

BAIANASystem: ANTROPOFAGIA É AQUI

Laura Belisário de A. Camargo¹

Resumo: O BaianaSystem, ao apostar na mistura como fonte de criação, convoca o público para ressignificar, ao vivo, referências culturais diversas. Através de uma articulação entre música e corpo, o grupo se caracteriza como uma manifestação cultural brasileira urbana e contemporânea, fruto das questões socioculturais do Brasil. Para analisá-lo, será utilizada a antropofagia como conceito, do qual o próprio grupo é consciente, passando pela recapitulação de sua articulação pela Tropicália como sintoma de uma tentativa de busca pelo próprio país. Pretende-se mostrar como o BaianaSystem vai além em relação tanto ao que Oswald de Andrade pensou, como aonde o movimento tropicalista chegou, passando pela reelaboração da ideia de diáspora africana em suas produções. Assim, enxerga-se a antropofagia saindo da proposta conceitual, sendo encarnada para além da ideia de movimento artístico e da adoção de movimentos populares por uma classe média europeizada.

Palavras-chave: BaianaSystem – Antropofagia – Oswald de Andrade – Mistura – Audiovisual.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais.
Email: laura.belisarioc@gmail.com

O projeto BaianaSystem surge na cena musical alternativa de Salvador em 2009, com a intenção de resgatar a guitarra baiana pelas possibilidades do *soundsystem*, fazendo uma releitura do próprio carnaval no Pelourinho. Sendo uma espécie de cavaquinho elétrico, a guitarra baiana, juntamente, com o trio elétrico, foi fruto de uma reinvenção cultural local feita pela dupla Dodô e Osmar nos anos 1940. O *soundsystem*, por sua vez, surge na mesma época, porém na Jamaica, reunindo a necessidade de se fazer música em festa para uma quantidade cada vez maior de pessoas, formando um verdadeiro paredão de som local. Através dele, surgiram as bases para que se fomentasse a cultura do DJ, do MC e do *sample*, assim como a cultura *remix*, nascidos de um underground afrodiaspórico. Ao resgatar tais raízes, o grupo permite que passado e futuro se relacionem. Este processo se dá, sobretudo, na composição e recomposição das criações, permeadas pela cultura *dub* da regravação e aproveitamento do que já fora feito, para transformá-lo em novo a partir de colagens e sobreposições.

A partir deste cenário, o BaianaSystem consegue unir as esferas antes tidas como antagônicas, a cultura pop e o underground. A produção de uma sonoridade que expressa a múltipla possibilidade de se ler a Bahia e suas heranças negras propicia uma identificação coletiva com a mistura local: *Dub*, *Reggae*, Samba-Reggae, Frevo e outros ritmos dançam em torno da voz expressiva da guitarra baiana e do *flow* de Russo Passapusso, numa interação que faz emergir, através do elo entre música e dança, uma dimensão antropófaga de experiência estreante, agora em forma de catarse.

A antropofagia, por sua vez, trazida por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, simbolizou a estreia da construção de um pensamento cultural a partir do próprio Brasil. Contudo, tal proposta não se dissocia de uma construção de estereótipos, uma vez que se apoia na descrição folclorizante de outros povos que não os do eixo Rio-São Paulo: os modernistas sentiram necessidade de “descobrir o Brasil” para criar um cenário similar ao da Europa, em que predominava a busca por origens, reiterando hierarquias entre “cultura erudita” e “cultura popular”, resultando em uma visão romântica do índio tão abordado nas narrativas modernistas. Apesar desse caráter ambivalente, a ideia da antropofagia é muito útil como estrutura não somente para pensar o Brasil, mas sobretudo culturas colonizadas. O Manifesto Antropófago recorre ao imaginário das práticas Tupinambá, trazendo à tona a devoração do Outro como

