



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ *CAMPUS* DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS – NÍVEL DE
MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

WALLISSON RODRIGO LEITES

**OSWALD DE ANDRADE E A REELABORAÇÃO CRÍTICA E ARTÍSTICA DO
CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL**

CASCAVEL – PR
2015

WALLISSON RODRIGO LEITES

**OSWALD DE ANDRADE E A REELABORAÇÃO CRÍTICA E ARTÍSTICA DO
CONCEITO DE ANTROPOFÁGIA CULTURAL**

Dissertação apresentada como pré-requisito para a obtenção do título de mestre do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, *campus* de Cascavel – PR

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CASCADEL – PR
2015

WALLISSON RODRIGO LEITES

**OSWALD DE ANDRADE E A REELABORAÇÃO CRÍTICA E ARTÍSTICA DO
CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL**

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)
Membro efetivo

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro efetivo

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora

Cascavel, 13 de março de 2015.

Dedico este trabalho ao poder da escrita, que me fez trazer para o papel coisas da memória (terreno deveras perigoso a qualquer homem) que eu não sei se queria reviver.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pelas valorosas orientações referentes à elaboração do texto e ao processo de pesquisa e por, desde a graduação, ter mostrado o caminho da leitura e da reflexão. Sua contribuição foi de grande valia, tanto no que concerne à minha vida acadêmica, quanto para a formação de novos modos de ver o mundo.

À banca examinadora, pela disponibilidade em contribuir com a pesquisa.

Aos demais docentes do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras, pelas contribuições por meio das disciplinas e de outras atividades do curso.

Aos assistentes do Programa, pela importante atenção dispensada sempre que foi necessário recorrer aos encaminhamentos da Secretaria, em especial, pelo acompanhamento da documentação, para que eu pudesse viajar para a coleta de material de pesquisa junto ao CEDAE/IEL/UNICAMP.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me possibilitou condições para dedicar-me à pesquisa, possibilitando-me também as condições para realizar viagens de estudos e de participações em eventos científicos da área.

Aos meus amigos, por todas as conversas jogadas fora e discussões profícuas; pelos jogos, passeios e viagens; pelos livros e músicas compartilhadas; por todo companheirismo, paciência e compreensão. Suas presenças fazem a existência parecer uma boa conversa de bar.

À minha família, por todo o suporte psicológico e financeiro oferecido nesses árduos anos de estudo; pelo direcionamento moral e ensinamentos, principalmente, à minha mãe, por se preocupar, se interessar e cuidar de mim em toda e qualquer situação.

“Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo”.

Chico Buarque

LEITES, Wallisson Rodrigo. **Oswald de Andrade e a reelaboração crítica e artística do conceito de antropofagia cultural**. 2014. 129 f. Dissertação. Mestrado em Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

RESUMO

Esta pesquisa tem como proposta realizar um estudo sobre as formulações acerca do conceito de antropofagia e a maturação desta formulação ao longo da produção de Oswald de Andrade, considerando-se um recorte da produção crítica e literária do escritor. Para isto, propõe-se partir dos *Manifestos da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928) – textos fundadores da ideia de antropofagia – para, na sequência, verificar na produção pós 1930, especificamente nos textos correspondentes à *Trilogia da devoração* do teatro oswaldiano, *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937), *O rei da vela* (1937) e a esquete *Panorama do fascismo* (1934), a reelaboração artística do conceito de antropofagia cultural, modo como se referem críticos contemporâneos ao conceito elaborado por Oswald de Andrade. Conjuntamente ao estudo analítico de fragmentos das peças, em que se pode observar a estetização do conceito, serão estudados textos da crítica oswaldiana, pós 1930, observando como a formulação conceitual sobre a estética antropofágica aparece na escritura oswaldiana, a exemplo de crônicas, artigos, ensaios, cartas e outros textos críticos, material publicado nos livros *Ponta de lança* (1945), *Estética e Política* (1954) e *A utopia antropofágica* (1990). Na vasta produção criativa e crítica pós 1930, ainda pouco lida e estudada, observa-se um Oswald afastado do grupo dos modernistas de 1922, refletindo sobre sua própria produção, sobre o desenvolvimento do pensamento antropofágico e sobre o movimento modernista no Brasil, um “país bárbaro e tecnizado”. Pretende-se, a partir deste percurso de leitura e de “escuta” da obra oswaldiana, livre da crítica especializada e muitas vezes “determinista”, observar em que medida a formulação do conceito de antropofagia vai consolidando-se como perspectiva crítica e estética até as formulações teóricas assumidas na contemporaneidade sobre as contribuições da antropofagia cultural no contexto latino-americano. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica de cunho investigativo e interpretativo, com base na própria crítica oswaldiana e de teóricos que abordam a chamada “crítica de escritores”, a exemplo de Barthes, Leyla Perrone-Moisés, entre outros que darão suporte à interpretação das obras teatrais e do conjunto de textos a serem analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade, antropofagia cultural, escrita criativa, escrita crítica.

LEITES, Wallisson Rodrigo. **Oswald de Andrade y la reelaboración crítica y artística del concepto de antropofagia cultural**. 2014. 129 f. Tesis. Máster en Letras – Universidad Estadual del Oeste del Paraná. Cascavel, PR.

RESUMEN

La presente pesquisa tiene como propuesta realizar un estudio sobre las formulaciones acerca del concepto de antropofagia y la maduración de esa formulación a lo largo de la producción de Oswald de Andrade, considerando un recorte de la producción crítica y literaria del escritor. Para eso, se propone partir de los *Manifiestos de la Poesía Pau-Brasil* (1924) y *Antropófago* (1928) – textos fundadores de la idea de antropofagia – para, en la secuencia, averiguar en la producción pos 1930, específicamente en los textos correspondientes a la Trilogía de la devoración del teatro oswaldiano, *El hombre y el caballo* (1934), *La muerta* (1937), *El rey de la vela* (1937) y la sketch *Panorama del fascismo* (1934), la reelaboración artística del concepto de antropofagia cultural, modo como se refieren los críticos contemporáneos al concepto elaborado por Oswald de Andrade. En conjunto con el estudio analítico de fragmentos de las obras, en las cuales se puede observar la estetización del concepto, serán estudiados textos de la crítica oswaldiana, pos 1930, observando como la formulación conceptual sobre la estética antropofágica aparece en la escritura oswaldiana, a ejemplo de crónicas, artículos, ensayos, cartas y otros textos críticos, material publicado en los libros *Punta de lanza* (1945), *Estética y Política* (1954) y *La utopía antropofágica* (1990). En la vasta producción creativa y crítica pos 1930, aun poco lida y estudiada, se observa un Oswald alejado del grupo de los modernistas de 1922, reflexionando sobre su propia producción, sobre el desarrollo del pensamiento antropofágico y sobre el movimiento modernista en Brasil, un “país bárbado y tecnizado”. Se pretende, a partir de ese trayecto de lectura y de “escucha” de la obra oswaldiana, libre de la crítica especializada y muchas veces “determinista”, observar en qué medida la formulación del concepto de antropofagia se consolida como perspectiva crítica y estética hasta las formulaciones teóricas asumidas en la contemporaneidad sobre las contribuciones de la antropofagia cultural en el contexto latinoamericano. Se trata de una pesquisa bibliográfica de carácter investigativo e interpretativo, fundamentado en la propia crítica oswaldiana y de teóricos que abordan la llamada “crítica de escritores”, a ejemplo de Barthes, Leyla Perrone-Moises, entre otros, que servirán de soporte a la interpretación de las obras teatrales y del conjunto de textos analizados.

PALABRAS CLAVE: Oswald de Andrade, antropofagia cultural, escrita creativa, escrita crítica.

LEITES, Wallisson Rodrigo. **Oswald de Andrade and the critic and artistic re-elaboration on the concept of Cultural Anthropophagy**. 2014. 129 f. Graduate Dissertation (Masters in Literature) – State University of West Paraná. Cascavel, PR.

ABSTRACT

This research has as its proposal to perform a study on the formulations in regards to the concept of Anthropophagy and the maturation of such formulation through Oswald de Andrade's production, considering a portion of the writer's critic and literary production. To do so, one proposes to commence with the *Manifestos da Poesia Pau-Brasil* (1924) and *Manifesto Antropófago* (1928) – founding texts on the idea of Anthropophagy – to, later on, verify in the production post 1930, specifically in the texts corresponding to the *Trilogia da devoração* of Oswald's theater, *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937), *O rei da vela* (1937) and the sketch: *Panorama do fascismo* (1934), the artistic re-elaboration on the concept of cultural Anthropophagy, as referred to by contemporary scholars on the concept elaborated by Oswald de Andrade. Together with the analytical study of the plays' fragments, in which can be observed the aesthetization of the concept, will be studied texts of Oswald's critique, post 1930, observing how the conceptual formulation on anthropophagic aesthetics appears in Oswald's writings, as exemplified in chronicals, articles, essays, letters and other critic texts, material published posthumously in the books *Ponta de lança* (1945), *Estética e Política* (1954) and *A utopia antropofágica* (1990). In the vast creative and critic production post 1930, still little read and studied, one observes an Oswald secluded from the group of Modernists of 1922, reflecting on his own production, on the development of anthropophagic thinking and on the modernist movement in Brazil, a "barbaric and technicized country". One intends, from this route of reading and "listening" Oswald's work, free from specialized and many times "deterministic" critique, to observe in which measure the formulation of the concept of Anthropophagy consolidates itself as critic and aesthetic perspective to the theoretical formulations assumed in contemporaneity on the contributions of cultural Anthropophagy in Latin-American context. It is a bibliographic research on an investigative and interpretative nature, with basis in Oswald's own critique and that of theorists which deal with the so called "critique of writers", as exemplified by Barthes, Leyla Perrone-Moisés, among others which will give support to the interpretation of theatric works and the whole of texts to be analyzed.

KEYWORDS: Oswald de Andrade, cultural Anthropophagy, creative writing, critic writing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 A IDEIA DE ANTROPOFAGIA NO BRASIL E NA AMÉRICA LATINA: PRIMEIROS ESCRITOS	17
2 ESTETIZAÇÃO DO CONCEITO NA TRILOGIA DA DEVORAÇÃO	40
2.1 <i>PANORAMA DO FASCISMO</i>	41
2.2 <i>O HOMEM E O CAVALO</i>	45
2.3 <i>A MORTA: ENTRE A TRADIÇÃO E A VANGUARDA</i>	63
2.4 <i>O REI DA VELA E A TRANSGRESSÃO DO ESTATUTO COLONIAL ARTÍSTICO BRASILEIRO</i>	73
3 DOS PRIMEIROS ESCRITOS AO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL: A ESCRITA CRÍTICA	87
3.1 <i>OSWALD E O ENSAISMO CRÍTICO: AUTOFAGIA?</i>	88
3.2 <i>RETRATOS E FRAGMENTOS DA ESCRITURA OSWALDIANA: MATERIAL DO ACERVO CEDAE/IEL: OSWALD CRÍTICO</i>	93
3.3 <i>A POTENCIALIDADE DO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL PARA A ATUAL CRÍTICA BRASILEIRA E LATINO-AMERICANA</i>	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	116
ANEXO I	120
ANEXO II	121
ANEXO III	122
ANEXO IV	123
ANEXO V	124
ANEXO VI	125
ANEXO VII	126
ANEXO VIII	127

ANEXO IX	128
ANEXO X	129

INTRODUÇÃO

Os estudos contemporâneos relacionados às mais diversas formas de produção artística, influenciados pelos estudos culturais, passaram a considerar cada vez mais a relação mútua existente entre a arte e a sociedade, observando os processos miméticos fundados nesta relação. Deste modo, à medida que a constituição social se modifica, *pari passu* a arte reconfigura-se, não como se essa fosse produto daquela, mas como outro produto, fator que estabelece um equilíbrio equacional entre uma produção canônica e as produções ditas fora dos cânones.

Com o surgimento dos estudos pós-coloniais, decorrentes das transformações político-econômicas e socioculturais no ocidente, a história da humanidade é revisitada e reanalisada, com enfoque às civilizações e a grupos sociais que foram relegados à margem do discurso oficial a partir dos violentos processos de colonização. Emerge, a partir de então, no que se refere aos estudos culturais, o conceito de hibridização em detrimento da aceitação de uma sociedade estratificada em brancos, índios e negros, o que promove a desestabilização dos preceitos já estabelecidos e enraizados na sociedade, repensando o sujeito e sua constituição social.

