DOI 10.20504/opus2026.32.45
Dossiê Experimentalismo na Música de Concerto e na Música Popular: conceito, práticas e historicidades

Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o princípio experimental

Flávio Henrique Monteiro **Gomes**
https://orcid.org/0000-0002-4130-2887
(Universidade Estadual Paulista, UNESP/Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo - SP, Brasil)

Resumo: Este texto apresenta uma reflexão sobre uma possível relação entre as músicas experimentais e a cultura brasileira, apoiada essencialmente pela Antropofagia de Oswald de Andrade em seu sentido poético e filosófico. Partindo de um breve histórico das discussões sobre o que seria um caráter nacional em música, observando as posições antagônicas das propostas nacionalistas e renovadoras, discuto a antropofagia oswaldiana como superação dialética das contradições entre o nacional e o universal em música. Em seguida, comento sobre as diferenças e semelhanças entre vanguarda e experimentalismo, situando a antropofagia num entrelugar de ambas. Dessas perspectivas, proponho a relação entre a gambiarra, o jeitinho brasileiro, e uma espécie de princípio experimental, motivador de poéticas contemporâneas, que estaria presente na cultura brasileira como um aspecto antropofágico.

Palavras-chave: Experimentalismo. Vanguarda. Antropofagia. Gambiarra. Nacionalismo.

An Anthropophagic Aspect of Brazilian Culture: The Experimental Principle

Abstract: This text explores a potential relationship between experimental music and Brazilian culture, based essentially on Oswald de Andrade's Antropofagia (Anthropophagy) in its poetic and philosophical sense. Starting from a brief historical overview of the idea of a national character in music and observing the antagonistic positions of nationalist and innovative approaches, I discuss Oswaldian anthropophagy as a dialectical overcoming of the contradictions between the national and the universal in music. I then comment on the differences and similarities between avant-garde and experimentalism, situating anthropophagy at the intersection of the two. From these perspectives, I propose a connection between gambiarra — the jeitinho brasileiro (a culturally rooted, improvisational approach to solving problems through creative, informal means) — and a kind of experimental principle that motivates contemporary poetics, understood as an anthropophagic aspect present in Brazilian culture.

Keywords: Experimentalism. Avant-garde. Anthropophagy. Gambiarra. Nationalism.

GOMES, Flávio Henrique Monteiro. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o princípio experimental. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), João Pessoa, v. 32, e263245, p. 1-19, 2026. http://dx.doi.org/10.20504/opus2026.32.45
Recebido em 28/02/2025, aprovado em 01/08/2025, publicado em 29/08/2026
Editor Responsável: Dr. Vinícius Eufrásio
Editores de Seção: Dra. Sheyla Diniz; Dr. João Paulo Nascimento; Dr. Eder Pena

Em 1950, Camargo Guarnieri publica a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, pontuando um dos capítulos mais conhecidos das disputas em torno do assim chamado caráter nacional da música brasileira. Defendendo a estética nacionalista contra a "nefasta infiltração" (Kater, 2001, p. 120) da música dodecafônica, o compositor afirma, "sem medo de errar, que o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo"[1] (Kater, 2001, p. 124). As ideias publicadas na carta já foram e continuam sendo bastante criticadas por muitas pessoas, tanto no âmbito musical quanto político-ideológico, de modo que hoje haveria pouco a se acrescentar a esse debate. Quero, entretanto, chamar atenção para o trecho em que o compositor afirma ser o dodecafonismo "antipopular", "antinacional" e "sem nenhuma afinidade com a alma do povo". Esses adjetivos, com certa frequência, são ainda hoje utilizados para se referir a diversas práticas musicais que se afastam da música popular tradicional ou de um neoclassicismo nacionalista – afinal, nada mais brasileiro que o sistema tonal. Proponho aqui uma reflexão na contramão desses três adjetivos, rechaçando as alcunhas "antipopular" e "antinacional" e especulando que há, sim, na "alma do povo" brasileiro, uma afinidade com as práticas experimentais ou de vanguarda, em suas múltiplas manifestações. Não se trata de uma defesa do que "é" ou do que "deveria ser" a música brasileira, nem de qualquer outra abordagem homogeneizante de um grupo tão diverso como o que chamamos de "povo brasileiro", mas de sugerir que o mesmo princípio que motiva a criação dessas músicas se manifesta como um traço cultural, ou como um aspecto antropofágico da cultura brasileira.

Também em 1950, Oswald de Andrade apresenta, no Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, a comunicação *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*[2], em diálogo com o quinto capítulo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda – intitulado *O homem cordial*[3]. Apesar de conciso, o texto ganha interesse quando lido junto a outros escritos ao final de sua vida, em que Oswald se dedica ao desenvolvimento da antropofagia em seu caráter filosófico – caráter esse já presente no *Manifesto Antropófago*[4], de 1928, mas de maneira menos evidente que nesses textos posteriores. No ensaio em questão, o autor aborda um traço da cultura brasileira que considera ser um resquício da sociedade matriarcal: a alteridade, "o sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro" (Andrade, 1990a, p. 157). Para ele, essa alteridade pode ser relacionada a um modo de vida menos individual, mais coletivo, social, que permaneceu no povo

[1] O músico não poupou palavras para atacar o dodecafonismo: "é um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semimortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo" (Kater, 2001, p. 121). O tom do texto, mais raivoso que crítico, tem passagens bastante problemáticas como "degenerescência do caráter nacional de nossa música" (Kater, 2001, p. 119), ou mesmo a expressão "arte degenerada" (Kater, 2001, p. 123) para se referir à música dodecafônica.

[2] Publicado nos anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, vol. 1, março de 1950, Instituto Brasileiro de Filosofia, São Paulo, p. 229-231. O texto consultado encontra-se no livro *A utopia antropofágica* (Andrade, 1990a, p. 157-159), que reúne diversos escritos de Oswald a respeito da antropofagia.

[3] A "cordialidade" deve ser entendida, nesse contexto, em seu significado etimológico, como algo "relativo ao coração". Sérgio Buarque de Holanda se refere em seu texto não a "boas maneiras" ou "civilidade", mas a "expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante" (Holanda, 2008, p. 627). Desta maneira, não se trata de uma apologia ao "homem bom" ou "amigável", mas um exame do povo brasileiro e seu "desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo" (Holanda, 2008, p. 629).

[4] Assim começa o *Manifesto Antropófago*: "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente" (Andrade, 1990b, p. 47).

brasileiro, dialética e antropofagicamente, resistindo aos avanços do modo de vida messiânico – a modernidade eurocêntrica, capitalista, individualista. Não pretendo aqui discutir a questão da alteridade, mas sim esta maneira de pensar uma dada característica do povo brasileiro como um "aspecto antropofágico", ou a pervivência[5] desta característica na sociedade brasileira contemporânea. Num exercício de reflexão, proponho a transferência dessa lógica apresentada por Oswald para traçar uma linha entre o princípio criativo que motiva as poéticas experimentais e outro traço da cultura brasileira: a **gambiarra**. Ambas as expressões – experimentalismo musical e gambiarra –, acredito, podem ser vistas orbitando um mesmo "princípio experimental", que pode ser observado como constituinte da cultura brasileira. Nas linhas seguintes, trato brevemente da relação entre música e política na música de concerto brasileira, destacando a antropofagia oswaldiana como proposta poética e filosófica para se pensar a música nova a partir de um país latino-americano. Em seguida, comento sobre o lugar da antropofagia na convoluta dicotomia experimentalismo *vs*. vanguarda e, por fim, especulo sobre a relação entre gambiarra e experimentalismo e sua manifestação como um aspecto antropofágico da cultura brasileira.