parte intrínseca da nossa maneira de produzir pensamento. Este conceito foi retomado pelos artistas em 1968, através da Tropicália. Encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o movimento tropicalista revolucionou a “música popular brasileira”, ao praticar, também, um “retorno ao Brasil”. Para eles, era necessário se despir da ideia de unidade nacional, construída pelas elites (pessoas da sala de jantar?), e todo o imaginário brasileiro “enlatado”, como dizia Oswald, em nome de uma criatividade pulsante, que conversasse ao mesmo tempo com o erudito e o popular. Além disso, articulou-se declaradamente à indústria cultural, a qual passara a ser uma realidade no país frente à globalização, com o intuito de proporcionar acesso por parte da maioria da população. Assim, admitiu-se o pop na busca por narrativas culturais mais próximas da realidade das pessoas no Brasil, possibilitando um reconhecimento que ultrapassasse as barreiras das classes sociais e buscando se distanciar de um discurso de autenticidade e nacionalismo então recorrentes no tratamento da cultura brasileira, como foi o caso da bossa nova, que assim permanece até hoje.

Nesse sentido, as manifestações artísticas que dialogam com a questão antropófaga, como a Tropicália, o Cinema Novo, o Manguebeat e, mais atualmente, o BaianaSystem, parecem beber na fonte antropófaga de Oswald de Andrade, na medida em que devoram as inovações de vanguarda estrangeiras e as incorporam na releitura de tradições culturais apagadas pelo colonizador. Entendendo o BaianaSystem como uma possível contemporaneização da Tropicália, este trabalho pretende explorar sua relação com o conceito para então tentar responder questões referentes a seus modos de articulação da mistura, expressão e transformação sob a leitura da antropofagia.

Em sua elaboração do conceito de antropofagia, Oswald de Andrade sugere que abracemos o canibal que nos fora designado, ironizando a imagem produzida pelo colonizador², para ilustrar a absorção violenta do que vem de fora. Assim o fazemos, enquanto brasileiros, em relação às ideias europeias. Porém, isto se dá de maneira transgressora em seus escritos, pois nega qualquer hierarquia entre tempos históricos, personagens ou acontecimentos em detrimento de uma reinvenção cultural.

² O estereótipo de “canibal”, amplamente difundido da Europa, de povos selvagens, de feição monstruosa, que habitam lugares paradisíacos, foi adquirindo forma através dos relatos de viagem, ilustrado por gravadores que se baseavam no imaginário do selvagem antepassado do europeu, distorcendo. Ver mais em: Belluzzo, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. Volume I: “Imaginário do Novo Mundo”.

A produção de Oswald evidencia esta nova-velha forma de relação, baseando-se no resgate dos ameríndios, principalmente de origem Tupi, que habitavam grande parte da costa brasileira, com suas práticas e rituais de antes da invasão portuguesa. Segundo ele, tudo está em movimento: as narrativas, tempos históricos, personagens, podendo ser recriados, reinventados – fomos formados nesse movimento, enquanto brasileiros, habitantes de uma América jovem. A sobreposição de elementos antigos sob novos nos aponta a imagem do palimpsesto, em que a possibilidade interdisciplinar de coexistência plural dissolve uma hierarquização temporal: “antigo” e “novo” coexistem e se contaminam – estado selvagem³, assim como “o que foi pode vir a ser”, porém, refeito. Desta forma, a leitura da antropofagia a partir de Oswald nos permite pensá-la enquanto forma de relação e estruturação do discurso em relação à produção de cultura no Brasil: presencia-se, paulatinamente a partir da Semana de 1922, uma tomada de consciência crítica⁴ em relação ao espelhamento diante da intelectualidade europeia, através da deglutição da técnica estrangeira, somada a tal retomada ancestral, para a reinvenção cultural do país em nome de uma alteridade vislumbrada. Porém, é importante lembrar que a agitação da antropofagia não configurou um movimento em si, mas uma proposta sem obra, cujo manifesto reverberou no plano conceitual do olhar artístico carioca e paulista.

Oswald imagina a dimensão viva do Manifesto Antropófago como a figura do índio – antropófago, literalmente manifesto, o que ele chamaria de autêntico “homem livre”, descabralizado, cujo corpo se materializa no decorrer da leitura do Manifesto. O chamado “bárbaro tecnizado”, ideal o qual Oswald não pretendeu “voltar”, mas “ir em direção a”, simboliza o imaginário genuíno de ameríndio, despido, mas já tendo entrado em contato com os brancos, incorporando a técnica. Mais que isso, ele traz consigo impulsos, sentimentos e comportamentos pré-lógicos e pós-lógicos, em que a orientação não segue o viés do colonizador, mas sim, de uma terra com leis próprias, onde já habitava a superação de todos os valores civilizatórios europeus. A criação de Oswald

³ Neste caso, Oswald de Andrade tenta fazer uma inversão de valor com este termo, isto é, convoca seu aspecto de vantagem sobre o “civilizado”, que estaria dentro de normas específicas, portanto “limitado”, “preso”, ao passo que o estado selvagem passaria a compreender vivacidade, movimento, tendo proposta, portanto, uma inversão da hierarquização.