Nesse sentido, a história dos gêneros é vista sob novas perspectivas teóricas, derivando diferentes gêneros artísticos que valorizam procedimentos estéticos diferenciados, e trazem para o interior do texto, por meio da linguagem, temas e problemas que estavam à margem do cânone ocidental. Segundo Coutinho, no contexto latino-americano, essa “tomada de consciência” por parte dos pensadores do continente “aponta a passagem de um sistema hierárquico [...] calcado na dicotomia centro/periferia, para uma situação de equilíbrio, baseado no verdadeiro intercâmbio” (COUTINHO, 1991, p. 624). Porém, de acordo com Coutinho, enquanto a literatura lançava novos olhares sobre a história, o discurso da Crítica Literária calcava-se, ainda, salvo exceções, nos padrões eurocêntricos, tendo como referência o cânone em detrimento da produção local, vista, por sua vez, sob a perspectiva de influências cristalizadas.

No contexto brasileiro, uma nova forma de perceber o mundo e as produções artísticas e culturais se dá principalmente com a estética da antropofagia de Oswald

de Andrade, que, sob influência das Vanguardas Europeias, propunha a deglutição dos padrões artísticos burgueses da época para se repensar a cultura no país. No entanto, parte desta produção ainda requer estudos, a exemplo do teatro oswaldiano e de toda a sua produção pós 1930, devido à proposta estilística que contempla, respaldada na busca de novas significações para a história e para a cultura brasileira, a partir da paródia, da sátira e da intertextualidade. Para Coutinho:

Agora, contrariamente ao que ocorria antes, o texto segundo no processo da comparação não é mais apenas o “devedor”, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire sentido de reciprocidade, tornando-se, em consequência, mais rica e dinâmica (COUTINHO, 1996, p. 201).

O movimento modernista serviu, então, como marco inicial para esse processo de ressignificação do passado, a exemplo do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*¹, publicado no *Correio da Manhã* em 1924, e do *Manifesto Antropófago*², publicado na *Revista de Antropofagia*, em 1928, ambos de Oswald de Andrade. Estes manifestos, juntamente com a Revista, se colocam como fontes de referências fundamentais para a compreensão da produção artística nacional contemporânea latino-americana. No entanto, os escritos pós 1930 de Oswald de Andrade, que contemplam uma significativa produção de distintos gêneros, têm sido ignorados enquanto produção historiográfica, crítica e literária no campo dos estudos literários contemporâneos.

Nesta perspectiva, o teatro de Oswald de Andrade merece destaque dentre os modernistas. A partir de sua proposta teatral, buscava descrever o homem contemporâneo sem ater-se à dubiedade ou à fragmentação do ser, mas escancarando aos olhos da sociedade o quão ridículo ela é em suas relações interpessoais, ao se prender a padrões de comportamento e pensamento de forma automatizada, superficial e não reflexiva. Nesse sentido, as figuras caricatas apresentadas pelo autor em sua produção teatral não se restringem às personagens, mas abarcam também as próprias instituições sociais, como a família, a igreja e outras instituições, mostrando que estas perderam seu valor e que, no

¹ *Klaxon*, mensário de arte moderna. Introdução de Mário da Silva Brito. “Escolas e ideias”. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976 (edição fac-símile).

² *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. I, maio de 1928 (ANDRADE, 1990, p. 47-52).

entanto, continuam sendo “fundamentais” para a vida em sociedade apenas por pura convenção e manutenção da ordem do sistema social (automatismo). Segundo José João Cury, Oswald de Andrade representa, no panorama da literatura brasileira, “[...] o grande gerador de novas atitudes formais. Em qualquer que seja o recorte de sua obra – poesia, prosa, teatro –, a transgressão dos valores instituídos é a característica preponderante” (CURY, 2003, p. 15).

Antes de ser conhecido por sua produção dramatúrgica, Oswald já havia marcado seu nome entre os grandes autores de seu tempo com o *Manifesto Antropófago* (1924) e com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1928), textos reveladores dos ideais propostos pelos artistas da época. Nesses textos, o autor discute de forma crítica os modos de se produzir poesia, literatura e arte, atacando as chamadas escolas literárias. Para Oswald de Andrade (1971), a arte está no mundo e se concretiza a partir da livre expressão do pensamento, e não por meio de um pensamento orientado burocraticamente por padrões estéticos que servem ao deleite do burguês, mas que vai ao encontro da noção de cânone literário e corrobora a permanência da mentalidade colonial da *práxis*.

Para alcançar tal objetivo, o manifesto propõe a dessacralização e a deglutição consciente e crítica de todos os padrões artísticos de uma sociedade coisificada, na qual o próprio pensamento se constitui por meio de uma sistematização lógica e funcional, para, a partir de então, buscar novas perspectivas acerca da compreensão artística e, conseqüentemente, do mundo e, sobretudo, de uma identidade nacional, o que remete aos estudos bakhtinianos sobre o conceito de carnavalização: “[...] Era preciso inverter o superior e o inferior, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim que nascesse novamente depois da morte” (BAKHTIN, 1987, p. 70). Esta é a perspectiva carnavalizada e antropofágica praticada pelos modernistas. Não obstante, “a antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

A proposta modernista propõe pensar a arte na perspectiva da desestabilização, de modo que prevalecem nas obras desse período o caos e a instabilidade dos objetos representados.

Vale ressaltar que, por tratar-se de uma estética que busca deglutir aquilo que já foi produzido e assimilá-lo, a antropofagia requer estudos de base intertextual

pautada nos pressupostos da Literatura Comparada, a qual traz contribuições fundamentais no que se refere ao estabelecimento de relações entre obra e sociedade de distintos períodos.

No campo da Literatura Comparada e dos pressupostos da intertextualidade, buscar-se-ão as contribuições de Carvalho e Coutinho (1994), entre outros, que auxiliarão nas investigações acerca das congruências e divergências no conjunto da produção artística e crítica oswaldiana, quando pensada na perspectiva intertextual e comparatista. A fundamentação teórica será utilizada no processo de análise e de interpretação, não sendo, pois, tratada separadamente no texto da dissertação.

Com relação à transgressão de valores, é de fundamental importância a contribuição dos estudos da atual crítica brasileira e latino-americana, por refletirem sobre questões como a hibridização cultural, marcada pela assimilação de caracteres de culturas distintas a partir do embate/enfrentamento destas, a exemplo de Zilá Bernd (1998 e 2003). Esta pesquisa considera também as contribuições de estudos de Antonio Candido (1976 e 1977), sobretudo pela abordagem dialética sobre a literatura, cultura e sociedade, Silvano Santiago (2000), por tratar do “entrelugar do discurso latino-americano”, Leyla Perrone-Moisés (1990), por refletir sobre a antropofagia como abertura e a receptividade para o alheio, para a compreensão da alteridade, Eduardo Coutinho (1991), ao tratar no contexto latino-americano, da “tomada de consciência” por parte dos pensadores do continente, apontando a quebra com a dicotomia centro/periferia, Walter Mignolo (2003), que apresenta um estudo sobre colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.

Pretende-se, então, a partir do presente estudo, observar como a estética antropofágica se configura nas obras de Oswald de Andrade, atentando para uma possível ressignificação do conceito nos distintos períodos de produção do autor e em que medida a produção crítica atual reafirma a concepção de uma antropofagia cultural como perspectiva estética original para a produção crítica e literária no contexto latino-americano.

Partindo de tais pressupostos, a pesquisa objetiva contemplar os seguintes aspectos:

a) Verificação sobre movimento de ruptura estabelecido a partir do *Manifesto Antropófago* em relação ao discurso canônico anterior a partir do levantamento da

fortuna crítica de Oswald de Andrade, observando a importância da escritura³ oswaldina no contexto latino-americano;

b) Estudo da (re)configuração do discurso antropofágico oswaldiano pós 1930 a partir das obras de teatro *Panorama do fascismo* (1934), *O Homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937), *O rei da vela* (1937) e os escritos de crítica editados e compilados nas obras póstumas *A utopia antropofágica* (1990), *Ponta de lança* (1945) e *Estética e Política* (1954);

c) Análise das obras dramatúrgicas oswaldianas, a fim de perceber o modo como a carnavalização da linguagem transforma e reconfigura o gênero;

d) Reflexão acerca do conceito de antropofagia oswaldiano, e em que medida ele se mantém fiel ou se modifica em relação à sua concepção a partir do *Manifesto Antropófago*, com vistas a apreender as possíveis causas e sentidos de uma transformação do conceito;

e) Reflexão sobre a potencialidade do conceito de antropofagia cultural para a crítica latino-americana contemporânea, expressa na derivação de conceitos como práticas textuais híbridas, transferências culturais, autofagia, contaminação, devoração crítica, entre-lugar, entre outros.

Foram realizados levantamentos de estudos acerca da produção oswaldiana por meio de busca em bibliotecas digitais, bibliotecas históricas brasileiras e material coletado no CEDAE/IEL, acervo Oswald de Andrade, na biblioteca da UNICAMP.

Também foi realizado um levantamento em periódicos do Portal de Periódicos da Capes, bancos de dissertações e teses em algumas das principais IES (Instituições de Ensino Superior) brasileiras na área das Ciências Humanas, reconhecidas pela tradição nos Estudos Literários, tais como Unicamp (Universidade de Campinas); USP (Universidade de São Paulo); UFMT (Universidade Federal do Mato Grosso); UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e na UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná). Tais buscas compreenderam o último

³ O termo “escritura” é empregado aqui, a partir da perspectiva de Barthes, explicitada na obra *Crítica e verdade* (2007): optando pela modernidade, restam à crítica duas possibilidades. A primeira é científica, seria a metalinguagem, o caminho científico, crítica institucional, que se desenvolve nas universidades, aliada a outras correntes do pensamento, existencialismo, marxismo, psicanálise, estruturalismo e a linguística. A outra é a da escritura, crítica realizada pelos próprios escritores, na qual o exercício da crítica aproxima-se do processo da criação poética. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2005), neste momento a crítica conseguiria se libertar dos entraves ideológicos da crítica universitária. A crítica dos escritores receberia a marca da experiência artística do seu autor, tornando-se ela também uma obra de arte.

triênio e tiveram por objetivo verificar pesquisas que tratem sobre a temática desta dissertação ou aproximações do tema aqui tratado.

Do levantamento, destacam-se as dissertações “As memórias antropofágicas de Oswald de Andrade” (2010), de Silvana Aparecida Teixeira, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso, e “Oswald de Andrade: da ‘deglutição antropofágica’ à ‘revolução comunista’”(2012), de Valdeci da Silva Cunha, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Contudo, observou-se que nenhum destes estudos voltou-se ao enfoque desenvolvido na presente pesquisa.

Acredita-se que o presente estudo justifica-se no resgate das produções de Oswald Andrade que se encontram relegadas ao esquecimento nos cursos de Letras e demais áreas das humanidades. Objetiva-se, portanto, a divulgação da estética antropofágica oswaldiana, a partir do valor cultural e simbólico que tal obra revela e ainda alcança nas reflexões sobre a sociedade brasileira contemporânea, de modo que suas decorrentes produções culturais não sejam vistas pela crítica como textos “devedores” e sim como revitalizadores do passado.

CAPÍTULO I

*O movimento aqui em São Paulo desenvolvido com o nome de 'Antropofagia', nunca excluiu as conquistas técnicas da civilização nem os sonhos do momento social. Mas fazia escutar a voz bárbara dos trópicos. (Oswald de Andrade, *Telefonema*).*

A IDEIA DE ANTROPOFAGIA NO BRASIL E NA AMÉRICA LATINA: PRIMEIROS ESCRITOS

Um dos principais desafios ao se estudar e indagar sobre a antropofagia oswaldiana deve-se ao fato de ser o próprio autor o criador e o estudioso da estética antropofágica. Sua obra pode ser classificada, ao mesmo tempo, como produção crítica e literária, pois tanto nas peças teatrais, quando na lírica, na prosa e no ensaísmo, a escritura oswaldiana busca pensar o próprio texto, articulando entre si proposta estética e proposta ideológica. Entretanto, antes que se possa evidenciar isso a partir das obras aqui estudadas, faz-se necessário refletir sobre a ideia de antropofagia para Oswald de Andrade, por ser esta o âmago de sua escritura, ou seja, é preciso partir da gênese do conceito e tratar sobre o contexto histórico de sua formulação.