1. Música e política: embates e contradições

No Brasil, Mário de Andrade instigou diversos compositores – dos quais se destacam Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone e, principalmente, Camargo Guarnieri – a buscar uma linguagem musical genuinamente brasileira, formulando as bases para o chamado nacionalismo musical brasileiro. Além de seu trabalho poético e literário, Mario foi professor de música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e teve grande importância nos primórdios da pesquisa etnomusicológica brasileira, viajando pelo país para conhecer e catalogar diversas manifestações musicais afastadas dos grandes centros urbanos. Em 1928, mesmo ano de seu romance *Macunaíma*, o autor publica *Ensaio sobre música brasileira*, em que examina a situação da música feita no Brasil até aquele momento e apresenta ideias para o desenvolvimento de uma nascente música nacional, uma expressão que refletisse as características do povo brasileiro. Como um desdobramento do projeto modernista iniciado alguns anos antes, Mario defende a emergência de um período de nacionalização das artes:

> O critério de música brasileira pra atualidade deve de existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual de Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular (Andrade, 1928, p. 6).

[5] Pervivência significa "continuação da vida no outro". Walter Benjamin, em seu texto *A Tarefa do Tradutor* (Benjamin, 2008), utiliza a palavra *Fortleben*, por vezes traduzida como "pervivência", para se referir à continuação da vida de um poema em sua tradução. Algo diferente, portanto, de sobrevivência [*Überleben*], pois implica o transplante da vida de um objeto poético a outro – original para a tradução. No contexto da cultura brasileira – que não é europeia, nem africana, nem indígena, mas uma violenta e heterogênea amálgama entre estas três matrizes culturais –, julgo pertinente utilizar "pervivência" para se referir a uma característica cuja origem estaria em outra cultura, anterior à invenção do Brasil.

O autor então convida – ou melhor, convoca – os compositores ao estudo profundo da música popular, não limitado aos temas e melodias de canções folclóricas, mas também observando as variedades rítmicas, liberdades interpretativas, instrumentos e timbres peculiares etc. Entretanto – e não caberia aqui discutir as convergências e divergências entre as obras nacionalistas e o projeto marioandradiano –, ao buscar uma identidade nacional, os compositores acabaram por preservar uma série de características da música de concerto tradicional europeia, como observa o musicólogo e compositor José Maria Neves em seu livro *Música contemporânea brasileira*:

> O nacionalismo brasileiro foi essencialmente neoclássico tanto no emprego das formas consagradas – suíte, sonatina, sonata etc. – quanto no apego às estruturas melódicas, harmônicas e contrapontísticas do passado recente. Como se pode ver também no neoclassicismo europeu, a presença de elementos correntes no romantismo é fundamental para o nacionalismo brasileiro. […] O folclore poderia oferecer aos compositores uma quantidade de elementos exploráveis na linha de um **experimentalismo musical** dos mais saudáveis, que daria ao nacionalismo brasileiro a atualidade que lhe faltou. Dito de outro modo, os compositores nacionalistas brasileiros não souberam aplicar-se ao estudo e ao aproveitamento artístico das oscilações tonais e não temperadas, do pensamento improvisatório, dos processos polirrítmicos, das estruturas polifônicas empíricas – com heterofonia –, dos encadeamentos harmônicos não convencionais, dos recursos tímbricos e interpretativos de que o folclore brasileiro é tão rico, restringindo-se à utilização da temática melódica e rítmica (Neves, 2008, p. 310-311, grifo meu).

Se houve mérito na empreitada dos músicos nacionalistas, houve também a contradição de lançar uma flecha para o futuro do Brasil mirando o passado da Europa. Poderiam os compositores brasileiros ter lidado com os materiais folclóricos de maneira mais inventiva, mais independente dos cânones europeus, além de um possível e saudável diálogo com as novidades estrangeiras. Destaco aqui a sugestão de um "nacionalismo experimental" pelo autor, ideia que fará mais sentido adiante.

Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro de maior destaque do período, é um caso à parte. Na década de 1920, mesmo antes do *Ensaio*, Villa-Lobos já apresentava uma preocupação com o caráter nacional de sua obra, como fica evidente em suas *Cirandas*, de 1926, e nos *Choros* escritos ao longo da década. O *Choros n.º 1*, choro típico para violão solo, foi escrito em 1920 – portanto antes mesmo da Semana de 22 e de seu contato com os modernistas de São Paulo. Na década seguinte, de volta ao Brasil após período na França, o compositor assume uma linguagem musical mais "acessível ao público brasileiro" – menos moderna, mais neoclássica –, como fica claro na série das *Bachianas Brasileiras*. Essa transformação em sua linguagem composicional, conjugada à conquista de cargo junto ao governo Vargas – em que empreende vasto projeto de educação musical –, desagrada a Mário de Andrade. Em carta a Prudente de Moraes Neto, o poeta modernista se refere ao compositor como "canalha com sistema" (Salles, 2009, p. 98) e afirma que o valor de sua obra baixou ao "quase nada"[6].

Anos mais tarde, a partir do final da década de 1930 e de forma mais contundente a partir de 1944, ano em que publica seu primeiro manifesto, o grupo Música Viva surge com uma proposta de

[6] A respeito da linguagem musical de Villa-Lobos em diversos momentos de sua trajetória, ver *Villa-Lobos: processos composicionais*, de Paulo de Tarso Salles (2009).

renovação musical aliada a um pensamento político revolucionário. Com orientação ideológica à esquerda, os membros do grupo – dos quais se destacam o líder Hans-Joachim Koellreutter, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger – pensavam a linguagem musical como reflexo da luta política. No Manifesto 1946, segundo do Música Viva, lemos:

> "MÚSICA VIVA", compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia (Kater, 2001, p. 64).

O grupo teve vida breve, com uma reviravolta após a participação de Claudio Santoro no II Congresso de Compositores e Críticos de Música, realizado em Praga em 1948. Nesse evento, em discurso direcionado aos compositores soviéticos, Andrei Zhdanov, dirigente do Partido Comunista, critica a adesão destes à "tendência formalista" da música, afirmando ser ela contrária aos interesses do povo:

> E realmente estamos enfrentando uma luta muito aguda, se bem que aparentemente oculta, entre duas tendências na música soviética: uma representa o princípio são e progressista na música soviética, fundamentado no reconhecimento do enorme papel que exerce a herança clássica e, em particular, que exercem as tradições da escola musical russa, combinadas com o conteúdo de elevadas ideias na música, sua veracidade e realismo, profunda e organicamente vinculados com o povo e sua música e canções – tudo isto entroncado a um alto grau de técnica profissional. A outra tendência é a do formalismo, que é estranha à arte soviética e que se destaca, sob o pretexto de parecer moderna, pelo repúdio da herança clássica, pelo desdém para com a música popular, pela subestimação do povo, preferindo satisfazer emoções terrivelmente individualistas de um grupo reduzido de estetas seletos (Zhdanov, 1949, n.p.).

