gravação caetânica.

Mas é sobre o trecho “É hoje o dia / Da alegria / E a tristeza / Nem pode pensar em chegar” que devemos prestar mais atenção, pois a distribuição das palavras na linha melódica do samba está muito próxima da realizada por Caetano na vocalização de “Escapulário”: ambas com o sujeito cancional eufórico, alegre. Vejamos os assentos de passionalização e de contato entre as canções:

no pão de açúcar	é hoje o dia
de cada dia	da alegria
dai-nos senhor	a e a tristeza nem pode
poesia de cada dia	pensar em chegar

Forma é conteúdo e, em canção, o modo de dizer é tão importante quanto o que é dito. Ao cantar o poema de Oswald “cheio de euforia para desfilar”, Caetano conecta a urgência do carnaval (é hoje) com o desejo de eternidade (cada dia), afirmando que sambar é pensar, poetar é alegrar. “A alegria é a prova dos nove”, escrevera Oswald; “Cantando eu mando a tristeza embora”, canta Caetano em “Desde que o samba é samba” (1993).

Ao cantar “Escapulário”, Caetano incorpora o intérprete de samba enredo, cuja missão é manter a alegria do público, criando empatia com o enredo apresentado pela Escola da Samba. As palavras são valorizadas, numa quase soletração, através da melodia, da estabilização vocal do cancionista. Atente-se para as repetições reiterativas do conteúdo e da forma samba-enredo de “Acredito / Acredito ser o mais valente”, ou “Com o mar” / E com o mar”, presentes no plano de enunciação de “É hoje” e já também presentes na vocoperformance do poema em 1975: “No pão de açúcar / No pão de açúcar de cada dia”. Parece também significativo observar que Caetano Veloso tenha convidado a cantora e sua irmã Maria Bethânia para, dividindo a função de intérprete de samba-enredo, entoar exatamente o verso que “diga espelho meu”, verso que ela diz e ele reitera “diga espelho meu”. Era comum confundirem os dois. O escritor argentino Julio Cortázar chegou a dizer, nos anos 1970, em tom de brincadeira, que Caetano Veloso e Maria Bethânia eram a mesma pessoa. Fato é que para a iniciação de Bethânia no Candomblé, Mãe Menininha do Gantois referendou as palavras de Cortázar ao dizer que Caetano precisava fazer o mesmo rito, junto com a irmã. “Levei o meu samba pra mãe de santo rezar”, diz a voz de “É hoje”. Se essas aproximações aqui não são tão evidentes é porque Caetano Veloso é artista que, assim como Oswald de Andrade, exige um ouvinte atento, crítico e conhecedor da cultura. Cabe a esse leitor, em alguma medida, brasileiro, colocar-se na encruzilhada dessa cultura palimpsesta e desfolhar as filigranas que a constituem.

Voltando ao texto de *O santeiro do Manguê*, Oswald escreveu: “Noite hetaíra / Vistosa palmeira / enjaulada / no lodaçal”; e mais adiante: “Ó leques das Palmeiras do Manguê / Suave Manguê / Sob o cristal da noite estelar / Pareceis abonar as felicidades meretrícias / Que psalmodiam / Com Deus me deito / Com Deus me levanto / Esmeraldas noturnas / Para os caçadores dos palmares do Manguê”. É conhecida a paródia “Minha terra tem palmares / onde gorjeia o mar” (“Canto de regresso à pátria”, de *Pau Brasil*, 1925) que Oswald faz para “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá” (“Canção do exílio”, *Primeiros cantos*,

1847), de Gonçalves Dias. Colocar o cânone em constate revisão é um gesto antropófago de Oswald e de Caetano, como quando canta a idílica juventude na Bahia natal: “Itapuã / Quando tu me faltas, tuas palmas altas / Mandam um vento a mim / Assim, Caymmi [já evocado em “Enquanto seu lobo não vem”]”, canta em “Itapuã”.

Itapuã é a terra idílica. Mas a preguiça macunaímica, o sabiá de Gonçalves Dias e a carnavalização da fé presentes no aforismo “Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil” parecem reverberar nos versos de “Tempo de estio” (1978), em que a cidade do Rio de Janeiro, ícone da opressão, como supomos anteriormente, pode se transformar em gozo: “Quero comer, quero mamar / Quero preguiça, quero querer / Quero sonhar, felicidade / É o amor, é o calor / A cor da vida, é o verão / Meu coração, é a cidade”. Gozo que é negado às “flores horizontais”: “– Ocê gozou? / – Nem uma veis / – Eu te mato se ocê gozou / – Mate logo”, lemos num diálogo entre a polícia e a prostituta. O controle do desejo e do corpo é absoluto. Noutras palavras, o capital cria o desafio e seus dispositivos de controle.