Assim como Bakhtin (1987), para chegar ao conceito de “carnavalização”, em sua obra *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de Françoise Rabelais apresenta um panorama histórico acerca das manifestações populares durante a Idade Média, e tal como Walter Benjamin (1984), para discorrer sobre a “alegoria” na modernidade, em *Origem do drama barroco alemão*, resgata a aplicação do termo desde a antiguidade clássica até o surgimento do Barroco na Alemanha, para se chegar à antropofagia oswaldiana, torna-se necessário voltar ao passado da história literária brasileira, visto que, se o conceito passa a existir a partir

do Modernismo, houve um processo de transformação histórica do pensamento que possibilitou que assim ocorresse.

Sabe-se que já na primeira fase do Romantismo brasileiro havia a preocupação em se valorizar a cor local, trazendo como destaque a figura do índio e da natureza, pautada na necessidade da criação de um herói que representasse o espírito nacionalista e servisse de modelo para o povo e para a criação de uma identidade nacional.

É de conhecimento comum que, durante o processo de colonização portuguesa no Brasil, as sociedades autóctones foram percentualmente reduzidas a um número próximo de zero se comparadas à crescente população urbana mestiça que se desenvolve. Assim, a figura do índio começa a ser uma vaga lembrança no imaginário do povo que passa a tratar tal figura de forma quase mítica, pois o que resta aos olhos do homem branco são as lendas, os rituais e o folclore.

Partindo-se então da necessidade de um herói nacional, a figura do índio ganha vida no desenvolvimento da estética romântica. Uma das personagens mais emblemáticas desse período é o índio goitacá Peri, personagem de José de Alencar que, apesar de ser um nativo das terras brasileiras, constitui-se de modo idealizado e distanciado da realidade do autóctone, pois, ainda que apresente traços culturais e físicos de um índio, sua postura enquanto homem aproxima-se à dos heróis romanescos, sendo, por isso, incapaz de representar um herói híbrido.

Nesse retorno ao passado em busca de um herói, não havia outra saída para os escritores românticos senão o índio, já que tanto o colonizador europeu quanto o negro escravo não eram naturais da terra. Entretanto, pode-se afirmar que, a partir da primeira relação carnal entre um estrangeiro e um nativo, deixou de existir a pureza pretendida pela moral europeia. Logo, inexistem também brancos, negros ou índios, restando apenas traços dessas culturas que se mesclaram e proveram novas formulações culturais.

Não se pode, entretanto, negar a importância de Alencar e dos escritores românticos ao buscarem a valorização do nativo das terras brasileiras, ainda que a influência europeia tenha se sobressaído, pois é a partir desse momento que se passa a pensar e a problematizar uma identidade nacional e a necessidade de o país se consolidar política e culturalmente como nação.

É somente no Modernismo que essa discussão começa a ganhar forma e no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) já é possível notar a tomada de consciência

de um escritor em busca de uma identidade nacional literária baseada na diversidade cultural brasileira, fazendo com que a poesia pudesse abarcar os mais recônditos cantos do país, dando voz àqueles que foram subjugados pelo discurso eurocêntrico/falocêntrico, referenciando não somente à cultura indígena, mas também, à negra, como se pode observar no trecho do conhecido *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (ANDRADE, 1974, p. 78).

Nota-se que a partir do manifesto se proclama a resistência contra a cultura estrangeira – a exemplo da música de Wagner – e a valorização do nacional, nos fatos simples da cultura, na culinária, nas crenças religiosas, na linguagem etc.. Nega-se a influência das fontes e o pragmatismo linguístico, voltando-se a uma linguagem viva e corrente, a língua do povo, pois, até então, o fazer literário estava diretamente ligado à noção de bom e de belo, a qual excluía coloquialismos e baseava-se em arcaísmos e solecismos. Para Oswald, a linguagem do poeta deveria ser a linguagem do povo, já que é para o povo que se escreve. Assim a língua deveria constituir-se “sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1974, p. 78).

É também o referido manifesto um dos primeiros responsáveis por materializar o embate cultural entre a tradição e a vanguarda como meio de se chegar ao novo. A partir dessa necessidade de confrontar-se com o velho, surge na estética oswaldiana a noção de luta, que será recorrente em toda sua escritura, incluindo títulos sugestivos desse pensamento, como o do livro *Ponta da Lança* (2004) e dos textos reunidos em *Estética e Política* (1954), este, organizado pela pesquisadora Maria Eugênia Boaventura, veio fazer parte da Coleção Obras Completas de Oswald de Andrade.

Tal como se sabe, para chegar ao novo faz-se necessário assimilar o antigo e, então, a antropofagia só se torna possível a partir do conhecimento e da assimilação do clássico.

É sabido que, durante a história da civilização ocidental, os gêneros literários, como a arte de modo geral, encontraram meios de se propagar que melhor se adaptassem ao pensamento de seu tempo. Entretanto, na modernidade esfacelam-se as noções de unidade e de pureza, já não há mais uma forma de representar o mundo senão todas elas ao mesmo tempo, indo da unidade clássica à esquizofrenia contemporânea. Neste contexto, como valer-se do mito e do herói para representar uma sociedade pluralizada?

Então, contrariamente à “estilística tradicional”, na perspectiva bakhtiniana, em que a linguagem purificada das intenções e tons de outrem era apenas o meio para a mimetização do mundo, em Oswald de Andrade, ela converte-se em objeto da representação, pois a linguagem, em suas divergências vocais e sociais, é capaz de criar o mundo. Conforme aponta Bakhtin,

O discurso do pensamento estilístico tradicional conhece apenas a si mesmo (isto é, ao seu contexto), seu objeto, sua expressão direta, somente como um discurso neutro da língua, como um discurso de ninguém, como simples possibilidade. O discurso direto, tal como é entendido pela estilística tradicional, na sua orientação para o objeto encontra apenas a resistência do próprio objeto (a inexaustão da palavra, o seu caráter inefável), porém ela não encontra, no seu caminho para o objeto, a resistência substancial e multiforme do discurso de outrem, ninguém a incomoda nem a contesta (BAKHTIN, 1993, p. 85-86).

A partir de tal prerrogativa, pode-se observar que a constituição discursiva se dá a partir da resistência, do embate, entre o enunciador e outrem, convertendo, tanto o autor, como seu receptor, em sujeitos vivos da língua. Nota-se que a linguagem perde a noção de neutralidade e assume importância além da simples função de traduzir de forma sistematizada as percepções sobre o objeto representado, pois ela é agora também criadora desse.

Assim, como se pode observar no trecho anterior do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, ao citar o maestro e compositor alemão Wilhelm Richard Wagner, que se tornou um clássico da música universal por sua singularidade de estilo na produção romântica, submergindo ante os cordões de Botafogo, em clara alusão ao carnaval carioca, Oswald promove a destruição do clássico e a valorização daquilo que é nacional. A modalização do discurso promovida pelo autor aponta para o embate entre a cultura local e a estrangeira, como se pode notar com a utilização do vocábulo submergir, que, segundo o Dicionário Aurélio, dentre outras atribuições,

pode significar: 4. Fazer desaparecer; destruir. 5. Fazer desaparecer, fazer sumir, ocultar, encobrir (FERREIRA, 2004, p. 1885).

Deste modo, a música de Wagner ocuparia no cenário nacional de produção artística um lugar de desprestígio e de insignificância, pois estaria escondida pelo espírito festivo e desacralizador do carnaval. No entanto, para que tal prerrogativa seja significativa, é necessário que o leitor de Oswald tenha conhecimento do espaço que a figura do compositor alemão ocupa no cenário das artes no mundo e, assim, ao mesmo tempo em que é destruída, é reafirmada enquanto figura icônica, pois toda negação paradoxalmente traz em si a reafirmação da proposição oposta, e então o discurso mostra-se como a submerção de vozes que podem apontar para lados opostos.

Por meio dessa multiplicidade de vozes, ao escrever sobre homens e fatos, segundo a concepção clássica, não dignos de serem representados, é possível perceber que na sociedade moderna não há mais espaço para os heróis altivos que se propagaram nas manifestações artísticas desde a Grécia Antiga até o Romantismo europeu, pois já não há mais um ideal de indivíduo como pretendido pelos helênicos, tampouco um ideal de coletividade como a representada pelo épico e pelos românticos.

Torna-se conveniente, entretanto, um adendo ao se afirmar que não há mais lugar para os heróis clássicos na sociedade moderna. Tal fator não significa que essas figuras clássicas deixaram de ter sua importância para a literatura e muito menos que não mais devem ser lidos e estudados, mas sim que os valores trazidos a partir desses personagens podem ser relidos e ressignificados sob novas perspectivas, ou seja, desvencilhados de seus propósitos pedagógicos e moralizantes que apontam para uma sociedade utópica, como a pretendida por Platão em sua *República*.

O que se configura, a partir de então, é um herói problemático e cindido, resultado de uma sociedade em ruínas, cujo pensamento, abalado pelas contingências socioeconômicas proporcionadas pelo desenvolvimento do capital, cria uma falsa ideia de progresso como meio de levar o homem ao suprassumo de sua existência humana.

No entanto, a felicidade prometida pelo capitalismo se converte em divisão de classes e segregação social e o progresso passa a deixar o homem cego. O acúmulo de capital e o avanço tecnocientífico passam a ser o grande objetivo do

homem, o conforto vendido pela indústria desenvolve um sujeito voltado, cada vez mais, para a ação, para o trabalho, para os bens de consumo e para tudo aquilo que já é um fato consumado e não para a reflexão, sendo assim mais fácil consumir e assimilar aquilo que está pronto e mastigado enquanto pensamento do que tentar enxergar o mundo de um modo distinto, proposta ética e estética de Oswald, a partir do *Manifesto*.

Tal discussão, se levada para o lado estritamente filosófico e existencial, pode mostrar que a busca por enxergar, ou construir um mundo a partir de novas perspectivas é um percurso tautológico que leva o homem a sua eterna autoconstrução e autoconhecimento, que ao mesmo tempo é a negação e a afirmação do passado, como o mito de Sísifo ou de Prometeu. Não se tem aqui como objetivo refletir sobre tal questão de modo mais aprofundado, apontando para a antropofagia como mais uma tentativa do homem de se manter vivo, racional e culturalmente, mas apenas mostrar como a antropofagia marca um período de renovação de um ciclo ou de uma série e merece destaque, não por ser algo significativo para a humanidade, mas por representar para o brasileiro a sua independência cultural em relação aos países estrangeiros e por possibilitar que, por meio da arte, cada sujeito tenha a capacidade de se reconhecer e de buscar sua autonomia intelectual, seja em uma roda de samba entre amigos ou em um criativo *pot pourri* improvisado em um bar, mas que seja uma expressão descompromissada com um fazer artístico, como nota-se no seguinte trecho do *Manifesto*:

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem. Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris. Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança (ANDRADE, 1974, p. 79).

Pode-se observar que para Oswald a poesia, o fazer artístico, é um processo de constante descoberta e não um processo de elaboração, que, se aproximando da estética dadaísta, seria a livre expressão do pensamento criativo de uma criança ainda não contaminada pelas convenções basilares da sociedade. Deste modo, se poderia ver a arte como algo puro e sem uma lógica estabelecida. A criança, em seus primeiros anos de vida, absorve do mundo primeiramente o necessário para

sua vivência no seio familiar, ou seja, o básico para estabelecer uma relação com seus progenitores, desenvolvendo, antes mesmo da linguagem falada, modos de comunicação que garantam sua sobrevivência. Essas elaborações comunicativas fazem parte do processo de descoberta do mundo e também de uma linguagem sistematizada que representa esse mundo. Entretanto, antes mesmo de saber a palavra que define o alimento, ou a mãe, a criança já tem uma noção, ainda que instintiva, do que é o mundo, da figura materna e da sua necessidade de se alimentar e, mesmo após descobrir e assimilar esses códigos, os conceitos mais abstratos – ligados às necessidades secundárias, como a vida em sociedade, e não às necessidades primárias, como a alimentação –, a exemplo dos termos binários vida e morte, bem e mal, feio e bonito, serão desenvolvidos lentamente em um processo que levará à maturidade do ser e ao fim de sua infância. Assim, fazer essa analogia entre a arte e o modo do pensamento “infantil” significa entender que o processo de criação deve se desligar dos parâmetros duais de bem e mal; belo e feio; certo e errado; verdade e mentira; colonizador e colonizado; forte e fraco; norte e sul; e de todos os binarismos que buscam construir um mundo bipartido, lógico e racional em que o homem deve se encaixar em um ou em outro lado, não havendo a possibilidade para um terceiro espaço.