Repudiando as novas sonoridades que surgiam no bloco capitalista e teriam "contaminado" a URSS, determina então que todos os compositores soviéticos "devem mudar de posição e voltar-se para o povo" (Zhdanov, 1949, n.p.). Ainda que com diversas particularidades e motivações diferentes, esse discurso é curiosamente semelhante ao *Ensaio* de Mário[7], e ambos compartilham da tendência ao neoclassicismo já mencionado aqui. Seguindo a orientação de Zhdanov, Claudio Santoro, Eunice Katunda[8] e César Guerra-Peixe mudam radicalmente suas produções musicais, adotando um novo

[7] Mário de Andrade escreve que "uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística" (Andrade, 1928, p. 4). Palavras semelhantes às do compositor Mikhail Glinka citadas por Zhdanov no mesmo discurso: "A música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente arranjamos" (Zhdanov, 1949, n.p.). Essa mesma frase de Glinka é repetida por Camargo Guarnieri na *Carta aberta* (Kater, 2001, p. 122).

[8] Eunice Katunda chegou inclusive a influenciar política e musicalmente os compositores Luigi Nono e Bruno Maderna, como indica o autor Martin Iddon no livro *New Music at Darmstadt*: "Em 1948, durante o curso de regência de [Hermann] Scherchen, Nono conheceu a pianista e compositora brasileira Eunice Katunda (às vezes Catunda), que estava visitando Veneza como parte do grupo Música Viva de Hans-Joachim Koellreutter. Katunda era politicamente influente: era comunista e, embora tanto Nono como Maderna já tivessem fortes inclinações esquerdistas, o exemplo de Katunda foi um empurrão para se juntarem ao Partido Comunista Italiano em 1952. Musicalmente, porém, ela não foi menos relevante. Ela apresentou aos dois italianos a obra de Federico García Lorca e os ritmos do Mato Grosso, que anteciparam em certos aspectos o que [Edgard] Varèse lhes ensinou. Foi a combinação dos ritmos brasileiros apresentados a Nono por Katunda e a 'permissão' de Varèse [para repensar o funcionamento do timbre] que levaram à segunda peça de Nono para Darmstadt, *Polifonica–Monodia–Ritmica* (1951)" (Iddon, 2013, p. 43-44, tradução minha).

nacionalismo/realismo socialista e se distanciando de Koellreutter e das propostas de renovação iniciadas pelo Música Viva poucos anos antes.

Se por um lado um ideal revolucionário promoveu no Brasil uma música nacionalista que preservou diversas estruturas e sonoridades da tradição europeia, um outro ponto de vista é possível para a mesma questão, a partir de outra leitura da teoria marxista. Anos mais tarde, em 1963, é publicado o manifesto do grupo Música Nova, assinado pelos músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal. Neste documento, novamente aparece a ideia de renovação da música em consonância com uma transformação social, de forma similar ao que foi defendido pelo Música Viva:

> cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p. ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semicolonial. participar significa libertar a cultura desses entraves (infraestruturais) e das superestruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem[9] (Cozzella *et al*., 2001, p. 353).

O grupo encerra o manifesto com uma frase do poeta e revolucionário soviético Vladimir Maiakovski: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (Cozzella *et al*., 2001, p. 353), em oposição, portanto, ao zhdanovismo, defendendo que a linguagem musical (e artística de modo geral) deve também ser transformada se se pretende transformar a sociedade. Influenciados pelos poetas concretistas[10] – Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos –, os músicos do grupo propõem a criação de uma música nova não pela mimese do estrangeiro nem pela repetição da tradição nacional, mas pela devoração crítica de todos esses elementos, encontrando eco na antropofagia de Oswald de Andrade.

2. Antropofagia: poética e dialética

Poucos anos após a Semana de 22, marco do modernismo paulista, e do seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago* no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1928. Nesse texto, o poeta aponta para ideias que desenvolveria posteriormente, em especial na tese *A crise da filosofia messiânica*, de 1950, e nos artigos de *A marcha das utopias*, de 1953. Mais que uma proposta estética, fica evidente o caráter anti-imperialista do manifesto, com passagens como "Queremos a revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (Andrade, 1990b, p. 48) e "Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade" (Andrade, 1990b, p. 51), encerrando com a célebre e provocativa: "Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha" (Andrade, 1990b, p. 52). Essa posição se fez particularmente interessante ao se opor à situação artística do país naquele momento, em que os valores

[9] No manifesto, os autores utilizam apenas letras minúsculas. Optei por manter aqui conforme o original.

[10] A mesma frase de Maiakovski encerra também o *plano-piloto para poesia concreta* (Campos; Pignatari; Campos, 2014, p. 215-218), manifesto do grupo – que também é escrito apenas em letras minúsculas.

estéticos europeus eram tidos como ideais em detrimento de outras experiências e possibilidades criadas aqui. Como resposta à dominação pela ordem burguesa europeia, a antropofagia propõe não uma volta ao estado anterior, pré-colonização, mas a construção de uma nova poética, uma nova nação, transformando "o tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável" (Andrade, 1990c, p. 101).

Entretanto, pouco depois do *Manifesto*, Oswald foi jogado para escanteio. De família burguesa, viu a crise de 1929 mudar completamente seu rumo. Mais que a pobreza (relativamente falando), a quebra da bolsa de Nova York lhe trouxe, segundo o próprio, uma "campanha de desmoralização":

> Devo-lhe[11] mais que uma ressurreição. Quando, depois de uma fase brilhante em que realizei os *salões* do modernismo e mantive contato com a Paris de Cocteau e Picasso, quando num dia só de *débâcle* do café, em 29, perdi tudo – os que se sentavam à minha mesa iniciaram uma tenaz campanha de desmoralização contra meus dias. Criou-se então a fábula de que eu só fazia piada e irreverência, e uma cortina de silêncio tentou encobrir a ação pioneira que dera o *Pau-Brasil*, donde no depoimento atual de Vinícius de Moraes saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira. Foi propositadamente esquecida a prosa renovada de 22, para a qual eu contribuí com a experiência das *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Tudo em torno de mim foi hostilidade calculada. Aquilo que minha boa-fé pudera esperar dos frios senhores do comércio veio nos punhais de prata com que falavam os poetas, os críticos e artistas (Andrade, 1991, p. 55).

Anos mais tarde, a partir de meados da década de 1950, o trio da Poesia Concreta foi também fundamental na recuperação[12] da antropofagia oswaldiana, tomando essas ideias como uma das bases para a construção de uma poesia de vanguarda a partir de um país latino-americano. Os poetas se dedicaram a uma verdadeira restauração – e mesmo expansão – do pensamento oswaldiano, dedicando a ele e à antropofagia diversos escritos. Em texto de 1962, *A poesia concreta e a realidade nacional*, Haroldo de Campos reflete sobre as possibilidades de uma vanguarda poética em um país subdesenvolvido[13] e aponta que "a antropofagia de Oswald de Andrade é alguma coisa mais séria do que comumente se suspeita. A antropofagia é uma forma de redução. É uma devoração crítica" (Campos, 2023, p. 51). Em 1980, o poeta escreve o ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, em que discute a antropofagia oswaldiana em sentido mais amplo, como um elemento constituinte da cultura brasileira:

> Creio que, no Brasil, com a "Antropofagia" de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A "Antropofagia" oswaldiana […] é o pensamento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão

[11] Oswald se refere ao escritor Jorge Amado.