⁴ Pode-se dizer que a Semana de 22 é moderna em relação ao fato de que começou a gerar movimentações, porém não obteve muito resultado em relação a propostas de fato modernas, que só foram ter lugar em 1931.

tem repensadas as estruturas ocidentais nos modos indígenas fantasiados por ele: da justiça à ciência, do comunismo à linguagem surrealista, ou seja, ele aplica categorias europeias nos ameríndios, as quais têm pouco significado para eles. No matriarcado pré-cabralino e oswaldiano, já teria sido praticada a totemização do tabu e toda a devoração da metafísica presente na cultura messiânica. No entanto, “fertilizando a invenção do seu tempo sincrônico e iluminando o anúncio do futuro presente”, o bárbaro é reconstruído tecnizado, tirando-o do passado e direcionando-o ao futuro que o próprio Oswald acreditava, influenciado pelo futurismo europeu. Devorador de toda a techné importada, este índio ilusório a devolve transformada, deglutida e incorporada, num ato tão violento quanto o processo ao qual ele fora submetido.

Oswald pretendia fazer saltar aos olhos de quem quer que fosse uma verdadeira revolução epistêmica, em que fosse possível a ressignificação e transformação das bases tidas como referências de produção de cultura, ciência e civilidade. Como disse Viveiros de Castro algumas vezes, “Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, depois de Machado de Assis, são os verdadeiros autores de uma reflexão filosófica propriamente brasileira, os inventores de uma linguagem estética, metafísica e política original” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016). Porém, uma leitura crítica nos faz questionar em que nível pode-se conceber uma transformação prática a partir de alguns de seus escritos, os quais deixam lacunas em relação à realidade do resto do Brasil, pois sabe-se que o poeta pertencia a uma elite cultural bastante restrita. A própria ideia do bárbaro tecnizado, por exemplo, apesar de ter escandalizado a classe burguesa de início, se encarada sob uma mirada menos elitista, se mostra como uma inocente leitura de um ideal brasileiro. A herança europeia na construção do “bárbaro” ecoa-nos muito mais nesta combinação, do que uma possível superação desta construção. De fato, a técnica absorvida, presente no termo, sinalizaria esta superação, mas por vias ainda europeias. Abraça-se o bárbaro (o Outro que somos nós), porém condenando epistemologicamente o ideal tão estimado de Oswald, mostrando sua construção não tão eficiente. Isto porque, se é bárbaro, tem seu aspecto irracional assumido. Mas não é o próprio Oswald que em sua Utopia Antropofágica tanto argumenta o comportamento antropófago como supra-razional? Cairia, então, numa simples inversão, ou sobreposição de modelos?

Ao pensar o bárbaro de forma positiva – ou inocente – Oswald de Andrade – imagina, utopicamente, o brasileiro que retoma suas origens. Porém, não se trataria de um retorno às comunidades tradicionais, mas sim ao modo como lidamos com suas reinvenções hoje, no nosso mundo. Nesse sentido, vemos manifestações artísticas que dialogam com esta questão, como a Tropicália, o Cinema Novo, o Manguebeat e, mais atualmente, o BaianaSystem. Todos estes parecem beber na fonte antropófaga de Oswald, fazendo um tipo específico de criação que induz o movimento necessário para que a inversão proposta pelo escritor se sustente. Há um direcionamento para o novo, porém referenciando o que já habitou o mundo, reinventando o próprio olhar cultural.