Nesse mesmo sentido, para abandonar essa visão clássica, calcada nas antinomias humanas, é necessário também abandonar a linguagem que configura esse mundo e voltar-se para a reelaboração dos conceitos e postulados canônicos como simples constructos históricos e parciais e não como verdades absolutas, promovendo assim a quebra dos dogmas científicos e filosóficos que, historiograficamente, guiaram e seguem guiando o homem no ocidente desde a antiguidade clássica. Deste modo, a linguagem para Oswald deve ser inovadora, como se pode observar no seguinte trecho do *Manifesto*:

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros. Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação (ANDRADE, 1974, p. 78).

Fica evidente, ao procurar embater a tradição literária, a preocupação de Oswald com a linguagem, pois se a partir dela o mundo será representado por meio da poesia, eleger dentre tantas as palavras que devem converter-se em literatura é escolher um molde de representação do mundo. Por esse motivo, o autor busca combater a prática do academicismo e da erudição que tendem a enfeitar o mundo com barroquismos e galicismos em detrimento da linguagem coloquial e usual. Para Oswald, a linguagem deve centrar-se em seu uso corrente e popular, na linguagem da rua e da praça, de modo democrático.

Acreditou-se por longo tempo numa racionalidade natural da linguagem, ao mesmo tempo apoio e manifestação de uma racionalidade natural do homem. Essa lógica natural, de direito e de fato, seria também o fundamento da ordem social. [...] E os críticos sensores não se enganam quando desconfiam que as infrações contra a linguagem são perigosas para a ordem social (PERRONE-MOISES, 1973, p. 41).

Contrariamente a uma racionalidade da linguagem, por propor a desconstrução dos códigos linguísticos, a escritura oswaldiana coloca em cheque as instituições sociais construídas. Porém, esse embate promovido por meio da língua só é possível a partir do abandono do academicismo que representa apenas o mundo em uma ordem perfeita, vestido de uma roupagem linguística não produtiva e de aparência.

Tal questão é também desenvolvida por Schopenhauer em *A arte de escrever*⁴, quando esse questiona a figura do intelectual na sociedade e apresenta o erudito como um ser que adorna sua cabeça com uma peruca, como uma metáfora do pensador destituído da capacidade de pensar por si e converte-se em uma espécie de papagaio de pirata, repetindo aquilo que já foi dito. A linguagem erudita seria, por sua vez, apenas um adorno na cabeça para disfarçar a incapacidade de elaboração do pensamento.

Ainda que Schopenhauer e Oswald tenham visões diferentes da linguagem, reconhecendo-se que ocupam lugares diferentes na temporalidade histórica e também falam de lugares diversos, pois, enquanto o primeiro acredita na superioridade das línguas clássicas, como o Grego, o Latim e o Sânscrito, em detrimento das línguas modernas, o segundo privilegia a língua viva, em seu uso

⁴ Antologia de ensaios recolhidos de *Parerga e Paralipomena* de 1851, nos quais o autor apresenta discussões acerca da linguagem, do estilo, da erudição etc.

corrente, ambos veem a necessidade de se abandonar a erudição como um meio de se propagar o livre pensamento de ideias. Segundo Schopenhauer:

[...] só chegará a elaborar novas e grandes concepções fundamentais aquele que tenha suas próprias ideias como objetivo direto de seus estudos, sem se importar com as ideias dos outros. Entretanto os eruditos, em sua maioria, estudam exclusivamente com o objetivo de um dia poderem ensinar e escrever. Assim, sua cabeça é semelhante a um estômago e a um intestino dos quais a comida sai sem ser digerida. Justamente por isso, seu ensino e seus escritos têm pouca utilidade. Não é possível alimentar os outros com restos não digeridos, mas só com o leite que se forma a partir do próprio sangue (SCHOPENHAUER, 2009, p. 21-22).

Na concepção de Schopenhauer, o verdadeiro intelectual seria aquele que sabe ler criticamente o mundo a partir dos discursos anteriores para criar a sua própria visão de mundo. Trata-se de um eterno questionamento que coloca em cheque noções tidas como verdades absolutas. Assim, manter o discurso anterior sem questioná-lo ou sem digeri-lo é o mesmo que para Oswald seria não praticar a antropofagia, pois esta se constituirá da assimilação e não somente da deglutição do outro. Para que se faça “poesia de exportação” é necessário destruir a poesia de importação, mastigá-la e digeri-la a fim de absorver seus nutrientes e eliminar, de modo quase que escatológico, tudo aquilo que não é necessário. Simplesmente propagar o discurso de outrem é o caminho mais fácil para se chegar a possuir o título de conhecedor do mundo, mas é, por outro lado, a manutenção de um lugar comum, bem visto por aqueles que pretendem ocupar esse espaço, o espaço do erudito. Esse mesmo lugar é também representado por Oswald no *Manifesto* ao dizer que:

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lâ mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico. Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. [...] A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas. Só não se inventou uma máquina de fazer versos – havia o poeta parnasiano (ANDRADE, 1974, p. 78).

A evidente crítica aos movimentos naturalista e parnasiano retrata não apenas a necessidade imediatista de renovação da arte brasileira, mas a possibilidade de transgressão artística em relação a toda a tradição mimética, propondo novos modos de interpretação do mundo. Tal aspecto, no entanto, não é algo exclusivo da produção artística oswaldiana, tampouco brasileira, pois já os movimentos vanguardistas europeus, como Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo e Futurismo, propunham essa inovação e serviram de base para o desenvolvimento do pensamento oswaldiano. A diferença concentra-se no fato de que esses movimentos de vanguarda precisam olhar para o próprio passado e reelaborá-lo (como é o caso de *Guernica*, de Picasso, que representa um olhar sobre vários ícones da cultura espanhola), no Modernismo Brasileiro, pretende-se criar, a partir da cultura do outro, algo essencialmente novo e nacional, abandonando os moldes europeus não só de produção artística, mas de formação cultural em que de um lado se encontra um colonizador europeu e de outro a cultura nacional que acaba de nascer, como se pode notar no excerto a seguir:

E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.
 Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio roteamento dinâmico dos fatores destrutivos. [...]
 A invenção
 A surpresa
 Uma nova perspectiva
 Uma nova escala
 Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil
 (ANDRADE, 1974, p. 78).

A partir do fragmento é possível observar claramente essa cultura embrionária, que busca retornar a um Brasil primitivo, Brasil criança, que tem a livre capacidade de imaginar e inventar, livre das influências e dos conceitos acabados sobre o mundo. Surge o Brasil dos mitos indígenas, o retorno a um éden, a um paraíso, um mundo ainda não afetado pelos valores do colonizador, sem “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo”, uma forma de “Ver com olhos livres” (ANDRADE, 1974, p. 78). Tem-se de um lado tudo aquilo que é necessário abandonar e de outro, aquilo que se deve valorizar, pois: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de ‘dorme

nenê que o bicho vem pegá' e de equações” (ANDRADE, 1974, p. 78). Neste sentido, segundo Alves:

A poesia Pau-Brasil expressa a visão do modernismo que atentava para um diálogo profundo entre os escritores e os escritos sociais de caráter antropológico, histórico e artístico pela valorização da cultura popular e neste sentido, antecipa a discussão atual feita pela crítica pós-colonial, como uma abordagem alternativa para entender o imperialismo e suas consequências. [...] Oswald valoriza, por meio de sua poesia, a história e a voz das minorias étnicas. Transforma em valor a suposta inferioridade da cultura nativa (ALVES, 2010, p. 134).

Logo, nota-se a necessidade de se conhecer tudo aquilo que não é próprio, de Wagner à álgebra e à química, para se valorizar aquilo que deve vir primeiro na cultura, como os mitos indígenas e a tradição popular, o que é de fora vindo depois daquilo que é próprio da cor local.

Ainda que no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* não se observe o termo antropofagia, a reflexão que o manifesto traz sobre a elaboração poética pode ser vista como o primeiro passo na escritura crítica oswaldiana, ou pelo menos o principal deles, para a elaboração do conceito de *Antropofagia* desenvolvido no *Manifesto Antropófago* (1928). O texto publicado em maio de 1928, no primeiro número do primeiro ano da *Revista de Antropofagia*, inaugura o conceito que viria a ser o cerne de toda a escritura oswaldiana e proporcionaria frutíferas discussões posteriores acerca da cultura e da arte brasileira até a atualidade.

Assim como a premissa do manifesto de 1924, o *Manifesto Antropófago* intenta combater a cultura estrangeira e valorizar aquilo que para o autor é essencialmente nacional, voltando-se a um Brasil primitivo e pitoresco, em que o índio ainda viria a encontrar-se com o colonizador que o destruiria, como se pode observar no logo no início do *Manifesto*:

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande (ANDRADE, 1980, p. 81).

Como se pode observar no excerto, o colonizador das terras tupiniquins, descrito como os traficados, imigrados e turistas que, primeiro encontraram os filhos

do sol, como alusão aos povos autóctones, destruíram suas crenças e sua cultura e, posteriormente, buscaram reviver a figura do índio como um herói nacional, como a personagem Peri, de José de Alencar. As vestimentas dos colonizadores, além de diferenciá-los culturalmente em relação ao índio, denotam as intenções escondidas por traz do olhar de encantamento com essa figura emblemática descrita por Caminha em sua carta ao Rei D. Manuel. Em contrapartida, a nudez pueril dos povos encontrados é representação da essência da pureza pretendida para a elaboração artística brasileira.

As intenções colonizadoras logo foram se enraizando nas terras encontradas e se alastrando com a vinda dos padres jesuítas da Companhia de Jesus, haja vista que a perda de espaço por parte do catolicismo na Europa, devido à Reforma Protestante, foi um dos motes da Igreja para expandir sua fé pelo mundo. Antes mesmo desse período, não encontrando o ouro e a riqueza pretendida, Caminha já demonstra em sua carta ao rei de Portugal o percurso que o colonizador poderia seguir ao desbravar as terras desconhecidas: o caminho da catequização. Entretanto, como Oswald demonstra no *Manifesto Antropófago*:

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós. Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores (ANDRADE, 1980, p. 82).

Essa não catequização não se refere ao simples fato de os povos indígenas terem resistido à fé que lhes era imputada de cima para baixo, mas também ao modo como a religião católica desenvolveu-se no Brasil, fundindo-se a outras crenças e mitos indígenas e africanos. O Cristo que nasce na Bahia é o resultado do sincretismo religioso que torna a religião no país algo próprio do brasileiro, que vai à missa aos domingos, e ao terreiro, às sextas-feiras.

No que se refere ao campo religioso, o manifesto também apresenta a figura emblemática do Padre José de Anchieta. Enquanto este tem sua importância no fato de ter sido um dos primeiros e talvez o mais engajado dos catequizadores do Brasil

colonial, inclusive aprendendo a falar o Tupi e escrevendo a primeira gramática dessa língua, aquele, além de pregador, junto com Gregório de Matos, foi o precursor do estilo de produção barroca no país, convertendo-se, com sua retórica apurada, em um modelo estético e ideológico.