[12] Outros fatores contribuíram para a redescoberta da antropofagia e de Oswald de Andrade após sua morte. Um dos mais importantes foi a montagem de *O Rei da Vela*, peça de Oswald, pelo Teatro Oficina em 1967. A obra, escrita em 1937, teve sua estreia somente trinta anos depois pelo grupo dirigido por Zé Celso e teve grande impacto no meio artístico brasileiro.

[13] Mais precisamente, neste ensaio Haroldo se debruça sobre três perguntas que lança ao início do texto: "Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação? Em que medida uma vanguarda universal pode ser também regional ou nacional? Pode-se imaginar uma vanguarda engajada?" (Campos, 2023, p. 51).

> crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (Campos, 2017, p. 234).

Com a metáfora da antropofagia, Oswald propõe "devorar" o outro, obter desse suas forças vitais para então construir sua própria identidade, numa verdadeira operação dialética para superação das contradições sociais a partir de uma perspectiva filosófica em diálogo com Nietzsche, Marx e Freud, entre outros. O autor Rodrigo Ornelas trabalha esse aspecto filosófico da antropofagia no texto *Dialética, antropofagia, Modernismo: por uma filosofia da criação e do desenvolvimento* e sintetiza a tese de Oswald desta maneira:

> Enquanto *Weltanschauung* [visão de mundo], antropofagia contrapõe-se, segundo Oswald, ao messianismo. Na sua filosofia da história, o mundo divide-se em dois "hemisférios culturais": matriarcado e patriarcado. O primeiro é o do "mundo do homem primitivo", da *Weltanschauung* antropófaga; o segundo é o do "homem civilizado", *Weltanschauung* messiânica. Na sua tese, o messianismo aparece em declínio, devendo ser dialeticamente substituído pelo antropofagismo, "como síntese ou terceiro termo". O primeiro termo (matriarcal-antropófago) é dado pelo "homem natural", na Idade do Ócio (América pré-colombiana); o segundo (patriarcal-messiânico) está no "homem civilizado", na Idade da Técnica (Europa moderna). O terceiro termo, resultado dessa dialética, é o "homem natural tecnizado", que "pela técnica e pelo progresso social e político […] deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia". O avançar da Modernidade é, então, para Oswald, retorno ao paradigma antropófago (Ornelas, 2021, p. 204).

Em *A crise da filosofia messiânica*, Oswald critica não apenas o mundo burguês imperialista, mas também o rumo tomado pela União Soviética sob Stalin, que considera não ter completado a operação dialética e ter se convertido, também, em dogma, em messianismo. A respeito do realismo socialista defendido por Zhdanov, a quem chama de "Torquemada vermelho", Oswald ironiza:

> Zhdanov celebrizou-se pela condenação que impôs, como secretário do Partido Bolchevista, a alguns dos maiores compositores do século, entre os quais Shostakovich e Prokofiev. O filisteu acusava-os de serem apaixonados por combinações caóticas de sons discordantes que ferem o ouvido. Numa resolução do Partido, essa música, declara-se, lembra a música burguesa contemporânea da Europa e da América e, por conseguinte, não presta. É com a ópera italiana que se vai salvar o mundo (Andrade, 1990c, p. 139)[14].

O autor não desenvolve especificamente esse assunto, mas aponta nesse trecho para o caráter neoclássico da música defendida pelo realismo socialista que, como vimos, no Brasil fez com que músicos outrora de vanguarda aderissem ao nacionalismo musical. Em sua tese, Oswald comenta diversos outros aspectos em que o messianismo se manifesta na URSS que, para ele, "levada pela mística da ação, perdeu o impulso dialético de seu movimento, enquistando-se numa dogmática obreirista que lembra, em síntese, a Reforma e a Contra-Reforma" (Andrade, 1990c, p. 146) e que "só a restauração tecnizada duma cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia" (Andrade, 1990c, p. 146). Desta

[14] O texto consultado adota as grafias "Jdanov" e "Chostakovich", também possíveis para os nomes citados.

maneira, Oswald pensa a dialética como motor para a criação do novo, tanto no plano político quanto no plano cultural, e observa a contradição de se pretender um mundo novo retornando à "ópera italiana".

Por seu contexto histórico, geralmente a antropofagia é apontada como um movimento de vanguarda, um dos mais importantes da América Latina. Na música, como vimos, enquanto o modernismo no Brasil caminhou para um nacionalismo neoclássico, a antropofagia oswaldiana se realizaria de forma mais aparente nos anos 1960, com o grupo Música Nova e com a Tropicália[15]. Proponho aqui pensarmos a antropofagia, também, como uma prática experimental – ou experimentalismo estético –, sem negar seu caráter histórico de vanguarda latino-americana. Antes de prosseguir, portanto, será necessário observarmos as diferenças e semelhanças entre vanguarda e experimentalismo.

3. Antropofagia: vanguarda e experimentalismo

O crítico e professor argentino-brasileiro Jorge Schwartz, em seu livro *Vanguardas latino-americanas*, apresenta um importante estudo acerca das poéticas de vanguarda surgidas na América Latina do século XX, apontando para a difícil periodização dessas correntes. Diferentes autores divergem quanto ao marco inicial e final para as experiências de vanguarda, mas as propostas variam entre 1916 e 1922 para o início e 1935 e 1939 para o fim do ciclo das vanguardas latino-americanas (Schwartz, 2008, p. 48). Não entrarei neste debate, mas é importante observar três pontos: 1) o modernismo paulista teve inspiração nas vanguardas europeias e, apesar do marco simbólico da Semana de 22, a exposição de Anita Malfatti de 1917 pode ser considerada um primeiro passo da empreitada modernista; 2) a antropofagia, desdobramento da Semana de 22 e da semente plantada na *Poesia Pau-Brasil*, de 1924, tem como marco inaugural o primeiro número da *Revista de Antropofagia* em 1928, portanto ainda dentro do período das vanguardas históricas; 3) o termo "vanguarda", em sentido estrito – ou seja, referente ao ciclo histórico das vanguardas – cai em desuso nos anos 1940, mas permanece corrente para se referir à arte – e à música, em especial – produzida após esse período, como sinônimo de busca por novas poéticas e novas formas de arte. Outro termo (con)corrente, de que falarei adiante, é "música experimental", que também transcende seu contexto histórico e continua utilizado hoje em situações diversas. Ambos os termos, vanguarda e experimentalismo, dependendo do contexto, são utilizados como sinônimos ou (quase) antônimos e, portanto, é interessante observar o que separa um do outro.

Na introdução do livro citado, Jorge Schwartz comenta a origem da utilização do termo "vanguarda" em arte, remontando ao seu significado militar[16] e depois seu uso no campo da política:

[15] Refiro-me especificamente aos grupos mais diretamente influenciados pelas ideias de Oswald de Andrade, mas a noção de antropofagia pode ser observada também em outras manifestações, anteriores inclusive ao *Manifesto Antropófago*. O samba, por exemplo, tem sua origem no Brasil num processo mais dialético-antropofágico que uma mera "mistura" entre África e Europa. Também a bossa nova pode ser colocada nessa categoria, como aponta Augusto de Campos no texto *Música Popular de Vanguarda*: "A lição de João [Gilberto] não é só uma batida particular de violão ou um estilo peculiar que ele ajudou a criar – a bossa nova. A lição de João – desafinando o coro dos contentes do seu tempo – é o desafio aos códigos de convenções musicais e a colocação da música popular nacional não em termos de matéria bruta ou matéria-prima ("macumba para turistas", na expressão de Oswald de Andrade) mas como manifestação antropofágica, deglutidora e criadora da inteligência latino-americana" (Campos, 1974, p. 285).