Ao comentar o falocentrismo da obra oswaldiana, tomando como exemplo *Serafim ponte grande*, Emanuelle Oliveira anota que:

No campo econômico, as mulheres, como objetos-fetice, são meras manifestações do poder falocêntrico. Elas participam como mercadorias que ajudam a estabelecer conexões de compadrio e parentesco entre os distintos grupos masculinos, consolidando assim o poder patriarcal. No campo cultural, a sociedade capitalista reconhece o falo como o lugar definitivo de todo o discurso, sendo o modelo da verdade e da propriedade. (OLIVEIRA, 2011, p. 425)

Repito, *O santeiro do Manguê* é “mistério gozoso, em forma de ópera”. Para Renato Cordeiro Gomes:

Entre os mistérios (gozosos, dolorosos e gloriosos), os gozosos são aqueles que celebram o gozo, isto é, o prazer interno, moral, sublime, a alegria espiritual; são aqueles que particularmente se atribuem ao

Padre, que pela sua encarnação nos deu o seu Filho' (Pe. Antônio Vieira, 4º Sermão do Rosário), são aqueles contemplados pela voz mental, para livrar o homem da tentação, 'se os sentidos se deixassem levar ao apetite do gosto' (24º Sermão do Rosário), isto é, pelo físico, pelos cinco sentidos. (GOMES, 1995, p. 139)

Antes de encerrar, cabe voltar ao texto de Sousândrade, anteriormente citado. O *Guesa* também totemiza o tabu da ética católica que alimenta o imaginário nacional. "Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade", diz o "Manifesto Antropófago". Segundo Luís Carlos de Moraes Junior:

Cumpra lembrar ainda que Sousândrade relaciona miscigenação e alquimia, quando, ao criar a bandeira do estado do Maranhão, utiliza as cores negra, branca e vermelha, símbolo das três raças e/ou das três grandes fases da Obra. E, com seu herói Guesa, que faz a guerra, errante, isto é, caminha sobre o continente, e que erra, sabe errar, pré-Macunaíma, ou melhor, como dizia Oswald: "a contribuição milionária de todos os erros", fundando uma tradição de ruptura com toda a caretice e burrice que impera o cenário sócio-artístico-sexual do país. (MORAIS JUNIOR, 2004, p. 234, grifos do autor).

Burricice que é "peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos", escreve Oswald no "Manifesto Antropófago". Note-se que a canção "Soy loco por ti, America", de Capinam e Gilberto Gil, gravada por Caetano Veloso em 1968, é um libelo do que podemos chamar de instinto *guesa* sousandradino, antecessor do instinto caraíba oswaldiano e uma resposta à resiliente "poesia" rogada em "Escapulário": "Um poema ainda existe / Com palmeiras, com trincheiras". Destaque-se que na canção "O quereres" (1984), diferentemente de grande parte da letra, em que temos o jogo espelhar onde queres *isso sou aquilo*, Caetano canta "Onde queres romântico, burguês", excluindo o "sou" e encaixando em seu lugar uma breve pausa. Essa recusa em afirmar-se burguês é crítica e sintomática do leitor de Oswald de Andrade. Novamente, o diálogo intertextual proposto exige conhecimento tanto de poesia de livro, quanto de canção popular, matérias da obra caetânica.

*Bur-Guesa*. Infere-se que na proposta estética de Sousândrade, Oswald e Caetano, "burguesa" é palavra-valise, em que o "guesa" sousandradino, não antecedido pelo sufixo "bur", recusa todo positivismo conformista que a burguesia empenha-se por herdar e acumular: "É chegada a hora da reeducação de alguém / Do Pai do Filho do espírito Santo amém / O certo é louco tomar eletrochoque / O certo é saber que o certo é certo / O macho, adulto, branco, sempre no comando / E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo / Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita / Riscar os índios, nada esperar dos pretos", canta a voz dentro da voz de "O estrangeiro" (1989), de Caetano Veloso. Ou seja, "O macho, adulto, branco, sempre no comando"; ou, na formulação de Néstor Perlongher: "paradigma de hombre mayoritario - machista, blanco, adulto, heterosexual, cuerdo, padre de familia, habitante de las ciudades" (PERLONGHER, 1997, p. 68). Oswald e Caetano, portanto, fazem com que o discurso do opositor ideológico – o burguês – se volte contra este próprio, ao demonstrar seu absurdo. Ambos arriscadamente emulam o burguês colocando-o face-a-face na linguagem. Essa mirada no espelho na qual o leitor-ouvinte burguês é lançado é o objetivo dos artistas.