Compreender o processo de inserção da Igreja no Brasil é uma condição *sine que non* para a formulação do pensamento antropofágico oswaldiano. Sabe-se que, historicamente, quando dois povos ou civilizações distintas entram em confronto, um dos principais meios de se sobrepujar o inimigo é destruir seus símbolos religiosos e suas crenças, pois são esses fatores norteadores do homem organizado socialmente. Pouco antes do “descobrimento” do Novo Mundo, a Península Ibérica, em um processo de limpeza étnico-religiosa, com os Reis Católicos Isabel de Castela e Fernando de Aragão, teve o exemplo empírico dessa técnica de combate, impondo aos povos mouros o catolicismo em troca de sua permanência no território. Diferentemente, entretanto, desse embate com os mouros, no caso dos autóctones americanos, não houve uma luta territorial entre povos. O colonizador simplesmente apossou-se das terras, mas viu no índio um ser a ser salvo, na perspectiva eurocêntrica, ou corrompido, na visão antropofágica. Assim, quando da chegada dos primeiros desbravadores das novas terras, um dos pontos fulcrais para o estabelecimento de sua cultura foi a tentativa de eliminar as crenças nativas. Deste modo, a religião pode ser vista, a partir da proposta do *Manifesto*, como um dos principais aspectos culturais responsáveis pela destruição da cultura primitiva⁵ do indígena e, por isso, um dos principais inimigos a ser combatido, pois, segundo Luiz Costa Lima, no capítulo “Antropofagia e o controle do imaginário”: “Contra os catequizadores e antes de sua chegada, o *Manifesto* declara que ‘já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista’ e que mesmo antes da descoberta lusa, já tínhamos ‘descoberto a felicidade” (COSTA LIMA, 1998, p. 125). Deste

⁵ A palavra “primitiva” empregada aqui não deve ser observada como contraponto à suposta evolução dos povos europeus. Não há como se estabelecer parâmetros de evolução entre povos senão de modo cartesiano e, conseqüentemente, tendencioso. O vocábulo é empregado com acepção de “aquilo que é o primeiro a existir”. Ainda que correntes históricas tenham desenvolvido estudos sobre a pré-história da região onde hoje se localiza o território brasileiro e apontem evidências da existência de civilizações nômades anteriores, quando da chegada do colonizador europeu havia diferentes etnias autóctones estabelecidas nos diversos cantos do território, as quais seriam primárias em relação aos recém-chegados do Velho Mundo. Por não ser objetivo desta pesquisa estabelecer as diferenças étnicas existentes no Brasil pré-colonial, mas sim observar como Oswald, nos manifestos, se refere ao amálgama dessas sociedades como sendo a essência da cultura brasileira, justifica-se a generalização dos termos e o tratamento como uma cultura primitiva.

modo, a negação do catolicismo representa uma busca quase utópica pelo original e autêntico, na recuperação desse paraíso perdido pré-cabralino.

Do mesmo modo que ocorre com a religião, a imposição linguística como modo de sobrepujar a cultura de outrem tem se mostrado, historicamente, uma tática profícua. Por esse motivo, ao invés de buscar aprender a língua nativa, o colonizador procurou fazer com que o índio aprendesse o Português. Assim, criou-se, a partir do trabalho dos padres da Companhia de Jesus, liderados por Manuel de Nóbrega, a primeira escola brasileira em meados do século XVI, com o objetivo de ensinar a língua do branco. A partir dessa prerrogativa, como tentativa de inverter o percurso da história, no *Manifesto Antropófago*, Oswald, assim como o Major Policarpo Quaresma, personagem de Lima Barreto, considera a volta ao uso da língua Tupi e, para isso, constrói, a partir da sonoridade, uma brincadeira com a famosa frase *To be or not to be, that's the question*⁶: “Tupi, or not tupi that is the question”.

Outro aspecto importante de se observar no *Manifesto* e que denota seu valor destrutivo é a constante repetição do vocábulo “contra” como marca do embate aos valores colonialistas. Assim como se observa na citação anterior, em que o autor se coloca “contra” o discurso do Padre Antônio Vieira, o vocábulo aparece outras quinze vezes em todo o manifesto sempre precedido de um caráter estrangeiro e impuro em relação às terras brasileiras.

Essas manifestações de oposição reforçam o discurso apresentado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e ressaltam a importância de se pensar a cultura brasileira de forma renovada e autêntica, pois tudo que se produzia no país até então era cópia dos modelos europeus, da produção artística ao modo de se pensar, fazendo com que, por vezes, algumas práticas sociais se tornassem incoerentes em relação à própria natureza nos trópicos. Como exemplo, vale citar aqui as vestimentas pesadas da elite dos tempos do Brasil Imperial que ressaltam a importação de uma “consciência enlatada”, pois o modo de se vestir e de se portar da elite brasileira era a imitação do europeu, com a diferença de que a Europa encontra-se predominantemente numa zona temperada e o Brasil em uma zona tropical, tendo diferenças de temperatura significativas, para interferir inclusive no vestuário. Entretanto, ao invés de o brasileiro vestir-se de acordo com o calor dos

⁶ Traduzida para o Português como “ser ou não ser, eis a questão”, é uma famosa frase da literatura, proferida por Hamlet, personagem de uma das principais peças shakespearianas.

trópicos, prefere a suntuosidade dos grandes casacos e vestidos condizentes com os climas mais amenos do velho mundo. Sobre esse aspecto, Costa Lima menciona que:

A civilização ocidental costumou e costuma pensar-se a si mesma como um agregado contínuo, que, começando na Grécia, prosseguiria, com maiores ou menores ansiedades apocalípticas, até nossos dias. O *Manifesto Antropófago* [...], na verdade, como inúmeros outros movimentos e autores contemporâneos, começam a considerar a ruptura, a descontinuidade, não só como uma ferramenta mental e uma categoria intelectual mas também como uma exigência histórica (COSTA LIMA, 1998, p. 128).

Ainda que Costa Lima se refira ao *Manifesto Antropófago*, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, essa incoerência cultural – que, segundo Oswald, se deve às “elites vegetais” as quais o autor procura combater – também é perceptível. Como mais um ponto de aproximação entre os dois manifestos, pode-se dizer que dentro dessa elite vegetal, estagnada, sem capacidade criativa, encontram-se os intelectuais e os eruditos. Essas figuras, assim como a figura do professor e do doutor, ocupam nas sociedades ocidentais um local de destaque, pois enquanto alguns são responsáveis por trabalhar nas lavouras, nas indústrias, no comércio, ou no setor de serviços, e deixam o trabalho intelectual de lado, aqueles, os “doutos”, são os responsáveis por formular e direcionar o pensamento e a arte em uma sociedade. Assim, se aqueles que têm a função de críticos da sociedade são simples vegetais do pensamento, não há como esperar que a grande massa tenha qualquer capacidade de pensar criticamente sua própria cultura.

Desse modo, essas elites seguem ditando sua moral e os “bons costumes”, oriundos das “histórias do homem que começam no Cabo Finisterra”⁷ e da “verdade dos povos missionários”, “Trazidas nas caravelas” e convertidas em “Memória fonte do costume” e nos “conservatórios”, representam o mundo bipartido das “sublimações antagônicas”.

Wagner, no manifesto de 1924, é o ícone cultural representante dessa tradição conservadora e da manutenção de um cânone artístico alvo de Oswald. No manifesto de 1928, o escolhido, propositalmente ou não, pelo autor é, assim como o

⁷ No *Manifesto Antropófago*, Oswald faz referência à cultura trazida pelos navegantes portugueses, mostrando o local de saída das grandes navegações rumo às conquistas territoriais dos séculos XV e XVI.

compositor alemão, uma das figuras mais representativas do Romantismo na Alemanha e no ocidente, o escritor Johann Wolfgang von Goethe.

Como se observou até o momento, em uma tentativa de reconstruir a história brasileira sem a presença do colonizador, a destruição dos códigos coloniais estabelecidos é o primeiro passo de Oswald para o desenvolvimento do conceito de antropofagia. Porém, como visto anteriormente, ao valorizar a língua Tupi, e seguindo o mesmo parâmetro do Manifesto de 1924, no *Manifesto Antropófago*, ao confrontar-se com os códigos culturais que representam tudo aquilo que é estrangeiro, Oswald busca preencher os escombros dessa cultura com aspectos estritamente nativos da fauna e da flora, como o vocábulo “Pindorama”⁸, e das crenças religiosas, como “Jaci” e “Guaraci”⁹.

Em síntese, a essência dos manifestos oswaldianos encontra-se na desconstrução antropofágica da cultura estrangeira para o retorno a um Brasil primitivo e pueril, onde é possível criar um pensamento e um modo de conceber a arte e a cultura autenticamente nacional. Esse processo primário de retorno a um passado perdido enquanto conceito de antropofagia será, posteriormente, reelaborado, crítica e esteticamente, na escritura oswaldiana pós-1930, assumindo novas conotações e diretrizes, como se procurará ilustrar, respectivamente, nos capítulos subsequentes, com as peças que compõem a *Trilogia da devoração* do teatro oswaldiano; os artigos e ensaios do autor; e, por fim, com o material coletado no arquivo do Centro de Documentação Alexandre Eulálio da UNICAMP, composto, entre outros documentos, por um manuscrito inédito de Oswald de Andrade.

Tomada, entretanto, a antropofagia como grito de libertação em relação à cultura do outro, vale aqui retomar uma discussão iniciada anteriormente e observar que, mesmo antes das primeiras manifestações modernistas no Brasil – o que inclui, além da Semana de Arte Moderna em 1922, acontecimentos¹⁰ como as publicações das revistas *O Pirralho* (1911), fundada por Oswald de Andrade e Emílio de Menezes; *Klaxon* (1921); a luso-brasileira *Orpheu* (1915), que marca o início do Modernismo em Portugal; as exposições de artes plásticas de Lasar Segall em São

⁸ Do Tupi: terra das palmeiras; fazendo referência ao território brasileiro.

⁹ Guaraci e Jaci: respectivamente equivalentes ao sol e à lua, representam na cultura Tupi as principais entidades divinas regedoras do mundo.

¹⁰ Mario de Andrade, em *Aspectos da Literatura Brasileira*, discorre sobre todo o movimento realizado antes da década de 20, que teria culminado na realização da semana de 22. Segundo o autor, houve primeiro uma “pré-consciência, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelos menos uns seus anos” (ANDRADE, s/d, p. 222) antes do que seria o marco inicial do Modernismo brasileiro.

Paulo e Campinas em 1913, e Anita Malfatti em 1915, 1917 e 1918, tendo suas últimas exposições gerado grande repercussão; a publicação do livro de poesias *Há uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), de Mario de Andrade; e as diversas publicações em jornais e revistas em que os artistas Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Cândido Mota Filho e Mário de Andrade já discutem a ideias modernistas –, a literatura brasileira já havia dado sinais de uma pretensa liberdade em relação à arte europeia, a exemplo da obra de Gregório de Matos em que se observam os primeiros traços de uma preocupação com a dependência cultural do país, como pode ser observado no soneto *Aos Caramurus da Baía*:

Aos Caramurus da Baía

Há cousa como ver um Paiaia
 Mui prezado de ser Caramuru,
 Descendente de sangue de Tatu,
 Cujo torpe idioma é cobépá?
 A linha feminina é carimá,
 Moqueca, petitinga, caruru,
 Mingau de puba, vinho de caju,
 Pisado em um pilão de Pirajá.
 A masculina é um aricobé,
 Cuja filha cobé um branco Paí
 Dormiu no promontório de Passé.
 O branco era um marau que veio aqui,
 Ela era uma Índia de Maré,
 Cobepá, aricobé, cobé, paí (MATOS, 1985, p. 22).

Fica evidente, já na poesia de Gregório de Matos, o desenvolvimento de um espírito do novo ao combinar de forma satírica vocábulos da Língua Tupi e da Língua Portuguesa e se referir aos fidalgos da Bahia como Caramurus. Esse nome foi dado como apelido ao navegante português Diogo Álvares Correia que, após sobreviver a um naufrágio em águas brasileiras, teria gerado descendentes com uma autóctone. Assim, a denominação “caramurus” seria destinada aos mestiços que constituem a fidalguia brasileira. Apesar de serem filhos de ambos os povos, se declaram e agem como brancos, ou seja, servindo como exploradores ao Império Português. Coutinho, ao falar sobre o desenvolvimento de um espírito de brasilidade, menciona que:

Desde Gregório de Matos, a literatura que se produziu no Brasil é diferente da portuguesa. E se a mão forte do colonizador não deu tréguas no afã de sufocar o espírito nativista, fosse no plano político, econômico ou cultural, a tendência nacionalizante e diferenciadora,

surgida com o primeiro homem que aqui assentou pé, mudando de mentalidade, interesses, sentimentos, não cedeu o passo, caminhando firme no desenvolvimento de um país novo, em outra área geográfica e com outra situação histórica (COUTINHO, 1976, p. 10).

Ainda que o objetivo do poeta Gregório de Matos não fosse o de estabelecer uma nova língua ou cultura, seu poema dá indícios desse processo e, séculos antes do modernismo, oferece mostras da existência de um sujeito autenticamente mestiço, mas que, no entanto, prega os valores culturais e políticos da metrópole em detrimento dos valores da colônia.