[16] Vanguarda é o nome dado ao grupo destacado que busca alcançar e conquistar um posto inimigo, preparando o terreno para que seus aliados cheguem posteriormente em segurança.

> Inicialmente restrito ao vocabulário militar do século XIX, acepção ainda hoje prioritária nos verbetes dos dicionários, o termo "vanguarda" acaba adquirindo na França um sentido figurado na área política, especialmente entre os discípulos de Saint-Simon (1760-1825). Para ele, um dos criadores do socialismo utópico, o papel da vanguarda artística, na medida em que pretende revolucionar a sociedade, é revestido de uma função pragmática e de uma finalidade social. Segundo Donald Drew Egbert, para Saint-Simon "a arte deveria se dedicar a atingir fins sociais e daí ser necessariamente funcional, utilitária, didática e facilmente compreensível". [...] A utilização estritamente política do termo "vanguarda" ocorre em meados do século XIX, com Marx e Engels. Como fundadores do comunismo, eles se consideram parte da vanguarda social. Mas, na realidade, é Lênin quem usa propriamente o termo, ao afirmar que, "ao educar os trabalhadores do Partido, o marxismo educa a vanguarda do proletariado". Proliferam a partir de 1890 na Europa inúmeros jornais politicamente partidários, comunistas, socialistas e anarquistas, que trazem no título a palavra "vanguarda"; as relações da arte com a vida aparecem firmemente estabelecidas e, nelas, atribui-se à arte uma função pragmática, social e restauradora (Schwartz, 2008, p. 51-52).

O autor em seguida observa a contradição da URSS stalinista ao se considerar pertencente à vanguarda política enquanto restringia as vanguardas artísticas – crítica semelhante à de Oswald para o realismo socialista, como vimos. Para Schwartz (2008, p. 52), os **ismos** europeus não apenas promovem a experimentação artística, em "oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do XX", mas também se caracterizam – e se diferenciam uns dos outros – de acordo com seu posicionamento em relação às questões sociais. Esta preocupação social dos vanguardistas históricos é apontada também pelo autor alemão Peter Bürger:

> Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. **Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada**. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à práxis vital em conteúdo das obras. A práxis vital à qual – ao negá-la – o esteticismo se refere é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a essa práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma **nova** práxis vital (Bürger, 2008, p. 105-106, grifo meu).

Esse aspecto das vanguardas está em sintonia com a antropofagia oswaldiana, especialmente no sentido de superação dialética das contradições da arte em lugar de um retorno a um falso "passado glorioso", caminho defendido pelos conservadores. Uma diferença notável, entretanto, é o caráter anti-imperialista da antropofagia, colocando as contradições centro-periferia – no caso, Europa-Brasil – no cerne da discussão. Se para as vanguardas europeias foi importante imaginar uma nova práxis vital como superação do modo de vida burguês, no Brasil isso só poderia ser possível ao enfrentar as relações de dominação que historicamente formaram a América Latina e o povo latino-americano.

Em música, com certa frequência, a nomenclatura "experimental" é utilizada como intercambiável com "vanguarda", ainda que o experimentalismo tenha origem como oposição às vanguardas

europeias. Numa tentativa de separar o joio do trigo (em um pote contendo ambos já moídos e misturados), o pesquisador Eder Wilker Borges Pena propõe pensar a vanguarda como uma expansão do vocabulário musical, num sentido de continuidade, e o experimentalismo como ruptura com as tradições, na rejeição do passado artístico como referência histórica. Nesse sentido, a segunda Escola de Viena – Schoenberg, Webern e Berg – configura um exemplo de vanguarda (Pena, 2022, p. 25) ao propor com o atonalismo uma continuação da tradição europeia – germânica, mais precisamente –, enquanto John Cage e Henry Cowell são exemplos de experimentalismo ao buscarem poéticas independentes dos cânones europeus. O autor remonta a origem do termo "experimental" em música a Cage, num primeiro momento relacionado aos procedimentos de indeterminação adotados pelo compositor, e reúne algumas definições, de diversos pesquisadores, para o experimentalismo, todas girando em torno da ideia de oposição às vanguardas europeias – não num sentido reacionário, de resistência passadista, mas num sentido de superação das vanguardas históricas e de busca por uma nova linguagem musical. O autor elenca três aspectos para a noção de experimentalismo:

> 1. A sua compreensão da palavra experimento apresentada por Cage, não representando algo incompleto, insuficiente ou amadorístico, ou o aspecto científico da busca de novos meios técnicos, e sim um aspecto de experiência, indeterminação e acaso dentro dos três âmbitos da obra de arte;
> 2. A definição mais estreita e poética de Cage, resolvida apenas pela presença da indeterminação;
> 3. A definição consensual tomada pelos teóricos da música experimental, na qual ela se apresenta como uma oposição às noções institucionalizadas de música, à tradição cultural predominante, mais precisamente à vanguarda europeia, a qual é bem mais ampla que a de Cage, mas ainda carrega o mesmo título conceitual estreito de experimentalismo (Pena, 2022, p. 24).

Poderíamos pensar, então, no experimentalismo histórico como uma espécie de recrudescimento das vanguardas, uma negação da negação inicial representada pelos vanguardistas. Entretanto, tal qual acontece com a vanguarda, o termo experimentalismo não ficou restrito a esse momento histórico de oposição às vanguardas europeias. O pesquisador propõe então duas categorias de experimentalismo: uma **forma geral**, que seria "a rejeição das noções institucionalizadas de música de uma cultura dominante e ao *status quo*", e uma **forma estrita**, "relativa à origem da prática experimental e agrupamento de determinados personagens, à sua oposição à vanguarda europeia modernista e às instituições acadêmicas que a mantinham dominante" (Pena, 2022, p. 24).

Outro entendimento para o termo "música experimental" remete às origens da música eletroacústica, especialmente após a "fusão" entre a música concreta francesa [*musique concrète*] e a música eletrônica alemã [*Elektronische Musik*]. De forma simplificada, podemos entender a primeira vertente como a música criada a partir de sons gravados e posteriormente transformados, enquanto a segunda se baseia em sons integralmente gerados pelo computador[17]. Passados os primeiros anos da música concreta, quando ambas as técnicas – manipulação de sons gravados e síntese de novos sons – já eram combinadas

[17] A diferença entre ambas vai além da técnica empregada por cada uma das vertentes, mas não caberia aqui discutir em detalhes. Para uma abordagem mais completa em termos históricos e poéticos, ver *Um olhar retrospectivo sobre a história da Música Eletroacústica*, do compositor Flo Menezes (2009).

por diversos compositores, o francês Pierre Schaeffer revê em 1958 a importância da abstração musical mesmo dentro da estética concreta, e adota então o termo "música experimental" [*musique expérimentale*] em lugar de "música concreta" [*musique concrète*]. Por sua vez, o GRMC – Grupo de Pesquisa de Música Concreta [*Groupe de Recherche de Musique Concrète*] passa a ser chamado GRM – Grupo de Pesquisas Musicais [*Groupe de Recherches Musicales*] (Menezes, 2009, p. 29-30), nome que permanece até hoje. Em seu *Tratado dos objetos musicais*, Schaeffer escreve:

> Se deveria haver uma sequência destas primeiras experiências, para além dos procedimentos particulares, […] isto se deve, antes de mais nada, ao fato de que se tornava possível conceber uma música experimental, fazendo seu todo e qualquer procedimento de experimentação e anterior a qualquer estética (Schaeffer *apud* Menezes, 2009, p. 29).

