



abralic

experiências literárias textualidades contemporâneas

QUANDO O CARNAVAL CARIOCA DEVOROU “O REI DA VELA”

Leonardo Augusto Bora (UFRJ)

RESUMO: No carnaval de 2002, a escola de samba carioca Imperatriz Leopoldinense, sob o comando artístico da carnavalesca Rosa Magalhães, levou para a Passarela do Samba um enredo bastante sofisticado sobre a antropofagia cultural. Intitulada “Goytacazes: *Tupi or not Tupi, in a South American Way!*”, a narrativa começava com a tradução alegórica das cartas dos cronistas André Thevet, Jean de Léry e Hans Staden, passava pelo romantismo alencariano, deglutia o “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (em diálogo com as telas de Tarsila do Amaral) e, por fim, apresentava aos espectadores a “geléia geral” tropicalista – a chamada “neoantropofagia”. Nessa última parte da apresentação, misturavam-se as canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o filme “Macunaíma”, protagonizado por Grande Otelo, a redescoberta dos musicais de Carmen Miranda (“Pequena Notável” e “*Brazilian Bombshell*”) e a montagem da peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967 – montagem esta que, segundo os relatos de Caetano Veloso na autobiografia “Verdade Tropical”, serviu como um dos estopins (juntamente com as criações de Hélio Oiticica e com a exibição de “Terra em Transe”, expoente do Cinema Novo) para a explosão da Tropicália. Observando tal caldeirão de referências e desdobramentos intersemióticos, o que se pretende, neste trabalho, é levantar questionamentos sobre as estratégias narrativas utilizadas pela autora Rosa Magalhães ao propor o diálogo entre o texto oswaldiano de “O Rei da Vela” e demais manifestações artísticas, como as canções tropicalistas, as películas de Glauber Rocha e de Joaquim Pedro de Andrade, as hollywoodianas aparições de Carmen Miranda, num contexto popular e anticanônico por excelência.

Palavras-chave: antropofagia, carnaval, Rosa Magalhães, Oswald de Andrade.

1 – Geléia Geral Brasileira

Quando a escola de samba carioca Imperatriz Leopoldinense (GRESIL), do bairro de Ramos, entrou na Passarela do Samba, na segunda-feira de carnaval de 2002, estava prestes a disputar um inédito tetracampeonato. A responsável pelo projeto artístico dos desfiles campeões em 1999, 2000 e 2001 (sem falar no bicampeonato de 1994 e 1995), Rosa Magalhães, permanecia à frente da agremiação e prometia um

espetáculo diferente: devido a um incêndio que consumiu o barracão da escola, na zona portuária da cidade, pouco material havia sobrado dos carnavais anteriores. A proposta radical da artista foi utilizar o entulho na confecção das novas alegorias – espécie de autofagia criativa, condizente com o enredo sobre a antropofagia cultural. Intitulada “Goytacazes: *Tupi or not Tupi, in a South American Way!*”, a narrativa elaborada por Rosa Magalhães propunha um passeio pelas transformações da temática indígena no cenário artístico brasileiro (com destaque absoluto para a literatura).

Foi assim que a autora varreu as cartas dos cronistas André Thevet, Jean de Léry e Hans Staden, coloriu o romantismo de José de Alencar (enfocando “O Guarani” e a chegada de Peri e Ceci ao Scala de Milão, por meio da ópera de Carlos Gomes), desembarcou na Semana de 1922 e no “Manifesto Antropófago” de 1928, traduziu as formas e as cores de Tarsila do Amaral em fantasias e esculturas, vestiu as tradicionais baianas com os excessos de Carmen Miranda. O quinto setor da apresentação gresilense, o tema específico deste trabalho, tratava da “neoantropofagia” representada pela Tropicália e pelo Cinema Novo, articulando diferentes linguagens artísticas entre plumas e paetês. Uma verdadeira miscelânea multicolorida que, na contramão da trajetória da artista, não agradou ao júri (a escola terminou em terceiro lugar e não conquistou o tetracampeonato). Em contrapartida, apresentou um enredo que é lembrado, até hoje, enquanto sinônimo de inteligência e esperteza – afinal, o espetáculo foi financiado pelo patrocínio concedido pela prefeitura de Campos dos Goytacazes, território conhecido pela força política da família Garotinho, o que poderia descambar para um dirigismo estatal de causar calafrios em qualquer artista. Ao invés de falar das riquezas e belezas do lugar, Rosa embarcou na antropofagia, tomando a tribo dos goytacás enquanto ponto de partida – e tão somente isso. A prefeitura não gostou da abordagem, boicotou o desfile das campeãs e quis reaver o dinheiro, mediante ação judicial. Depois, dada a negativa repercussão midiática, voltou atrás.