Talvez fosse o caso de ler a técnica, pensada por Oswald de Andrade, não em direção à fé na tecnologia, sintoma de seu tempo, trazida da Europa. Mas pelo entrecruzo de outros saberes, outras técnicas, no sentido da mistura à qual o Brasil está sujeito e reverbera criativamente. Nesse sentido, valorizam-se as trocas e contaminações (no melhor sentido da palavra) culturais, que reinventam a memória ancestral e ressignificam a experiência, como o próprio carnaval, o maracatu, o samba, o jongo etc.

Este processo não aponta para uma condensação do brasileiro, nem de uma única cultura: Ao contrário de Mário de Andrade, que defendia uma ideia universal de brasileiro, não era interesse de Oswald, que, no intuito de dizer “Não somos, nem queremos ser brasileiros” (ANDRADE, 1928),

“preferiu, anarquicamente, ao invés de buscar uma ‘síntese do brasileiro’, investir nas suas contradições. O autor antropófago não escorregou na proposta do ‘essencialismo’, que quer definir restritivamente o que é ‘ser brasileiro’, como se essa definição fosse possível – ou necessária”. (AZEVEDO, 2016).

A partir da necessidade similar de negar uma uniformidade do brasileiro, tão imposta até nos anos 1960, a proposta tropicalista tinha como ideia a criação um movimento contracultural que não ignorasse uma americanização, com seus modos articulados de mercado cultural, e utilizasse da cultura pop para expressar, elementos herdados de culturas diversas de dentro do Brasil: “sou baiano e estrangeiro” (Tom Zé, 1968, s/p) – é isso que, afinal, somos. Também. Entende-se a ambição tropicalista de explicitar a dinâmica de um entre-lugar cultural (SANTIAGO, 1978, p. 110), onde assimila-se uma cultura de fora, ao mesmo tempo que se produz junto, transbordando a noção de fonte original em nome da celebração da diferença (DERRIDA, 1991, p. 42),

assim também feita por Oswald de Andrade. Admitem-se influências e as traduzem numa linguagem brasileira, como pensado na antropofagia – aproxima-se do outro para modificar-se a si mesmo.

Numa proposta artística plural, a Tropicália serviu também de combustível criativo para se dialogar diferentes perspectivas numa mesma canção ou peça estética. As chamadas “canções-colagens” traduzem a aproximação entre mundos e visões, refletidos num espaço urbano, onde a música popular brasileira se desenvolve e diz de uma percepção específica: estamos atentos ao que nos chega, porém o assimilamos de maneira ‘abrasileirada’. Assim como Oswald ousou usar fatos e personagens da colonização em suas criações junto a situações e espaços brasileiros, subvertendo o imaginário do Novo Mundo, tal tendência era ilustrada nas músicas da Tropicália, em que se ouvia Roberto Carlos, via-se Terra em Transe e Chacrinha, diluindo-se cultura erudita, cultura popular e mercado.

A desierarquização está posta. Pensando sobre o jogo do palimpsesto, analisado por Beatriz Azevedo (2016), como a possibilidade de dissolução de hierarquias temporais, sobreposições do antigo sob o novo e a ideia de recriação, replantio, colagem, “Um Índio”, de Caetano Veloso, lançada em 1977, nos traz esta interessante dinâmica: sabe-se que um índio descera de uma estrela colorida, brilhante...Virá. Ele descera, porque eu vi. O passado se faz presente na certeza do futuro: O que é antigo? O que é novo? O novo pode ser o antigo recriado na medida em que as fronteiras se tornam maleáveis. “Palimpsesto selvagem e virtual”. E é com esta analogia que se pode recuperar a antropofagia de Oswald e seu resgate conceitual presente na Tropicália e na tendência popular de reverenciar a produção dos mais velhos, criando algo novo. Torna-se explícito um território antropófago no âmbito cultural nacional e a devoração é performada nos modos de fazer, traduzindo um Brasil criativo, onde o movimento sempre se reinventou.