O desejo do reconhecimento de elementos da cultura nacional e a consciência de uma dependência cultural são observados no projeto estético do Romantismo brasileiro, contudo, de forma mais amena, em relação ao observado na ironia do poeta Gregório de Matos e do espírito modernista. Nas obras indianistas de Alencar, defensor de uma língua nacional, aparecem os primeiros elementos da chamada “cor local”; ainda que sob forte influência da cultura europeia, o escritor mostrava fortes indícios da necessidade do desenvolvimento de uma identidade nacional. Nesse sentido, Coutinho observa que:

O critério de valor passou a ser a maior ou menor fidelidade da obra à natureza ambiente, à paisagem local. Essa representação da natureza, essa fidelidade à cor local, passaram a ser a norma estética, para a caracterização nacional da literatura (COUTINHO, 1976, p. 72).

É sabido que a busca por uma identidade nacional advém desde a época da colonização e está presente já mesmo na escolha do nome que se daria às novas terras descobertas. Trata-se de um processo complexo que vai além das conquistas libertárias políticas ou de movimentos estéticos. Assim como menciona Coutinho:

[...] os quatro séculos de literatura no Brasil acompanham a marcha do espírito brasileiro, nas suas mutações e na sua luta pela auto-expressão. A literatura vive essa luta. O processo de diferenciação não resultou de uma atitude consciente ou de compulsão, mas simplesmente da aceitação da nova vida. E apesar da presença constante, até nossos dias, da nutrição de origem estrangeira, sobretudo portuguesa e francesa, a dinamizar a nossa energia criadora, marcando todos os movimentos literários, e a testemunhar a nossa imaturidade intelectual, há desde cedo um americanismo ou brasilidade rugosa e áspera, uma genuína qualidade nativista, que se

apresenta na literatura, condicionando a forma e a matéria, a estrutura, a temática e a seleção dos assuntos, bem como a atitude, aquele “sentimento íntimo” a que se referia Machado de Assis, e que indica o advento de um homem novo (COUTINHO, 1955, p. 53).

De fato, essa busca pela identidade nacional é oriunda de um processo iniciado já nas primeiras manifestações artísticas no país, entretanto, é da poesia “pau-brasil” que se instaura um novo sistema para se romper as amarras e libertar-se da tradição literária e constituir uma nova tradição. Segundo Prado:

A poesia “pau-brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Na mocidade culta e ardente de nossos dias, já outros iniciaram, com escândalo e sucesso, a campanha da liberdade da arte pura e viva, que é condição indispensável para a existência de uma literatura nacional. Um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das “palavras em liberdade” (PRADO, 1974, p. 69).

Segundo este raciocínio, observa-se no manifesto surrealista (1930), de André Breton, o mesmo desejo de liberdade contrário a uma lógica existente e que possibilite ao artista produzir uma arte despreendida das convenções estabelecidas:

A única palavra de liberdade é tudo o que me exalta ainda. Eu a creio apropriada a entretar, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Ela corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a *maior liberdade* de espírito. Cabe a nós não medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à servidão, mesmo o que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aquilo que se encontra, no âmago de si mesmo, de justiça suprema. A simples imaginação me dá conta do que *pode ser*, e é o suficiente para suspender um pouco a terrível interdição; bastante também para que eu me entregue a ela sem temor de me enganar (como se alguém pudesse se enganar por mais tempo) (BRETON, 2012, p. 221).

Assim também, no Brasil, o manifesto proposto por Oswald, além de grito de liberdade, é o responsável pela abertura de caminhos para as novas formulações literárias do século XX. É também o responsável por proclamar uma língua nacional e uma existência brasileira, baseada em todas as etnias que a compõe, que não é nem autóctone, nem colonizadora, nem escrava, nem exploradora; que não fala o

português ou o tupi, mas a língua brasileira, assim como se observa no fragmento do manifesto:

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil. [...] Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau- Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação Pau-Brasil (ANDRADE, 1971, p. 77).

Essa busca por compor uma poesia pautada na linguagem do cotidiano e na negação das formas clássicas, por meio da utilização do verso livre, poderia, a princípio, ser tomada como uma atitude radical e impensada. No entanto, somente o confronto direto e a negação são capazes de desestabilizar as formas canônicas valorizadas. Não se trata da reinvenção da literatura, mas sim da reconstrução, que só é possível a partir de sua destruição.

O primeiro momento modernista, também conhecido como a fase heroica, datado didaticamente entre os anos de 22 e 30, foi o responsável por estabelecer novas proposituras para a arte e a cultura no país, repensando a inteligência nacional e promovendo a destruição dos paradigmas da tradição, até então imutáveis da arte. O nome heroico se deve ao fato de os artistas que participaram desse movimento terem servido como a ponta de uma lança que abre caminho na carne do inimigo e abre uma ferida naquilo que estava pronto e acabado. Não é à toa que essa metáfora da lança apareça repetidamente na produção oswaldiana, pois o modernismo serviu para abrir novos caminhos para seus predecessores.

Entretanto, esse momento da primeira geração modernista seria, segundo Mario de Andrade, apenas o ápice de um período anterior em que os artistas da semana de 22 teriam vivenciado encontros e discussões, seria verdadeiras “orgias intelectuais”, responsáveis por criar o espírito destruidor dessa primeira geração. Segundo Mario:

[...] na verdade, o período heroico, fôra esse anterior, iniciado com a exposição de pintura de Anita Malfatti e terminado na “festa” da Semana de Arte Moderna. Durante essa meia-dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os

outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial! (ANDRADE, s/d, p. 227).

Esse primeiro momento, da chamada fase heroica modernista, é o responsável por alavancar as produções posteriores que, a partir dos anos 30, dariam uma nova dimensão ao Brasil e ao brasileiro. Mario de Andrade, ao refletir sobre esse período, observa que:

O movimento de Inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente 'modernista', não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento. O movimento social de destruição é que principiou [...] em 1930. E, [...] é justo por esta data de 1930, que principia para a Inteligência brasileira uma fase mais calma, mais modesta e quotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. À espera que um dia as outras formas sociais a imitem (ANDRADE, s/d, p. 232).

Momentos como o da Semana da Arte Moderna, e das publicações dos manifestos, são marcos ilustrativos no desenvolvimento do conceito de antropofagia e do pensamento vanguardista de Oswald. Entretanto, a escritura oswaldiana já mostrava indícios de seu caráter político-literário modernizante com a publicação de *O pirralho*¹¹.

Segundo Gonçalves (2012), ainda que a Semana de 22 tenha assumido um caráter ambíguo – pois apesar da proposta de expor um pensamento moderno tinha, como financiador e público, integrantes das oligarquias e da mais alta sociedade paulistana representantes da tradição e do refinamento contrários ao espírito de renovação –, Oswald, com a mesma linguagem irônica e irreverente de *O pirralho*, partia para o ataque e para a provocação, questionando o gosto do público burguês que tornou possível a realização da Semana, promovendo a desestabilização do *status quo*.

Vale lembrar que um dos principais financiadores e divulgadores da Semana de Arte moderna em São Paulo, bem como o próprio Oswald, eram jovens afortunados e descendentes da elite burguesa paulistana constituída das oligarquias agrárias. Paulo Prado, além de representante da elite intelectual advinha da

¹¹ Revista semanal comandada por Oswald de Andrade, inaugurada em 1911 com apoio financeiro do pai. Além de uma revista cultural e social, com tom jocoso, foi um publicação civilista que recebeu apoio de políticos do partido PRP, como Washington Luís (FONSECA, 2007).

aristocracia tradicional oriunda da exploração secular das terras brasileiras e, valendo-se de sua influência e conhecimento, foi o responsável pelas arrecadações que tornaram possível a realização da Semana.

A partir dos anos 30, desenvolveu-se um fator preponderante para a mudança do pensamento do movimento modernista, dando maior ênfase agora às contingências socioeconômicas no país: a adesão dos intelectuais ao partido de esquerda. Assim, a produção artística desse momento traz a expressão de um pensamento diferente do pensamento dominante que aflora por meio da crítica presente nas crônicas jornalísticas e na fundação de jornais e revistas por esses intelectuais que buscavam, além do texto literário, veículos alternativos para expressão de suas ideias. A crônica jornalística desse período contém o germe do ensaio crítico, largamente explorado a partir dos anos 30 pelos intelectuais na América Latina.

Além de sua importância na renovação artística e como prenunciador de um estado de espírito nacional, o movimento modernista foi também responsável por abalar os costumes políticos e sociais no país. Com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios e a ascensão das Américas, principalmente com o desenvolvimento econômico norte-americano, e o desenvolvimento cultural latino-americano, com o *boom* da literatura latino-americana, surgiu uma necessidade de se reavaliar a inteligência nacional. Assim, muitas práticas e costumes – que vão das formas mais simples de se manifestar socialmente, como a indumentária, as formas mais naturais e inerentes ao ser, como sua alimentação, às formas de elaboração do pensamento – trazidos nas caravelas e perpetuados durante quatro séculos passam a ser reconfigurados.

Mario de Andrade, no livro *Aspectos da Literatura brasileira*, no ensaio denominado “O movimento modernista”, escrito vinte anos depois da realização da Semana de Arte Moderna, observa que, ainda que o espírito do movimento tenha sido diretamente inspirado nas vanguardas europeias, o Modernismo brasileiro, já na primeira geração, mostra que não se trata mais de copiar aquilo que é feito na Europa, mas sim de aproveitar-se do espírito de renovação para produzir algo essencialmente nacional, e prova disso está na importância que se dá para a diversidade regional e social brasileira.

E como visto anteriormente, a partir das próprias palavras de Mario, os anos predecessores da realização da Semana de Arte Moderna e mesmo já as primeiras

produções modernistas criaram uma atmosfera de liberdade criativa quase que onírica que possibilitou a concretização do modernismo brasileiro e do conceito de antropofagia.

A partir dessas considerações, poder-se-ia dizer que a antropofagia, a partir dos *Manifestos*, funciona como um grito de protesto e libertação. Porém, observá-la sob tal perspectiva seria um modo, no mínimo, reducionista de se observar o conceito. Segundo Costa Lima,

De fato, o manifesto de 28 é uma declaração libertária. Neste sentido assemelha-se a vários outros aparecidos nos anos 20 e 30. Reduzir contudo o *Manifesto* oswaldiano ao denominador comum seria subestimá-lo. A antropofagia é uma metáfora que exige um exame mais detalhado (COSTA LIMA, 1998, p. 126).

Por esse motivo, vale aqui mais uma vez justificar o resgate do conceito, observando-o não somente a partir de suas primeiras formulações, mas buscando refletir sobre o caminho percorrido até as teorias contemporâneas baseadas na escritura oswaldiana.

CAPÍTULO II

O riso é uma espécie de gesto social. Pelo temor que inspira ele torna flexível tudo o que pode permanecer de rigidez mecânica na superfície do corpo social [...]. (Henri Bergson).

ESTETIZAÇÃO DO CONCEITO NA TRILOGIA DA DEVORAÇÃO

O teatro oswaldiano é parodístico e elaborado na perspectiva da proposta antropofágica, que busca, a partir da assimilação e da deglutição de uma cultura do passado, fazer com que o homem se reconheça em seu tempo de modo a poder pensar o futuro. Deste modo, pode-se afirmar que a contribuição de Oswald não se restringe à inovação estética, pois também as “revoluções sociais, políticas e filosóficas” (CURY, 2003, p. 26), estetizadas¹² em sua obra, levam o homem a repensar a sua cultura na perspectiva da formação de uma identidade nacional.

Pretende-se, nesse capítulo, demonstrar, a partir da trilogia da devoração do teatro oswaldiano, que corresponde às obras *A morta*, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo*, como a discussão apresentada anteriormente acerca do conceito de antropofagia se configura e é estetizada por Oswald em sua produção dramaturgica, que, além de representar esteticamente a sociedade, a problematiza por meio da linguagem.

¹² Segundo Bakhtin, “o processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguisticamente e composicionalmente, no todo arquitetônico de evento esteticamente acabado; naturalmente, todas as ligações e inter-relações verbais de ordem linguística e composicional transformam-se em relações arquitetônicas extraverbais” (BAKHTIN, 1993, p. 51). “A forma estética que unifica e completa intuitivamente, aborda o conteúdo a partir do lado de fora, no seu eventual dilaceramento e no seu constante caráter de prescrição insatisfeita (este dilaceramento e este caráter de prescrição são efetivados fora da arte, na vida eticamente vivida)” (BAKHTIN, 1993, p. 36).