Na mais polifônica parte da apresentação, o quinto setor, misturavam-se as canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o filme “Macunaíma”, protagonizado por Grande Otelo, os programas televisivos de Chacrinha e a montagem da peça “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, em 1967 – montagem esta que, segundo os relatos de Caetano Veloso na autobiografia “Verdade Tropical”, serviu como um dos estopins (juntamente com as criações de Hélio Oiticica e com a exibição de “Terra em Transe”, expoente do Cinema Novo) para a explosão da Tropicália. Observando tal caldeirão de referências e desdobramentos intersemióticos, o

que se pretende, neste trabalho, é levantar questionamentos sobre as estratégias narrativas utilizadas pela autora Rosa Magalhães ao propor o diálogo entre o texto oswaldiano de “O Rei da Vela” e demais manifestações artísticas, num contexto popular e anticanônico por excelência. Evento multifacetado que articula os mais diferentes agentes em torno das agremiações, um desfile de escola de samba pode ser compreendido enquanto “obra de arte total” (o wagneriano conceito de *gesamtkunstwerk*), conforme o proposto por pesquisadores como Isaac Caetano Montes, na esteira do que sugere Silviano Santiago para a compreensão da Semana de 22. Refletir acerca dos complexos diálogos interartes observáveis no interior de uma apresentação carnavalesca, espécie de “ópera popular” (segundo a célebre proposição de Joãozinho Trinta), muito pode contribuir para que os limites do texto escrito sejam relativizados e outros caminhos interpretativos trilhados, na seara da literatura.

2 – Devorando “O Rei da Vela”

Segundo as justificativas da carnavalesca Rosa Magalhães (2002), oferecidas ao corpo de jurados no Histórico do Enredo compilado no “Livro Abre-Alas” (a junção de todos os textos explicativos dos enredos das escolas de samba, publicado anualmente pela Liga Independente das Escolas de Samba - LIESA) de 2002, o “tropicalismo de Gil e Caetano” é fruto da Antropofagia oswaldiana, transformando-se em neoantropofagismo - o colorido subtema do quinto setor do desfile gresilense, formado por seis alas e um carro alegórico. A sinopse e as justificativas da artista partiam do pressuposto de que o tropicalismo foi um movimento musical, apresentando conexões com outras áreas artísticas, como as artes plásticas, o teatro, o cinema e a televisão, ocorrido no Brasil, na segunda metade do século XX – com força total entre os anos de 1967 e 1968, tornando-se o mais festejado exemplo de um movimento artístico geral chamado Tropicália. Não se questiona o fato de que obras de outras áreas artísticas hoje alocadas no sistema simbólico da Tropicália, como o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, a montagem de “O Rei da Vela” dirigida por José Celso Martinez Corrêa e os “penetráveis” de Hélio Oiticica, instalação intitulada “Tropicália” originalmente apresentada no MAM do Rio de Janeiro, todos os eventos datados de 1967, sejam anteriores à obra que se tornou o maior símbolo da Tropicália na música, o disco-manifesto “Tropicalia ou Panis et Circensis”, gravado em São Paulo, em maio de 1968. A anterioridade temporal, no entanto, não invalida a percepção de que, aos

poucos, a ideia de movimento artístico-cultural geral foi estruturada e passou a hospedar agentes como Zé Celso, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, até mesmo o comunicador Chacrinha, rompendo as barreiras da música. O pesquisador Christopher Dunn fala em “convergências tropicalistas” e explica a questão da seguinte maneira:

Em 1967, quando essas obras (“Terra em Transe”, “O Rei da Vela” e “Tropicália”) foram apresentadas ao público, elas não eram necessariamente percebidas como parte da mesma lógica cultural que permeava seus diferentes campos. Foram interpretadas dentro dos limites das áreas específicas do cinema, do teatro e das artes visuais, respectivamente. Dito isso, é importante reconhecer, mesmo assim, a natureza profundamente dialógica da produção cultural do fim da década de 1960 no Brasil. (DUNN, 2008, p. 109).