Tal prática é reiterada pelo BaianaSystem, em que se vê a antropofagia ressurgir como conceito consciente da própria banda, dessa vez articulando-se à cultura popular negra, principal fonte de onde a ideia do grupo nasceu. Paul Gilroy, em seu livro “O Atlântico Negro”, apega-se ao conceito de diáspora para revelar como as diferentes formas de expressão da música negra se unem muito mais pela descontinuidade de suas

experiências de migração e marginalização, do que por alguma identidade essencial fixa e imutável. A característica comum dessas “formas descontínuas” de expressão musical são lidas pela subversão dos ideais de autenticidade e pureza de sua música que as contaminações de culturas “em trânsito” proporcionam. Isso equivale a dizer que são o que Gilroy chama de “fecundações cruzadas” de influências da diáspora, que não respeitam integridade de território ou autenticidade, que dão forma (e não conteúdo) aos ritmos híbridos do atlântico negro: “o direito de tomar emprestado, reconstruir e rearranjar fragmentos culturais, tirados de outros contextos negros, não era pensado como problema por aqueles que produziam e consumiam a música” (GILROY, 2001, p. 196). A partir daí, relaciona-se a conexão entre música e dança, tão importante para o grupo, com a “atualização” do conceito da antropofagia quando é pensada a transformação contínua entre culturas, em que há devoração e produção de novas possibilidades no fazer artístico.

Além disso, tem-se a convergência do fazer reverenciando os mais velhos e antepassados – em entrevista, Russo Passapusso diz: “o novo já foi feito”. Podemos relacionar esta ideia às de Oswald quando afirma “já tínhamos”, “já sabíamos”, em relação a coisas trazidas pelos europeus para a América, que viriam a surgir apenas no futuro deste encontro, e ao que a Tropicália retoma. Vê-se, a partir desta perspectiva, clara referência à noção desconstrutora do latino-americano de Silviano Santiago, pois em ambos os casos se presencia uma inventividade criativa que transborda as condições socioeconômicas locais, determinadas por uma herança histórica, para dar frutos ressignificados de vanguarda.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p.16).

A performance do grupo, então, faz emergir no público a libertação da “consciência enlatada”, em nome de uma verdadeira afirmação do que realmente se é naquele momento. Assim, valores da cultura popular são reafirmados e ressignificam o próprio espaço urbano, quando repertórios corporais e afetivos se misturam no “furacão

de gente”⁵, irradiando para outros lugares do país como uma releitura possível do que também somos.

Acredita-se estar no corpo um dos principais veículos de identificação entre público e banda, pois por meio dele presencia-se a transformação mais importante: através de uma herança viva dos blocos afro e do senso de coletividade das chamadas festas de largo, que ritualizam e, por isso, convertem o acontecimento social que é o carnaval numa potência transformadora, o grupo consegue dialogar com questões de representatividade identitária, ao presenciar uma dinâmica ritual em que o público se organiza como resposta ao ambiente criado. A cultura popular negra é forte referência para o grupo, que faz a conexão sonora e corporal entre negritudes da Bahia e da Jamaica, produzindo uma mistura que ilustra a própria constituição da noção de popular: atravessamentos, hibridizações e conciliações em torno de vivências que refletem na corporeidade antropófaga presente no BaianaSystem.

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido... mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. (HALL, 2013, p. 381-382).

A partir deste trecho, podem se identificar elementos que também refletem a estrutura conceitual antropófaga, uma vez que indica a devoração de diferentes influências e culturas ao se redescobrir, como bem aponta Beatriz Azevedo em relação ao paradigma da antropofagia, concepções “ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas”, o que nos retoma à ideia do latino-americano de Silviano Santiago, que derridianamente contamina a pureza. Ou seja, o fato de se tratar de uma cultura em diáspora, confere-lhe a condição de ser lida ao mesmo tempo em que ela está sendo produzida, superando referentes fechados e totalizantes.

⁵ O “furacão de gente” no trio elétrico do BaianaSystem acontece quando, a partir dos comandos ora de Russo Passapusso, ora do próprio público que se organiza, abrem-se rodas e uma força centrípeta provoca uma explosão de gente, que se choca, se abraça e brinca no centro das rodas.

A magia do BaianaSystem acontece, então, por meio de ritual, onde o público é convidado a despir-se das “roupas” por meio da catarse. O discurso presente na estética do grupo, a qual ilustra a mistura tão culturalmente viva, sendo lida não como uma síntese de identidades, mas como uma possibilidade de assumir a pluralidade presente na complexa relação dos sujeitos em sociedade, faz com que os corpos gritem em conjunto: seja em rodas, seja numa grande massa, seja no reconhecimento coletivo através de máscaras que são produzidas pelo grupo e distribuídas antes do show, proporcionando uma outra chance de identificação.