No Brasil, o compositor Reginaldo Carvalho, precursor da música eletroacústica brasileira em 1956 com as obras *Sibemol*, *Temática*, e *Troço I*, viria a definir suas composições de vertente concreta como "música experimental" (Neves, 2008, p. 305), provavelmente mais inspirado pela terminologia adotada por Pierre Schaeffer que pela noção de experimentalismo em John Cage. Assim, tanto em Schaeffer como em Reginaldo Carvalho, o experimentalismo assume essa ideia de experiência, descoberta, mas fundamentalmente de pesquisa de novas possibilidades técnicas e tecnológicas para o desenvolvimento de novas poéticas.

Acima vimos como a antropofagia, por suas características e seu contexto histórico, se insere no bojo das vanguardas latino-americanas, mas alguns fatores aproximam a mesma antropofagia do experimentalismo. Não pretendo aqui revogar a credencial de vanguarda do modernismo paulista, mas proponho refletirmos sobre alguns pontos que cercam esse movimento e o colocam, penso, numa interseção entre as vanguardas e o experimentalismo. A antropofagia, se tem inspiração nas vanguardas europeias, é também uma reação a elas. Não como negação e tampouco como afirmação, mas como superação dialética. Assim como nos **ismos**, houve um movimento de oposição à arte acadêmica, mas aqui com um detalhe importante: não era à tradição brasileira, ou às normas brasileiras que se opunham os modernistas de São Paulo, mas às europeias que aqui vigoravam – e vigoram ainda hoje, ainda que de maneiras diferentes. Mais que uma reação ao *status quo* artístico e político do momento, os modernistas brasileiros procuravam mesmo descobrir (ou inventar) uma identidade brasileira[18]. Um século após a independência e poucas décadas após a transição para a república, era preciso (tentar) compreender o que era o Brasil, o que tinha sido e o que deveria ser. Política e artisticamente[19].

Haroldo de Campos, no já mencionado ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, reflete sobre a relação dialógica e dialética entre o nacional e o universal, e opõe duas

[18] Lembrando Octavio Paz, citado por Haroldo de Campos (2017, p. 250): "Desenraizada e cosmopolita, a literatura hispano-americana é regresso e procura de uma tradição. Ao procurá-la, a inventa".
[19] Mais que um projeto artístico, o modernismo alinhou também interesses da burguesia paulista, mais especificamente da família Prado. A esse respeito, ver *A galeria brasileira de 1889 como origem das artes visuais na Semana de Arte Moderna*, de Felipe Chaimovich (2022).

ideias: a primeira, o "nacionalismo ontológico", em que se procuraria uma espécie de "logos" nacional, isto é, definir o caráter, a origem, o significado mesmo do que é (e consequentemente o que não é) "nacional" (Campos, 2017, p. 236). Enquanto este nacionalismo ontológico parece estar, de certo modo, de acordo com o *Ensaio* de Mário de Andrade e a música nacionalista que o sucedeu, a antropofagia me parece mais próxima a outro tipo de nacionalismo, que Haroldo classifica como "nacionalismo modal".

> O nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodatícia do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova ideia de tradição (antitradição), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso (Campos, 2017, p. 237).

Esta ideia de nacionalismo dialógico se assemelha ao que o compositor Henry Cowell, figura central para o nascimento e florescimento do experimentalismo nos EUA, entende por nacionalismo:

> A relação entre nacionalismo e experimentalismo se dá, para Cowell, na interpretação radical do termo, o identitário e genuíno nativo, indígeno, americano só poderia ser expresso a partir de uma independência total dos meios técnicos e identitários da cultura europeia. […] Para ele, a noção tradicional de nacionalismo era inadequada. Não importava que Aaron Copland e Gershwin escrevessem música de concerto sobre melodias folclóricas americanas ou sobre o jazz, tal qual vimos no Brasil sob a influência de Mário de Andrade, se toda a base composicional, técnica e formal eram francesas. Não bastava apenas utilizar elementos americanos como base, era preciso subverter todo o tratamento formal e estrutural da música, era necessário criar um estilo composicional distinto à Europa, era preciso abandonar toda a imitação e influência da música europeia (Pena, 2022, p. 102).

Cowell, assim como Haroldo, pensa um nacionalismo radical, voltado à criação, em lugar de uma relação meramente temática com as tradições nacionais. Dessa maneira, é possível estabelecer uma sintonia entre a antropofagia oswaldiana e o experimentalismo para além do que se lê ao final do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, onde já se percebe um caráter "protoantropofágico": "apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem *meeting* cultural. Práticos. Experimentais. Poetas" (Andrade, 1990d, p. 45). Não acredito, entretanto, que seja proveitoso tentar emplacar o termo "experimentalismo" para a antropofagia, seja por uma questão de coerência histórica, seja por se tratar de um aparato independente que, como vimos, é proposto por Oswald de Andrade como uma filosofia que embarca a poética, e não o contrário. Acredito ser mais coerente pensar a antropofagia no entrelugar de vanguarda e experimentalismo, mas também reconhecendo todo um conjunto de ideias que habitam além dessas duas esferas.

Se há diferenças fundamentais entre vanguarda e experimentalismo (e, também, antropofagia), há também semelhanças. Na interseção entre a expansão do vocabulário e o alargamento da técnica (vanguarda) e a negação do passado musical e o questionamento do significado mesmo da arte (experimentalismo), há o impulso inventivo, de descoberta e ressignificação de procedimentos técnicos e valores estéticos. Há também a oposição a poéticas dominantes do passado e do presente, seja a arte institucionalizada burguesa, seja a lógica da indústria cultural dos dias atuais. Adotarei neste texto a

expressão "princípio experimental" para me referir a um tipo específico de criatividade voltada ao novo, divergente, alternativo, que está presente em diferentes práticas musicais hoje que se autodenominam vanguarda e/ou experimental (e, também, outras que pouco ou nada se importam com toda essa discussão). O equivalente ao que Umberto Eco chama de abertura[20] no âmbito da obra de arte e da fruição estética, esse "princípio experimental" está mais ligado à atitude do artista, à intenção criativa, precedendo assim a criação.