Com o decorrer das décadas e o distanciamento epocal, cristalizou-se no imaginário e na história brasileiros a visão de um grande movimento de contornos incertos, mais um “estilo generalista”, espécie de versão brasileira do *flower power* norte-americano, muito divertido, exagerado e vendável, do qual Carmen Miranda seria a primeira representante. Em oposição a tal visão genérica, é preciso destacar que, no entendimento de Caetano Veloso (que não raro se autoproclama o aríete do movimento, contribuindo para a monumentalização dele) e Gilberto Gil, o tropicalismo musical, cuja eclosão ocorreu no Festival da Record de 1967, tendo por “certidão de nascimento” a gravação coletiva de maio de 1968, tem um fim bem demarcado: dezembro de 1968, quando ambos foram presos. Os artistas não negam, porém, que o movimento transbordou e se tornou algo fluido. Nas palavras de Gilberto Gil,

o fim do Tropicalismo já não foi, foi uma coisa do destino (...). De repente a gente teve que parar o trabalho, a gente foi preso, teve que sair do país. Então, já era outro fator, já era outra forma de movimento, mas que também foi positivo, o resultado táí hoje, eu reputo minha experiência lá fora como uma coisa fundamental na minha vida. Como também o Tropicalismo, a fase toda já era muito dilacerante no fim, que já tava sendo difícil mesmo pra nós... (...) Eu já tava realmente cansado. Caetano também tava. Não posso dizer se ele recorda os sentimentos da época da mesma forma, mas eu sei que ele tava cansado, que ele tava cercado de um clima de paranoia como eu estava, isso ele tava. (RISÉRIO, 1982, p. 71 e 73).

Se Gilberto Gil atesta o fim do tropicalismo sintetizado no álbum de 1968, Caetano Veloso afirma que a Tropicália, além de um movimento musical e de um comportamento vital, também era um modismo de época, levando a discussão a outros tortuosos caminhos: “e mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho

bacana. O tropicalismo é um neoantropofagismo.” (CAMPOS, 2012, p. 115). Resta o entendimento de que, assim como as ideias de “carnaval” ou “escola de samba”, a Tropicália é um constructo entre perspectivas conflitantes e disputas simbólicas – os contornos e os consensos não são claros, a começar pelo fato de que alguns dos mais importantes agentes permanecem à margem dos discursos monumentalizadores oficiais, como Tom Zé e Rogério Duprat (sem falar nos “apagamentos”, como o ocorrido com Ronnie Von). Hélio Oiticica estava inserido nessa disputa, e tanto sabia disso que redigiu, em 04 de março de 1968 (dois meses antes da gravação de “Tropicalia ou Panis et Circensis”) um longo e contundente depoimento, cujos principais trechos são expostos abaixo:

Da ideia e conceituação da nova objetividade, criada por mim em 1966, nasceu a “Tropicália”, que foi concluída em princípios de 1967 e exposta (projeto ambiental) em abril de 1967. (...) A conceituação da “Tropicália”, apresentada por mim na mesma exposição, veio diretamente desta necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro. Aliás, no início do texto sobre objetividade, invoco Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia (antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do *Rei da vela*) como um elemento importante nesta tentativa de caracterização nacional. (COELHO; COHN, 2012, p. 98/103).

O dado mais curioso a ser colhido da provocação de Oiticica é a informação de que o apreço por Oswald de Andrade é anterior à montagem de “O Rei da Vela” e ao tropicalismo musical. No decorrer do texto, Oiticica defende (ferozmente) que fora o criador do termo – não para se autopromover em cima do conceito, mas para defendê-lo das indevidas apropriações, com fins puramente mercadológicos e acrícos.