No final da década de 1980, Caetano Veloso dividiu com Chico Buarque, o mesmo evocado no poema de 1971, e com o qual abrimos esse texto, um programa de TV na Rede Globo chamado Chico & Caetano. Na edição de 31 de outubro de 1986, os dois receberam João Bosco e juntos compuseram "Pagodespell", cuja letra tem quatro partes: 1) "Escapulário", ao modo sambístico-caetânico de cantar o poema de Oswald; 2) Estrofe de Caetano em que se reitera a devoração carnalizada do cartão-postal carioca: "Quem rezou, rezou / Quem não rezou, não reza mais / Há tantos mil Corcovados no cais / Cada um carrega um Cristo / E muitos Carnavais / Luxo, miséria, grandeza, conflito e paz / Diante da pedra são todos iguais"; 3) Estrofe de Chico Buarque em que se comemora a mistura e anuncia o título sacro-profano da canção: "Joaquim José me chamou prum canjerê / Sambalelê nas Escadas da Sé / Se o Bispo deixar Jesus não se ofender / O pessoal vai fazer um

pagodespell / E aí vai ser sopa no mel”; e 4) João Bosco musica o poema “Relicário”, de Oswald de Andrade (também de *Pau Brasil*), em que se reitera o amalgama nacional: “No baile da Corte / Foi o Conde d’Eu quem disse / Pra Dona Benvinda / Que farinha de Suruí / Pinga de Parati / Fumo de Baependi / É comê bebê pitá e caí”.

Recentemente, Caetano regravou a canção “Escapulário” no disco *Abraço ao vivo* (2014), quando forças ultraconservadoras novamente começaram a ameaçar a democracia e a utopia antropofágica defendida por Oswald e Caetano. Sintomaticamente, “Escapulário” aparece entre as canções “Estou triste” e “Funk melódico”. Por fim, é importante lembrar que a capa do disco *Joia* foi censurada pela ditadura civil-militar na época do lançamento. Os corpos nus do cancionista, de Dedé (mãe de seu filho) e Moreno (seu filho) desenhados incomodaram a pudica sombra desumana dos moralistas.

Vê-se que a ligação de Caetano com o elemento oswaldiano é perene e vasta, do poema de 1971 aos dias de hoje.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai. (VELOSO, 1997, p. 257)

Surge a pergunta da canção “Podres poderes” (1984): “Será que nunca faremos senão confirmar a incompetência da América católica, que sempre precisará de ridículos tiranos?”. No poema “Hip! Hip! Hoover”, de 1928, Oswald escrevera:

América do Sul  
América do Sol  
América do Sal. (OSWALD, 2017, p. 184)

A estruturação das unidades frásicas plasma a imagem do lugar e seu estado de existência no mundo.

Aqui, numa arquitetura justa, esgotam-se todas as possibilidades de diversificação semântica contidas em simples trocas vocálicas (sul, sol, sal). Onde o corolário fácil de se extrair de que, da poesia de

Oswald, parte uma linha de dicção enxuta e geometrizada, que passa pelo Drummond da primeira fase, enforma a engenharia poética de João Cabral e anuncia a poesia concreta. (CAMPOS, 1989, p. 13)

Linha de dicção que desemboca na obra de Caetano Veloso, no sentido de trabalhar na encruzilhada de uma cultura palimpsesta, que exige do leitor-ouvinte conhecimento prévio e atenção redobrada, não apenas para fruir essa obra, mas também para, compreendendo sua teia de significantes, compreender o Brasil. A parceria crítica entre Oswald de Andrade e Caetano finca posição aqui: na crítica à ideologia aos dispositivos de poder da burguesia. Mas, do mesmo modo que, se *O santeiro do Manguê* termina com um canto de esperança e desejo de uma sociedade onde “não existam mais os reis do Manguê”, nem “senzalas Atlânticas”, a obra de Caetano empenha-se no “otimismo programático”, conforme ele mesmo afirmou na live feita com Paul B. Preciado, sob mediação de Ángel Gurría-Quintana para a FLIP em 05 de dezembro de 2020. Sua obra segue acreditando em “uma cordilheira sob o asfalto”, mesmo sabendo que “talvez tenha sido pecado / apostar na alegria”, como canta em “Queixa” (1982).