4. Experimentalismo e gambiarra

A relação entre a antropofagia e o experimentalismo, ou melhor, o "princípio experimental" de poéticas contemporâneas, se dá por meio do "nacionalismo modal", como coloca Haroldo de Campos, ou ainda como superação dialética da contradição nacional-universal. Há, porém, um último aspecto que gostaria de observar, um traço cultural tipicamente brasileiro que encontra um paralelo nesse "princípio experimental": a gambiarra. A depender do contexto, essa palavra assume diversos significados, como uma instalação elétrica ou hidráulica não ortodoxa, utilizando objetos pouco adequados, visando a uma solução (supostamente) provisória e econômica para um dado problema. Ou então um ajuste improvisado para garantir o funcionamento de um dispositivo qualquer, como colocar uma esponja de aço na antena da TV ou emendar o filamento rompido da resistência do chuveiro. Mesmo outras situações cotidianas, como a esponja de lavar louça que é rebaixada ao posto de esponja de lavar banheiro, ou a camiseta que vira roupa de dormir antes de ter seu fim como pano de chão, podem ser associadas à ideia de gambiarra. Inúmeros outros exemplos poderiam ser dados de como a gambiarra, num sentido amplo, não limitado a "ajustes técnicos alternativos", está presente na cultura brasileira, e geralmente podemos observar duas características: 1) a precariedade, a tentativa de economizar recursos ou mesmo a impossibilidade de pagar pela solução ideal – a gambiarra é normalmente mais barata (ao menos a curto prazo) que contratar um serviço especializado; 2) a criatividade, o improviso, a capacidade de lidar com situações desfavoráveis e resolver, ainda que provisoriamente, problemas diversos. É possível ainda especular que ambas essas características estão intimamente ligadas: a falta de recursos financeiros e/ou a dificuldade de acesso aos materiais necessários exigiria do povo brasileiro o exercício da criatividade para encontrar métodos alternativos, mais baratos e ágeis que as soluções ideais para os problemas cotidianos.

Não podemos, evidentemente, afirmar ser exclusividade brasileira tal criatividade no enfrentamento a problemas diversos, tampouco a precariedade que afeta boa parte de nosso povo; entretanto, essa característica tanto é presente por aqui que criamos a expressão "jeitinho brasileiro", em

[20] Para o italiano, esta ideia de abertura não se restringe a obras que exigem da interpretação a realização de escolhas, como o *Klavierstück XI*, de Karlheinz Stockhausen, ou *Stripsody*, de Cathy Berberian – essas obras são exemplos do que o autor define como abertura de segundo grau, em que a abertura é incorporada na organização formal mesma da obra. Para ele, então, "o discurso aberto, que é típico da arte, e da arte de vanguarda em particular, tem duas características. Acima de tudo, é ambíguo: não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. […] Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos, e para cada um de nós é uma contínua descoberta de mundo. A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura" (Eco, 2015, p. 343-344).

seu duplo sentido pejorativo-glorioso, para expressar essa maneira peculiar de abrir caminhos alternativos para "dar um jeito" nas coisas. No futebol, por exemplo, não somos conhecidos pela disciplina tática ou pela força física, mas pela imprevisibilidade, pela capacidade de encontrar espaços no campo, seja no drible, nos passes, seja nas finalizações a gol. Claro que nem todo brasileiro é Pelé, e claro também que estrangeiros podem desenvolver tais habilidades, mas a recorrência faz parecer ser essa "a" característica do jogador brasileiro[21]. Outro exemplo seria o portunhol, gambiarra linguística que surge não apenas da mistura fronteiriça entre países hispanofalantes e o Brasil, mas é praticado mesmo em regiões afastadas das fronteiras. Há no portunhol um encontro entre o desconhecimento do idioma vizinho e a tentativa genuína de se estabelecer uma comunicação, numa contradição que ao mesmo tempo aproxima e afasta os falantes desses idiomas.

Se pensamos o "princípio experimental" da criação artística como uma busca inventiva por realizações alternativas, penso que há aí um paralelo entre ele e o "jeitinho brasileiro". Em ambos os casos há a busca pela heterodoxia, pelo não convencional, pelo artesanato em oposição à lógica industrial – que, no caso das artes, seria toda tradição, padronização, pastiche etc. Dessa forma, por extensão, poderíamos pensar que o "princípio experimental" está, assim como a gambiarra, no DNA da cultura brasileira? Oswald de Andrade, no texto mencionado no início, pensa a alteridade como um aspecto antropofágico da cultura nacional, a pervivência de uma característica que estava presente em culturas primitivas, anteriores à formação do Brasil, e que permanece nesta nova cultura brasileira, ainda que transformada. Nesses termos, poderíamos pensar que a gambiarra, o jeitinho brasileiro, seria também um aspecto antropofágico de nossa cultura? Para comprovar essa ideia, seria necessário um profundo estudo antropológico e sociológico, estudo esse que não me ocuparei no momento, mas alguns elementos apoiam essa hipótese, como por exemplo o sincretismo religioso no Brasil. Mais que uma mera "mistura" ou "intercâmbio cultural", o sincretismo é fruto da condenação colonial às práticas religiosas dos escravizados. Era preciso dar um jeito de exercer a fé proibida sem colocar em risco sua própria existência, e assim rezavam para São Jorge para celebrar Ogum, ou disfarçavam Iemanjá de Virgem Maria[22]. Se eram proibidos os instrumentos musicais, as mulheres escravizadas como cozinheiras da casa grande converteram um prato de louça e uma faca em um dos símbolos do samba de roda – "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval"[23]. Em meio a tanto sofrimento, na medida do possível, deram um jeito de praticar a fé e a felicidade – "A alegria é a prova dos nove"[24].

[21] José Miguel Wisnik, em seu livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, apresenta uma interessante reflexão sobre o caráter nacional do futebol brasileiro. Semelhante ao que me refiro neste texto como "gambiarra" ou "princípio experimental", o autor fala sobre "uma capacidade de improvisação encarnada que poderia se traduzir na palavra prontidão, no sentido de presteza, agilidade, desembaraço espontâneo diante de uma demanda objetiva que encontra eco no desejo do sujeito" (Wisnik, 2008, p. 225). E ainda: "Se a palavra prontidão é o significante do desembaraço, da desenvoltura, da capacidade de improvisação incorporada de que falamos, ela é também o da falta de dinheiro, da ausência de recursos, da 'dureza' – vale dizer, ela é simultaneamente um traço de excesso e de carência, de mais e de menos" (Wisnik, 2008, p. 227).

[22] O sincretismo como elemento formador do Brasil e do povo brasileiro é foco de extensos estudos, por diversos autores. Uma interessante síntese do assunto pode ser lida no artigo *O catolicismo popular brasileiro: notas em torno da sua invenção historiográfica*, de Emerson José Ferreira de Sousa (2022).

[23] Trecho do *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1990b).

[24] Também do *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1990b).

Seguindo essa lógica, poderíamos pensar esse jeitinho brasileiro como fundador do Brasil, como uma característica presente nos povos africanos e indígenas que, em meio à dominação material e cultural, em meio à violência colonial, precisaram "dar um jeito" de viver, além de sobreviver. Por essa razão, seria esse "jeitinho" um aspecto antropofágico da cultura brasileira e, por consequência, também aquilo a que me referi aqui como "princípio experimental". Se a noção estereotipada de "brasilidade", num sentido de nacionalismo ontológico, como coloca Haroldo de Campos, é impermeável a novas experiências estéticas, penso que a música experimental, em sentido amplo, tem lugar em um nacionalismo modal, dialógico. Antropofágico. Um caso em especial em que podemos observar esse experimentalismo à brasileira, operando inclusive com a gambiarra em sentido mais estrito, é o que ficou conhecido como "estética da precariedade", ou ainda "estética terceiro-mundista". O compositor Jorge Antunes, que chegou a construir seus próprios equipamentos eletrônicos para a realização de suas primeiras peças eletroacústicas, comenta:

> Houve um momento muito importante na história da música eletroacústica latino-americana, em que alguns compositores, conscientes da condição terceiro-mundista, abandonaram destemidamente o preconceito contra o *ruído de fundo*. O tabu passou a ser desafiado conscientemente, em razão da assumida precariedade tecnológica dos países latino-americanos e da completa ausência de apoio às novas pesquisas musicais por parte dos governos. Aquele grupo de compositores, que chegou a receber a denominação de "geração Revox", passou a praticar uma espécie de *Estética da Precariedade* através da qual o ruído de fundo era usado musicalmente, integrando-se à matéria sonora principal e recebendo tratamento estético-musical (Antunes, 1999, p. 4).