Tanto o criador dos “Parangolés” não berrava contra tudo e contra todos que no mesmo 1968 adotaria postura elogiosa e entusiasmada com relação à música dos baianos. No texto “A trama da terra que treme”, publicado no Correio da Manhã, em setembro daquele ano, o artista utiliza “Tropicalia ou Panis et Circensis” como exemplo de vitória sobre a ditadura e a submissão aos Estados Unidos – algo verdadeiramente revolucionário, na esteira das denúncias feitas por Oswald de Andrade, nas décadas de 1920/30. A gravação do disco, num cabaré de São Paulo, teria sido o ponto culminante da ousadia criativa. Na Justificativa do Enredo, à disposição no Centro de Memória do Carnaval - LIESA, Rosa Magalhães não entra em tais pormenores: apresenta aos leitores uma visão panorâmica sobre o “neoantropofagismo”, passeando por música, teatro, cinema e televisão. Nas enxutas palavras dela, “O Rei da Vela é um marco no Teatro Oficina, uma rebeldia nos anos de censura e ditadura política (...).”

O trecho da longa narrativa de “Verdade Tropical” (analisada com minúcia por Roberto Schwarz no ensaio “Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo”, importante leitura a contrapelo do tropicalismo) que explicitamente diz respeito às anotações de Rosa Magalhães é o capítulo “Antropofagia”, no qual o autor, Caetano Veloso, explica que o primeiro contato estabelecido com Oswald de Andrade foi por meio da montagem de “O Rei da Vela” de 1967. Segundo ele, o impacto causado pela peça se juntou à inquietação provocada pelo filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, cuja estreia ocorrera no mesmo ano: “Eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando ‘O Rei da Vela’ estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil.” (VELOSO, 2008, p. 239). Juntos, música, peça e filme se entrelaçariam no estopim teórico da Tropicália; juntos, Zé Celso e Glauber Rocha formariam uma dupla de realizadores elevada ao panteão da glória. Atrás deles, na parede da memória tropicalista, pairava a figura de Oswald – e Caetano faz questão de ressaltar isso ao longo do capítulo. Apesar do fato de ter descoberto, mais tarde, que os textos teatrais são “a parte mais fraca de sua obra”, Caetano coloca Oswald em um patamar artístico muitíssimo elevado.

No setor tropicalista do desfile de Rosa Magalhães, as duas alas que antecediam a alegoria “Tropicalismo – O Rei da Vela (visão carnalizada da montagem do Teatro Oficina)” representavam “índios tropicalistas”. Bananas se misturavam ao calçadão de Copacabana, mostrando ao leitor que tais “índios” de cocares e tangas se referiam ao Segundo Ato da peça oswaldiana, cujo cenário é assim descrito:

Uma ilha tropical, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviavam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. (ANDRADE, 2003, p. 65).

A leitura do trecho revela o porquê de a peça ter entusiasmado Caetano Veloso a ponto de o músico pensar que um “movimento cultural maior” estava a sacudir o país. O contraste entre o primitivo e o cosmopolita, a presença do elemento estrangeiro, a menção ao exotismo e à brutalidade brasileiros (a “brutalidade jardim” de Gilberto Gil, cantada em “Geléia Geral”, canção em que o compositor mistura os festejos de boi-

bumbá com os ritmos dos Beatles), tal conjunto de ideias, originalmente publicado em 1937, fora reprocessado na montagem de 1967, travestindo-se de crítica à ditadura militar e de radical experimentação cênica – o que levou Sábato Magaldi à afirmação de que “são numerosas as razões para se atribuir a “O Rei da Vela” o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil (...)”(ANDRADE, 2003, p. 07). Já o pesquisador Carlos Gardin afirma que “Oswald revivido, como que ressuscitado 30 anos após, antropofagizava futuristicamente a inteligência nacional. Seus postulados para um teatro antropofágico, adormecidos até então, eram acordados e recordados nessa nova tentativa de busca da nacionalidade em nossas manifestações culturais.” (GARDIN, p. 147).