## Referências

- 1 ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 157-158.
- 2 ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- 3 ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 312 p.
- 4 ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- 5 ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011, 348 p.
- 6 ANDRADE, Oswald de. *O Santeiro do Manguê e outros poemas*. São Paulo: Globo, 1991, 114 p.
- 7 ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2011, 282 p.
- 8 BARNABÉ, Arrigo. *Clara Crocodilo* [LP]. São Paulo: Independente, 1980.

- 9 CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: Andrade, Oswald de. *Obras completas 7 - Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 9-59.
- 10 CAMPOS, Haroldo de. Apresentação. In: ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1989, p. 5-18.
- 11 CARVALHO, Marcus J. M. de. Cidades escravistas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 156-157.
- 12 CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global, 2002, 498, p.
- 13 CASTRO, Josué de. *Geopolítica da fome*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- 14 CASTRO, Josué de. *Geografia da fome*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Antares: Achiamé, 1980.
- 15 CASTRO, Josué de. *Homens caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, 160 p.
- 16 CAYMMI, Dorival. *Dora* [78 rotações]. Rio de Janeiro: Odeon, 1945.
- 17 GOMES, Renato Cordeiro. *Plural de vozes na festa (?) do Mangue - uma leitura de O santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 1985, 202 p.
- 18 GOMES, Renato Cordeiro. "Na praça dos convites: O Santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade". In: TELES, G. M. [et al.] *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995, p. 139.
- 19 JOBIM, Tom. Corcovado. In: GILBERTO, João. *O Amor, o Sorriso e a Flor* [LP]. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.
- 20 MALTZ, Bina Friedman. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993, 101, p.
- 21 MORAES, Vinicius de. Balada do Mangue. In: *Poesia Completa e Prosa* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 156-157.
- 22 MORAIS JUNIOR, Luis Carlos. *Crisólogo – o estudante de poesia Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: H.P. Comunicação Associados, 2004, 237 p.
- 23 MÜLLER, Adalberto. *Formas de resistência em Chico Buarque e Caetano Veloso*. Brasília: C14; Casa de Edição, 2020, 44 p.
- 24 OLIVEIRA, Emanuelle. O falocentrismo e seus descontentes. Por uma leitura feminista da antropofagia. In: ROCHA, João Cezar de Castro; & RUFFINELLI, Jorge (orgs.). *Antropofagia hoje? Oswald em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011, p. 425.
- 25 PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996, 71 p.
- 26 PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997, 264 p.
- 27 RIBEIRO NETO, Amador. Caetano Veloso: negações e dissipações de um compositor. In: *Literatura na universidade: ensaios*. João Pessoa: Ideia, 2001, p 97-120.
- 28 SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004, 223 p.
- 29 SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos* [CD]. Recife, Chaos, 1994.
- 30 SOARES, Elza. *Do cóccix até o pescoço* [CD]. Rio de Janeiro: Maianga Discos, 2002.
- 31 SOARES, Elza. *Mulher do fim do mundo* [CD]. São Paulo: Circus, 2015.
- 32 SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *O Guesa*. São Paulo: Demônio Negro, 2009.
- 33 VELOSO, Caetano. *Alegria, alegria*. Uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977, 218 p.
- 34 VELOSO, Caetano. *Joia* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1975.
- 35 VELOSO, Caetano. Enquanto seu lobo não vem. In: *Tropicália ou Panis et circences* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1968.
- 36 VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1969.
- 37 VELOSO, Caetano. *Temporada de verão* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1974.
- 38 VELOSO, Caetano. *Muitos carnavais* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1977.
- 39 VELOSO, Caetano. *Bicho* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1977.
- 40 VELOSO, Caetano. *Muito* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978.

- <sup>41</sup> VELOSO, Caetano. *Cores, nomes* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1982.
- <sup>42</sup> VELOSO, Caetano. *Uns* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1983.
- <sup>43</sup> VELOSO, Caetano. O nome da cidade. In: BETHÂNIA, Maria. *A beira e o mar* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips/Universal Music, 1984.
- <sup>44</sup> VELOSO, Caetano. *Velô* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1984.
- <sup>45</sup> VELOSO, Caetano. *Estrangeiro* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1989.
- <sup>46</sup> VELOSO, Caetano. Desde que o samba é samba. In: *Tropicália 2* [LP]. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1993.
- <sup>47</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, 524 p.
- <sup>48</sup> VELOSO, Caetano. *Noites do Norte* [CD]. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000.
- <sup>49</sup> VELOSO, Caetano. *Cê* [CD]. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006.
- <sup>50</sup> VELOSO, Caetano. *Abraço ao vivo* [CD]. Rio de Janeiro: Universal Music, 2014.