Esse exemplo quase literal ilustra o que podemos pensar em sentido mais amplo: mais do que a questão prática de construção ou adaptação de dispositivos – que podemos estender a práticas como luteria experimental ou *circuit-bending* –, como é o caso de Jorge Antunes, há uma atitude para com a tecnologia e a linguagem musical semelhante ao que representa o "jeitinho brasileiro" no âmbito das soluções alternativas cotidianas. O mesmo "princípio experimental" que está no núcleo da pesquisa de novas poéticas musicais está, me parece, também por trás da gambiarra como um aspecto antropofágico da cultura brasileira.

Considerações finais

Penso que a antropofagia de Oswald de Andrade, em seu sentido poético e dialético, pode ser uma chave de leitura interessante para a antiga discussão sobre o que é, ou o que pode ser – ou o que não é nem deve ser – a música brasileira. A partir da noção de "razão antropofágica" da cultura brasileira em Haroldo de Campos, podemos pensar em um "nacionalismo modal", fundado não sobre a busca de uma "pureza nacional", mas sobre a diferença, a devoração crítica. Nesse sentido, a aparente contradição entre a preservação das tradições populares brasileiras e a pesquisa em direção a novas poéticas pode ser resolvida dialeticamente, antropofagicamente, isto é, devorar o outro e a si mesmo para a criação de um terceiro termo.

Essa filosofia da devoração oswaldiana também me parece em plena sintonia com o que chamei neste texto de "princípio experimental" das poéticas de vanguarda e da música experimental. Entre vanguarda e experimentalismo, em seus sentidos históricos e mais abrangentes, penso que a antropofagia

ocupa um "entrelugar", ao mesmo tempo que um "outrolugar": há características que a situam no âmbito das vanguardas históricas, há fatores que a aproximam do experimentalismo, mas há também um desvio de ambas as acepções, pelo lugar que ocupava – e ainda ocupa – o Brasil no contexto geopolítico mundial, e fundamentalmente pelo aspecto filosófico da antropofagia, não limitado à discussão estética. Traços culturais, como a alteridade e o "jeitinho brasileiro", podem ser pensados como aspectos antropofágicos, no sentido de superação dialética entre as contradições resultantes do choque das diferentes culturas na formação do Brasil.

A hipótese de que o "jeitinho brasileiro" ou a gambiarra seriam aspectos antropofágicos da cultura brasileira, ainda que me pareça coerente, seria de difícil comprovação neste momento. Acredito, entretanto, na relação entre o "princípio experimental" que move a arte em direção a poéticas divergentes e o "jeitinho brasileiro", havendo, portanto, uma afinidade entre essas práticas musicais e a "alma do povo" – para utilizar a mesma expressão de Camargo Guarnieri em sua *Carta*. Não penso em uma "identidade nacional" singular, estanque, esterilizante; pelo contrário, acredito que um país como o Brasil, já multicultural de nascença e com acentuadas pluralidades quando se direciona a uma colônia-cosmopolita – em especial as grandes cidades, mas não apenas –, não pode ser pensado como um bloco homogêneo, onde haja apenas uma forma "nacional" de fazer as coisas – a própria ideia de uma "alma nacional", no singular, me parece problemática sob a luz das discussões contemporâneas, e especialmente perigosa em tempos de metástase da extrema direita pelo mundo.

Neste texto, concentrei a discussão em seu âmbito histórico, circunscrito essencialmente ao Brasil do século XX. Penso que o tema pode ser ainda articulado com a atualidade, considerando o acúmulo das experiências antropofágicas, vanguardistas e experimentais, seus frutos e sequelas. Como pensar o caráter nacional (ou antinacional) da música brasileira – ou ainda qual a pertinência desta busca – em tempos de capitalismo tardio? Como os meios de comunicação em massa, em especial a TV e mais recentemente a internet, influenciam o imaginário da população brasileira e a percepção de nossa própria cultura e arte?

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia., 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7652. Acesso em: 2 fev. 2025.

ANDRADE, Oswald de. Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial. *In*: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990a. p. 157-159.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990b. p. 47-52.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990c. p. 101-155.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In*: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990d. p. 41-45.

ANDRADE, Oswald de. Fraternidade de Jorge Amado. *In*: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991. p. 55-57.

ANTUNES, Jorge. *O silêncio*. *Opus*, n. 6, out. 1999. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/65/51. Acesso em: 2 fev. 2025.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de. Música Popular de Vanguarda. *In*: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 283-292.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. 5 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In*: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. *In*: BARBOSA, Thiago de Melo (org.). *ReVisão de Oswald de Andrade*: textos dispersos. São Paulo: Madamu: Casa das Rosas Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura, 2023.

CHAIMOVICH, Felipe. A galeria brasileira de 1889 como origem das artes visuais na Semana de Arte Moderna. *In*: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 46-67.

COZZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; DUPRAT, Régis; HOHAGEN, Sandino; MEDAGLIA, Júlio; MENDES, Gilberto; CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy; PASCOAL, Alexandre. Manifesto Música Nova. *In*: KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001. p. 350-353.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovanni Cutolo. 10. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA DE SOUSA, Emerson José. O catolicismo popular brasileiro: notas em torno da sua invenção historiográfica. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 724-745, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/29648. Acesso em: 13 jun. 2025.

HOLANDA, Sergio Buarque de. O homem cordial. *In*: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 626-629.

IDDON, Martin. *New music at Darmstadt*: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa: Atravez, 2001.

MENEZES, Flo. Um olhar retrospectivo sobre a história da Música Eletroacústica. *In*: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica*: história e estéticas. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

ORNELAS, Rodrigo. Dialética, Antropofagia, Modernismo: por uma filosofia da criação e do desenvolvimento. *In*: SOUZA, José Crisóstomo de (org.). *Filosofia, ação, criação*: poética pragmática em movimento. Salvador: Edufba, 2021. p. 191-219.

PENA, Eder Wilker Borges. *Henry Cowell*: o catalisador experimental. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2022.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio*: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ZHDANOV, Andrei. A tendência ideológica da música soviética. *Revista Problemas*: Revista Mensal de Cultura Política, n. 21, 1949. Disponível em: https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/musica.htm. Acesso em: 2 fev. 2025.

Flávio Monteiro é doutorando e mestre em Música pelo Instituto de Artes da Unesp. Compositor e intérprete de música eletroacústica/experimental.

E-mail: flavio.m.gomes@unesp.br

Disponibilidade de dados: Os dados estarão disponíveis mediante solicitação.

Conflito de Interesses: Nenhum conflito de interesses foi declarado.

Modalidade de avaliação: Duplo-cega por pares.

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.