Os corpos em roda ressignificam as cirandas em direção a uma descarga de gente, onde transcendem de indivíduos a uma massa plural agente, a qual ritualiza o resgate da cultura negra e indígena, num processo de “atualizá-las”, ao mesmo tempo em que constrói mais uma de suas facetas. O que antes era visto como tabu – o corpo, suas pulsões e desejos –, com o ritual passa a ser resgatado, vira totem. Através do corpo, as identidades se expressam e se permitem coexistir na cidade, assim como no carnaval, via territórios antropófagos temporários, os quais anunciam-se com a presença do Navio Pirata⁶.

Na perspectiva de que o BaianaSystem se compõe por meio de uma específica combinação entre música, dança, imagem e, principalmente, público, podemos dizer que o Navio Pirata representa a possibilidade do encontro, sintetizada em performance. Sua configuração de trio elétrico no carnaval permite que seja pensada sob a ideia de “acontecimento” tal relação entre som e corpo.

Segundo Alfred Gell em seu livro “Arte e Agência”, pode-se dizer deste “acontecimento” a partir de sua teoria antropológica da arte, quando explora o caráter relacional das produções culturais, assim como objetos e imagens. Sua abordagem leva à expansão do sentido que comumente se tem entre “sujeito” e “objeto”, quando se apoia na relação do objeto e seu entorno – a eficácia de um objeto é considerada não como independente, mas coexistente com outras forças, expressas na dinâmica de produção, circulação e recepção. A compreensão de objetos em rede com outros sujeitos e outros objetos possíveis permite que se pense na construção da corporeidade que ali se apresenta: ao evocar a mistura pela música, o público é fisgado pela possibilidade de se

⁶ Trio elétrico do BaianaSystem, presente nos circuitos alternativos de carnaval de Salvador desde 2010 e no pós-carnaval de São Paulo desde 2018.

expressar mostrando o repertório cultural popular de cada um dos corpos, estabelecendo um elo específico entre os que apresentam e os que recebem a potência do som. Tal cenário faz com que se estendam as fronteiras em jogo, pois fica clara a colaboração dos indivíduos para que a magia aconteça. Além disso, a categoria de performance está dada: “todo artefato é uma performance na medida em que motiva a abdução de seu surgimento no mundo” (GELL, 2018, p. 115), perspectiva esta que remete a estrutura popular de pergunta/resposta presente em várias manifestações culturais por meio de canto, de toques de tambor etc. que configura um “fazer junto” próprio da dinâmica antropófaga de diálogos culturais.

Podemos pensar na atuação do BaianaSystem como produção de um construto no qual se estabelece o encontro e a devoração de cultura popular baiana, devido aos elementos que convocam regionalidades tanto na expressão corporal, quanto na musicalidade. Explora-se claramente a relação entre música e dança, atrelado à indústria cultural, reforçando a dimensão atual de manifestações culturais brasileiras cuja matriz não segue valores europeus de expressão, mas sim, referências negras e ameríndias, evidenciando a transformação constante no que diz respeito à construção de povos múltiplos.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Oswald. *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

DERRIDA, Jacques. In: *Margens da Filosofia*. Trad.: Joaquim T. Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

FALEIROS, Álvaro. *Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos*. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, Vol. 17, n.1, p. 107-119, jan. /jun. 2013.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália. Alegoria, alegria*. São Paulo. Kairós, 1979.

HALL, Stuart. Que “negro” é este na cultura negra. In: *SOVIK, LIV (Org.) Da Diáspora: identidades e mediação cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2013, 2ª ed., p. 372 – 388.

LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – Identidade nacional versus identidade negra*.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do latino-americano*. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

PENNA, João Camillo. *O tropo tropicalista*. Editora Circuito, 2017.

PITA, Cássia Maylla de Almeida. *Representações da negritude no carnaval de Salvador*. In: *Interfaces Científicas – Humanas e Sociais*. Aracaju, Vol.4. Edição especial – Contextos da Cultura, p. 75-81, Nov. 2015.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 2017 – Edição comemorativa de 20 anos.

VLADI, Nadja. *Grave, mais grave!* Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação,

evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,
2016.