2.1 PANORAMA DO FASCISMO

Diferente do que ocorre em *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*, em o *Panorama do fascismo* não há cenas que apontem para a interação entre público e realidade teatral. A esquete apresenta uma única cena que, por seu tom político, poderia perfeitamente ser uma cena de *O homem e o cavalo*, já que, dentre as três que compõem a trilogia da devoração, é talvez a peça cuja postura política e partidária de Oswald se revela de forma mais evidente.

A cena retrata um ato público em que um suposto chefe de estado fascista, representado pela personagem O Chefe, fala diante de uma multidão fervorosa. Apesar de as poucas palavras do político serem vazias, a multidão aclama-o como a um grande líder que professa grandes ideais políticos e sociais. Trata-se de um texto parodístico de discursos oficiais.

Além da multidão e do Chefe, a cena apresenta “o *Pirilampo, a Força, o Urubu, setenta capangas, uma banda de música, cinco microfones, trinta e dois refletores duplos e centúrias de fotógrafos e operadores de cinema*” (ANDRADE, 2005, p. 9). Essa rubrica que inicia a peça já apresenta ao público uma ideia do tom magnânimo irônico que se desenvolverá durante o decorrer da fábula. Esse tom ganha maior destaque quando já na primeira fala do Chefe a multidão vai à loucura:

O CHEFE – Em 1931...
 A MULTIDÃO (*Desvairada*) – Bravo! Muito bem!
 Bravíssimooooooooooooooooooooo!
 O CHEFE – Enganei-me... 1913!
 A MULTIDÃO – Bravíssimo! Muito bem!
 O CHEFE – O céu azul... (ANDRADE, 2005, p. 9).

A cena segue com o Chefe proferindo frases desconexas, sem o menor teor político e com a multidão aclamando-o, o que faz referência ao povo que tem seus olhos fechados pelos discursos e por todo o imaginário que se desenvolve ao redor dos chefes de estado de regimes como o nazista, em que a figura do líder de estado é referenciada cegamente. Na sequência da cena, a ironia em relação ao discurso do político fica mais evidente quando num acesso de oratória o Chefe, que aparentemente deveria proferir um discurso pomposo e laudatório, chega ao ápice de seu discurso da seguinte forma:

O CHEFE – Pinhão! Sacudidela! Tornozelo! Barraca! Prato-fundo!
 Almofada! Marmelada! Oceano Atlântico!
 A MULTIDÃO (*Fora de si*) – Brrravíssimo! Vivooooooooooooo!
 Oooooooooooooo! Aaaaaaaa!
 A BANDA DE MÚSICA – Fron-fron-frin! Tá-rá-rará! Tchin! Tchin!
 Tará-ra-rá! Bum! (ANDRADE, 2005, p. 11).

O clamor da multidão e a entrada da banda fazem parecer ter sido esse o ponto mais alto da fala do Chefe, no entanto, é esse o momento em que a personagem apenas consegue falar mais palavras de uma só vez, sem ser interrompida pela multidão enlouquecida. Tal fervor, no entanto, não é fruto das belas palavras do Chefe, mas sim, estigma de uma sociedade que é obrigada a aceitar um discurso de supremacia de determinado líder ou partido político por conta da repressão que poderia sofrer um cidadão se ousasse demonstrar contrariedade àquele discurso. Para isso, a força aparece no mesmo palanque que o Chefe, ao lado do burro. O primeiro representa a força da política fascista e o segundo pode representar, ao mesmo tempo, a força e ignorância do povo.

Sabe-se que, popularmente na cultura brasileira, o burro, além de carregar um tom pejorativo ligado à falta de intelectualidade, é também um animal conhecido por sua força física para carregar grandes cargas. O povo é então aquele que, como o burro, deve carregar uma grande carga, ou seja, trabalhar para o benefício de outrem, sem que, no entanto, se dê conta de sua situação de subserviência. Além disso, há que se observar que assim como por meio da arte pode-se levar o ser humano a pensar sua condição como sujeito do mundo, ela pode também ser um meio de alienação.

O teatro, desde a Antiguidade Clássica, esteve atrelado a questões didáticas, entretanto, esse didatismo, pode ser favorável ao governo, no sentido de conter os ânimos e sentimentos do povo, ou contrário, no sentido de levar o homem a perceber ser ele também responsável pela sua condição. De modo que o teatro pode tanto ser uma ferramenta de autoconhecimento como de alienação. Bentley, ao tratar sobre o assunto, observa que:

Depois de 1933, os autores alemães radicais não podiam mais ter suas peças encenadas. Mas isso não quer dizer que os palcos tenham sido inundados com peças nazistas. [...] O teatro alemão costumava encenar principalmente peças clássicas, e continuou a fazê-lo durante o período nazista. Os clássicos se tornaram de

repente mais necessários do que nunca. A Arte pela Arte foi, dessa maneira, ressuscitada para uma nova existência – bem entendido, com um significado também novo, e consideravelmente revisto. Parece que Arte pela Arte é frequentemente aquilo que o nosso Ministério da Justiça chama de *fachada* para outras atividades. [...] No caso dos alemães da geração passada, a Arte pela Arte foi uma fachada para o nazismo, e atraía fortemente o alemão culto e tradicional, que almejava uma arte que seja nobre, arcaica e tranquilizadora (BENTLEY, 1969, p. 156).

Obviamente é difícil imaginar que ainda haja um movimento artístico de resistência sobrevivendo por um longo tempo em um contexto em que a repressão chega aos limites da violência humana. Assim, por mais que houvesse movimentos contrários ao nazismo dentro da própria Alemanha, esses movimentos eram todos silenciados com o objetivo de manter a sensação de um estado harmônico entre governo e cidadãos.

Há ainda na peça *Panorama do Fascismo* mais duas questões que se ligam diretamente à temática de *O homem e o cavalo* e que podem em síntese ser vistas sob um mesmo prisma, a religião. O primeiro fato deve-se ao discurso histórico de que cada pessoa ocupa determinada posição social de acordo com a vontade divina, o que justifica as políticas absolutistas. Em uma breve passagem de *o Panorama do Fascismo*, o Chefe é interrompido em sua oratória pelo pirlampo que pousa em seu nariz, provocando um alvoroço entre a multidão já ensandecida, como se observa no trecho: “O pirlampo pousa no nariz do Chefe e acende e apaga, acende e apaga./A MULTIDÃO (Em êxtase) – Milagre! Milagre! O bichinho de Nosso Senhor deu sinal!” (ANDRADE, 2005, p. 10).

Sabe-se que, durante a história da humanidade ocidental, a religião esteve diretamente ligada ao controle político. No Egito Antigo, os Faraós, considerados reis e divindades, eram, ao mesmo tempo, os líderes absolutos políticos e religiosos de sua nação. Na Grécia Antiga, ainda que o rei não caracterizasse diretamente uma divindade, era tido como um escolhido pelos deuses para governar e, por isso, a vontade do rei era a representação da vontade divina. Essa herança permaneceu na sociedade romana após seu domínio sobre os gregos, pois era um modo de conter o povo sem que ele se revoltasse contra seus governantes. Por esse motivo, durante toda a Idade Média, a Igreja teve papel fundamental nas decisões políticas, exercendo o papel de um Estado Religioso que tinha como figura mor o Papa, representante do deus cristão na terra. Sob o pretexto de propagar a palavra de

Deus na terra, a Igreja articulava conflitos entre territórios e reis, de modo a ampliar seu controle. Esse fato, no entanto, serve apenas para ilustrar o que Oswald defende no período em que escreve as duas peças: a ideia de religião como ópio do povo.

Outro fator a se considerar é a intolerância religiosa histórica sofrida pelo povo judeu retratada ao final da esquete. A fim de fazer com que a multidão sinta-se superior e em vantagem por pertencer àquela sociedade e àquele regime político, é necessária a comparação idiossincrática com outras sociedades, tal como se verifica no excerto a seguir:

A FORÇA – Estou com fome!
 O URUBU – Eu também!
 O CHEFE – É preciso dar de comer aos que têm fome! Abaixo os judeus!
 A MULTIDÃO (*Enfurecida*) – Abaixoooooo!
 O CHEFE – Vamos tirar tudo dos judeus pobres!
 A MULTIDÃO – Vaaaamos! Vamooooooooo! Oooooooooooooo!
 O CHEFE – Quando eles não tiverem mais nada, tiramos a vida!
 A MULTIDÃO (*Sanguinária*) – Sim! A vida! Vaaaaaaaaamos! Oooooooooooooo! (ANDRADE, 2005, p. 11-12).

O antissemitismo foi uma das forças ideológicas propulsoras da política fascista, entretanto, a violência, seja contra quem for, é algo que, aos olhos do ser humano, pode causar profundo choque e mal-estar. Deste modo, para que esses atos de violência sejam justificados, a política se vale desse mal-estar para convertê-lo em ódio pelo outro, pois

O outro lado é mau, e responsável por tudo que existe de errado. O nosso lado (qualquer que seja) é bom, e mesmo os seus atos mais revoltantes são simples reações necessárias que nos foram impostas pela perversidade do adversário (BENTLEY, 1969, p. 168).

Entretanto, essa intolerância sobre um povo específico pode ser vista como o retrato da incapacidade de aceitação da diferença, abrangendo, além dos judeus, todo e qualquer sujeito que não se adeque a uma hetero-normatização caucasiana, cristã, alfabetizada e culta. Assim, muitos valores da cultura popular brasileira, defendidos já no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, como as práticas religiosas e mesmo as manifestações artísticas mais rudimentares como a dança e a música de

origem indígena e africana, são marginalizados e vistos como párea social. E, ainda que o contexto social brasileiro pós 1930 seja de repressão, não se compara ao ambiente de pós Primeira Guerra Mundial e pré Segunda Guerra que existia na Europa. Assim, o teatro no Brasil conseguiu, ainda que lentamente, desenvolver peças que levassem o homem a pensar-se como sujeito social.

Assim como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* revela o pensamento de Oswald em relação às formulações poéticas brasileiras, *O panorama do fascismo*, apesar de seu tom estritamente político-partidário, pode ser visto como um manifesto do teatro brasileiro e uma crítica ao “teatro burguês”¹³ produzido no país, que tinha por objetivo um público passivo e destituído de criticidade. Como se pode perceber na esquete, o mais importante é espetacularização do momento da enunciação do que a própria mensagem transmitida, pois em verdade não há o que ser transmitido além do mais barato entretenimento. O teatro para Oswald, como se poderá observar a partir das considerações adiante sobre as peças que compõem a trilogia da devoração, se constitui como um espaço que possibilite ao público extrapolar o papel de simples receptor e converter-se em sujeito consciente da ação.

2.2 O HOMEM E O CAVALO

Publicado em 1934, *O homem e o cavalo* descreve o percurso histórico do homem desde o surgimento da propriedade privada e, conseqüentemente, do proletariado, assunto também discutido no caderno de anotações de Oswald de Andrade, datado dos anos que antecederam sua morte e que será aqui observado no terceiro capítulo.

A peça, dividida em nove quadros, compreende vários cenários, desde o “céu”, passando pela terra até chegar ao “Planeta Vermelho”, que marca o

¹³ Toma-se aqui o termo trazido pelo Dicionário de Teatro de Patrice Pavis: “Expressão frequente, hoje, utilizada para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório de boulevard produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público ‘(pequeno-)burguês’, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares. [...] se torna, no jovem Brecht, por exemplo, sinônimo de dramaturgia ‘de consumo’, baseado no fascínio e na reprodução da ideologia dominante” (PAVIS, 1999, p. 376).

fechamento da fábula. Além da perceptível dinamicidade do cenário, a peça conta com cerca de cinquenta personagens que ilustram a história da humanidade e do desenvolvimento do capital, bem como a função do socialismo soviético. Dentre todas as personagens, vale aqui destacar alguns que propiciam a noção do percurso histórico descrito, como: São Pedro, O Professor Icar, O Cavalo de Troia, a Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, Cristo, entre outros.

O quadro que inicia a peça, “O Céu”, representa o paraíso que está sofrendo com a decadência moral, assim, as personagens, dentre elas, São Pedro e o Poeta-Soldado, saem em busca de um local onde a burguesia ainda domine. Já no segundo quadro, “O interior do Ícaro I”, as personagens viajam para a Terra com a astronave do professor Icar, e por meio de um rádio, entre as discussões sobre arianismo, buscam informações sobre o que estaria acontecendo no Planeta e acabam aterrissando na Inglaterra, no Derby de Epsom¹⁴ que marca o início do terceiro quadro, no qual acontece uma disputa entre o Cavalo de Troia e o Cavalo Branco de Napoleão.