Coube ao artista Hélio Eichbauer, em 1967, materializar a cenografia sugerida por Oswald no início de cada um dos três atos da peça (o “escritório de usura de *Abelardo & Abelardo*”, em São Paulo, no Primeiro Ato; a ensolarada cena à beira da Guanabara, no Segundo Ato; a versão noturna e decadente do mesmo cenário do Primeiro Ato, no Terceiro), além de desenhar o conjunto de figurinos. As indicações de Oswald para a cenografia do Segundo Ato geraram uma tela que resultado da passagem de Eichbauer pelo Caribe. De acentos primitivistas, veem-se grandes coqueiros e bananeiras ao redor de um vista para o Pão de Açúcar e o Corcovado, Cristo Redentor no alto, todos os montes que compõem a paisagem natural do Rio de Janeiro coloridos em amarelo e laranja, colagem de cacos ou estilhaços de cores quentes em contraste com o céu azul e o oceano verde. Tal cenário alegre, que poderia ter sido retirado de um filme de Carmen Miranda (e que foi escolhido por Caetano Veloso para a capa do seu álbum “Estrangeiro”, de 1989), ganhou a Sapucaí na alegoria 06 do desfile analisado. Rosa Magalhães adaptou para a cenografia do carro alegórico a cenografia elaborada para o palco do Oficina, materializando algo atinado por Carlos Gardin: as rubricas que antecedem o Segundo Ato lembram “um cenário do que seria um carro alegórico para desfile de carnaval ou mesmo das paradas militares brasileiras. Mais uma vez nosso carnaval. Oswald e a realidade brasileira alinhados. (...) O *kitsch* dos carros alegóricos e sua miscelânea (...)”(GARDIN, 1995, p. 157). O caráter artificial e “cafona” das alegorias carnavalescas servia à proposta de Oswald, que pretendia, com “O Rei da Vela”, misturando teatro de rebolado e ópera, fantasia circense e chanchada, fazer uma grande crítica paródica à história do Brasil. Na visão de José Celso Martinez Corrêa:

Oswald, através de uma simbologia rica, nos mostra “O Rei da Vela” se mantendo na base da exploração (“Herdo um tostão de cada morto nacional!”) e da Frente Única Sexual, isto é, do conchavo com tudo e com todos (a vela como *falus*): conchavo com a

burguesia rural, com o imperialismo, com o operariado etc., para manter um pequeno privilégio (não é o rei do petróleo, do aço, mas, simplesmente, da michuruca vela). Toda esta simbologia procura conhecer a realidade de um país sem História, preso a determinados coágulos que não permitem que sua história possa fluir. E faz deste personagem (Abelardo I, o Rei da Vela) emanar, formas mortas, sem movimento, mas tendo como substituto toda uma falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora festivo, ora defensor da segurança da pátria, mas sempre teatro, sempre *mise-em-scène*, sempre brincadeira de verdade, baile do Municipal, procissão, desfile patriótico, marchas da família, Brasília, cenário de ópera. A peça é a mesma, trocam-se as plumas. (...) O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas, de teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem do Brasil de 30. Que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência e da velhice destes mesmos e eternos personagens. (...) Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte atual. A superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc. (ANDRADE, 2003, p. 24/25).

O fragmento de José Celso traz à mesa o corpo crítico da peça oswaldiana e faz com que constatemos que, infelizmente, “O Rei da Vela” permanece enquanto “colagem violenta” do Brasil de hoje, mais de quarenta anos depois da montagem do Oficina, oitenta anos após a escritura do texto.

3 – Regurgitações

Sobre o aspecto sintético da peça, é fato que ele se fez presente na sexta alegoria do desfile de Rosa Magalhães e no cortejo como um todo: o desfile de 2002 da Imperatriz Leopoldinense, assim como “O Rei da Vela”, é uma “síntese de todas as artes e não artes”, bricolagem de linguagens artísticas. Numa opção pelo quadro mais carnavalesco da montagem, o carro que representava a encenação de 1967 não exibia o cenário onde a tragédia financeira de Abelardo I tem o seu desfecho, o escritório de usura, mas o palco festivo da ilha na Guanabara – uma opção apenas visual ou também política? Uma série de estruturas que lembravam edifícios, formadas por velas brancas, completavam o desenho cênico da alegoria, emoldurando a rede em que Macunaíma (releitura do personagem de Grande Otelo no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969) descansava e comia bananas. Aqui, cabe a informação de que a vela é utilizada com diferentes conotações, ao longo da peça de Oswald de Andrade: é tanto o símbolo da riqueza de Abelardo I (ironicamente, o “primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro”, cruel agiota e produtor de velas que, no início da peça, ordena que Abelardo II, a usar vestes de domador de circo, mantenha os devedores trancados em uma jaula) como o símbolo fálico da repressão sexual que perpassa os três atos – o poder de

Abelardo I sobre Heloísa. Em crise financeira, prestes a morrer, no Terceiro Ato, Abelardo I implora para que Abelardo II acenda uma vela, que é colocada em um castiçal de ouro – outrora símbolo da lucratividade alcançada em cima da crise das empresas elétricas, a vela converte-se em símbolo de abandono e morte. Ao morrer, o personagem derruba castiçal e vela, apagando-se a chama e a vida do agora miserável “Rei da Vela”. Abelardo II abraça-se com Heloísa e profere: “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (ANDRADE, 2003, p. 108), ao que se segue a Marcha Nupcial, tragicômica representação da continuidade das alianças escusas da miserável e patriarcalista história brasileira.

No centro do carro, um grupo de atores usando versões carnavalescas para os figurinos concebidos por Eichbauer encenavam trechos da montagem de Zé Celso. Sobre as estruturas laterais, composições masculinas vestindo grandes saíotes e cocares de plumas de espanador (os famigerados “índios de cordão” ou “cucumbis”, perseguidos pela polícia na transição dos séculos XIX e XX), exibiam uma das roupas de figuração do espetáculo (que pode ser vista no cartaz da peça, vestindo o ator Renato Dobar). Encimando a cenografia, composições femininas usavam maiôs verdes decorados com plumas alaranjadas e bananas amarelas, versão carnavalesca para a descrição da personagem Dona Cesarina, que surge, no Terceiro Ato, “abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana (...)”(ANDRADE, p. 66). O destaque central, Silvinho Fernandes, exibia a fantasia “Tropicália Maravilha”, mescla de roupa de branco (casaca, colete e gravata) com roupa de índio (saíote de plumas); no esplendor, o desenho do calçadão de Copacabana era rodeado por bananas e plumas, dialogando, também, com os musicais de Carmen Miranda. A parte traseira não passou em branco: em meio a retratos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, lia-se a máxima “É proibido proibir”, título de famosa canção de Caetano Veloso e espécie de lema contracultural do final da década de 1960.

A leitura cuidadosa da alegoria apresentada pela carnavalesca Rosa Magalhães revela a complexidade simbólica do texto de Oswald de Andrade, bem como a sua atualidade e importância para se pensar uma determinada visão de Brasil, marcada por contradições, conflitos e estereótipos. Nesse ponto, conclui-se que a obra de Rosa Magalhães, marcada pela experimentação narrativa e pela não-facilitação dos discursos, bem como pelas incessantes intertextualidade e intersemiotividade, pode ser uma peça-chave para que as narrativas carnavalescas, ainda à margem dos estudos literários, passem a ganhar a devida atenção acadêmica. Do diálogo foliônico entre Oswald de

Andrade, Rosa Magalhães e demais manifestações artísticas podem brotar novos e instigantes festins antropofágicos.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.

CAMPOS, Augusto de. Conversa com Caetano Veloso. In: COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Tropicália*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio (org.). *Tropicália*. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2012.

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

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade*. Da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: Annablume, 1995.

MAGALHÃES, Rosa. Goytacazes: *Tupi or not Tupi, in a South American Way!* Sinopse e justificativas de enredo apresentadas ao corpo de jurados da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), disponíveis para consulta no Centro de Memória do Carnaval. 2002.

RISÉRIO, Antonio (org.). *Gilberto Gil, Expresso 222*. São Paulo: Corrupio, 1982.

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