O quarto quadro, “A barca de São Pedro”, é a representação da Igreja Católica, fundada por Pedro após a morte de Cristo, e está atrelado às conquistas do mundo burguês, agora, em decadência. O quinto quadro, “S.O.S”, representa o pedido de socorro dos burgueses ao perceberem que se encontram em meio a uma revolução popular. Essa revolução culmina nos últimos quadros da peça, que representam a ascensão do socialismo e a derrocada do capitalismo: “Industrialização”, sexto quadro, descreve o mundo pós-revolução e seus benefícios; “A verdade na boca das crianças”, sétimo quadro, demonstra o conhecimento como um meio libertador, pois as crianças desse novo mundo têm conhecimentos dos quais o homem do mundo antigo era privado; “O tribunal”, oitavo quadro, julgará os homens do velho mundo; e o último quadro, “O Estratoporto”, a ilustração do desenvolvimento espacial russo possível com a política e o desenvolvimento econômico do novo mundo.

Já na terceira cena do primeiro quadro, Oswald busca romper com o mistério teatral e mostrar ao seu público tratar-se de uma peça voltada à reflexão. Assim como ocorre em *O rei da vela* e em *A morta*, o autor quebra a quarta parede inserindo falas que buscam evidenciar a função do teatro enquanto um meio de levar a sociedade a refletir sobre sua cultura e denunciar a função da polícia censora que

¹⁴ Uma das principais e mais conhecidas corridas de cavalo do mundo.

busca manter as rédeas do povo, como se observa no trecho em que O Poeta-Soldado, após anunciar sua vontade de regenerar a humanidade, valendo-se de sua lança, observa a entrada em cena da personagem O Divo em condições que não seriam apropriadas a um homem:

O DIVO (*cantando de dentro do reservado das mulheres, com a música da Donna è Mobbille*).
Aparece abotoando a cinta, da privada
 O POETA-SOLDADO – Mas que mania! Você vive nos reservados das senhoras!
 [...]
 O POETA-SOLDADO – Você perdeu o senso de moral no palco!
 O DIVO – Mas isto aqui é o céu ou não é céu?
 O POETA-SOLDADO – É céu, mas e céu moralizado! **Censurado!**¹⁵
 ETELVINA – Sei disso! Nós estávamos ontem lendo um livro condenado.
 [...]
 O POETA-SOLDADO – Livros excomungados neste ambiente de elevação! Vou denunciar ao vice-almirante Pedro! Vou abrir um inquérito policial! (ANDRADE, 2005, p. 46).

A cena, além de servir para romper com o mistério teatral, representa a ação da censura em relação aos artistas, principalmente ao próprio Oswald, que sofreu com a censura de seus textos. No prefácio de *O homem e o cavalo*, Jorge Amado, ao descrever a peça de Oswald e como esse sistema censor funcionava e trabalhava a favor da manutenção da ordem, observa:

Teatro para massas, realização forte, espetáculo capaz de levantar o espectador. Infelizmente essa peça não foi levada. A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros em aluvião de folhetos de pornografia, fechou as portas do “Teatro de Experiência”, exatamente como pornográfico. No entanto circulam livros dos srs. Laudelino Freire e Cláudio de Souza. Eu chamo atenção da polícia para os livros desses senhores, pornográficos e analfabetizadores (AMADO, 2005, p. 16)

Como se pode observar no trecho do prefácio, a polícia censora, além de impossibilitar a divulgação da arte, pois esta seria um meio de transgressão, fechava os olhos para publicações que, ainda que inadequadas à moral e aos bons costumes da época, como os folhetos pornográficos que Jorge Amado cita, por

¹⁵ Grifos nossos.

serem mídia de puro entretenimento, serviam como um meio de conter os ânimos da população e distanciá-la das discussões políticas e econômicas do país.

A crise da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, afetou além dos Estados Unidos, todos os países com os quais mantinham negócios e, entre eles, se encontrava o Brasil. Com a falência das oligarquias cafeeiras, não há dinheiro no mercado interno para manter o comércio e a indústria local, logo, o governo se vê obrigado a abrir espaço para a entrada de investidores estrangeiros que passam a instalar suas indústrias no Brasil. Entretanto, esse processo é lento e faz com que significativa parte da população sofra com a fragilidade econômica. O desemprego que assola o país faz com que a população dependa de empréstimos a juros altos, fato retratado em *O rei da vela*. Para manter a população afastada da possibilidade de transgressão e revolta, desenvolve-se uma polícia censora que, por muitos anos, controlou toda forma de mídia e arte no país. Ciente desta condição social, Oswald busca, por meio de sua escritura, proporcionar uma saída para o povo, o socialismo.

Por esse motivo, no sétimo quadro da peça, “A verdade na boca das crianças”, tem-se a conversa entre três crianças soviéticas que se constituem como personagens dotadas de certa lucidez que o mundo socialista haveria proporcionado. Essas crianças falam sobre o mundo anterior ao sistema atual em que vivem, discutindo sobre a noção de posse e sobre o significativo uso do cavalo durante a história da humanidade:

A 2ª CRIANÇA – Proprietários? Que negócio é esse?
A 1ª CRIANÇA – Foram os homens que se apossaram da terra pela força, pelo ludíbrio ou pela herança, para fazer os despojados trabalharem para eles!

A 2ª CRIANÇA – Mas o solo não era de todos?
A 3ª CRIANÇA – Não era não. Nem as máquinas. E os burgueses lutaram séculos para que esse regímen continuasse. Quando as crises apertavam, promoviam guerras patrióticas a fim de massacrar o povo. Os filhos dos ricos não iam para as trincheiras. As famílias dos trabalhadores e dos pobres, transformadas em família de soldados, perdiam os seus chefes e filhos. Os resultados das guerras eram distribuídos entre os ricos (ANDRADE, 2005, p. 110).

Fica clara a ideia de que o mundo desvinculado do capital traria benefícios para todo o povo, como representado a partir da sapiência das três crianças ao apresentarem o mundo burguês distante da realidade soviética. Há que se

considerar ainda que, de forma alegórica¹⁶, a figura da criança pode ser vista como um símbolo de esperança em relação a um futuro melhor.

A partir de então, vale aqui chamar a atenção para a crítica à propriedade privada e ao acúmulo de capital trazida por Oswald na peça. As personagens que aparecem no desenrolar da fábula trabalham ou a favor ou contra o atual regime capitalista, sendo que alguns deles ou se beneficiam por defender um lado em detrimento do outro, ou são ingênuos para perceber que fazem parte de um sistema de exploração da mão de obra. Um dos defensores da propriedade é o Poeta-Soldado que acredita que o mundo deve ser posse daqueles de direito, o homem branco e rico, assim como se pode notar no trecho em que a personagem declara: “[...] Precisamos tomar as terras dos povos fracos e catequizados e entregá-los como escravos aos poderosos arianos, que têm esqueleto de anjo” (ANDRADE, 2005, p. 48).

Observa-se a partir de então que a exploração é o ponto fulcral da peça. No entanto, tal fator não se refere somente à figura do homem. Assim, a figura do cavalo na obra torna-se altamente significativa, pois o uso do animal para facilitar as atividades humanas, principalmente de transporte, ainda que não se possa determinar quando isso tenha tido início, é possivelmente anterior ao estabelecimento da propriedade privada.

A partir do momento em que as antigas civilizações passaram a organizar-se em sociedades fixas, abandonando o nomadismo, com estabelecimento da propriedade e dos limites territoriais, o cavalo deixou de ser um simples meio de transporte para servir como uma ferramenta de produção, pois a extensão de terra que um homem, ou uma família, cuidava era superior à capacidade de trabalho braçal de que dispunha.

Deste modo, a tração animal para o transporte e para arar a terra passou a ser comum e fundamental nas sociedades antigas. Além disso, há que se considerar o uso do animal nas guerras entre civilizações, pois, sendo os recursos bélicos escassos, o domínio da força bruta poderia ser fator fundamental em uma batalha, como se observa na fala do Poeta-Soldado: “[...] Eu, o Poeta-Soldado, sou o gênio

¹⁶ Alegoria, segundo o *Dicionário de teatro*, de Luiz Paulo Vasconcellos é um “recurso de narrativa literária que consiste na concretização ou personificação de qualidades, vícios, conceitos ou valores históricos ou abstratos” (VASCONCELLOS, 2010, p. 23). Em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin descreve a alegoria como “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade” (BENJAMIN, 1984, p. 246).

oficial da guerra! E em verdade vos digo que é preciso restaurar a lança e o cavalo. A guerra com a intervenção de Deus” (ANDRADE, 2005, p. 48).

Na mitologia grega, o cavalo aparece a partir da figura do centauro, um ser metade humano, com abdômen, tronco pescoço, braços de um homem, e metade cavalo, com as pernas e o tronco de um cavalo. Trata-se da junção da força do equino com a capacidade intelectual do ser-humano. Na peça, as duas figuras, homem e cavalo são associadas, contudo, de modo diferente do que propunha a mitologia ao criar um ser superior. Aqui, ambas são alvo de exploração, como se pode notar no diálogo entre as três crianças:

A 1ª CRIANÇA – Antigamente havia cavalos nas ruas. Puxavam carros e arados nos campos. A gente montava neles.

A 2ª CRIANÇA – Mentira!

A 1ª CRIANÇA – Havia sim. Eu li. Até os burgueses criavam cavalos para fazer um jogo nos dias de festa. Os cavalos corriam e quem ganhava tinha um prêmio que naturalmente ia para o dono.

A 3ª CRIANÇA – Os donos dos cavalos eram imbecis enfatuados. Reuniam-se em clubes torpes para jogar o dinheiro roubado aos operários.

[...]

A 2ª CRIANÇA - É verdade que havia o cavalo de guerra?

A 3ª CRIANÇA – Havia sim. Quando a humanidade não estava ainda evoluída e dividia-se em estados nacionais, fazia-se a guerra. Durante muitos séculos os cavalos foram utilizados nas batalhas.

A 1ª CRIANÇA – Coitados!

A 3ª CRIANÇA – Eram conduzidos para a carnificina com os soldados, a fim de defender o interesse dos ricos e dos proprietários! (ANDRADE, 2005, p. 109-110).

Como se verifica no trecho, o cavalo pode ser associado à figura do homem no momento em que ambos são explorados pelos proprietários. As crianças resumem a participação do cavalo na história da humanidade, desde seu uso para a agricultura e transporte; passando por sua serventia na guerra, em que o animal representava uma peça substituível, assim como os soldados; até chegar ao seu uso para o entretenimento com as corridas de cavalo, prática esportiva comum na alta sociedade. Essas corridas exemplificam bem o sistema exploratório estabelecido pelas classes, pois o patrão lucra com a mão de obra assalariada e com esse dinheiro aposta nos cavalos. Tal como mostrado pela 1ª Criança, o prêmio sempre vai para o dono, seja nas corridas, seja no sistema de trabalho assalariado.

Os cavalos que agem na peça, o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Troia, aparecem como dois representantes dessa alta sociedade, que, no entanto,

foram apenas figurantes da história dos homens. O primeiro foi o responsável por levar o líder político e militar Napoleão Bonaparte e o segundo, usado como a armadilha que levaria os soldados gregos à vitória sobre os troianos. Em ambos os casos, os cavalos foram apenas o transporte ou o meio para levar o homem à glória e não receberam a glória – ainda que tenham se tornado símbolos históricos representativos, são os heróis que se valem do cavalo que levam o crédito –, assim como ocorre nas corridas de cavalo e assim como ocorre nas epopeias de Homero. A cena em que os dois cavalos aparecem resume-se na discussão entre eles para determinar qual foi o mais importante para a história da humanidade, como se verifica no trecho a seguir:

O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Pelo que vejo, o senhor é muito importante!
 O CAVALO TE TRÓIA – Sou o único cavalo da historia! O meu verdadeiro nome é Tratado de Paz. Apareço sempre no fim das guerras.
 [...]
 O CAVALO BRANCO DE NAPOLÃO – Cavalo! O único cavalo da história sou eu! Em todas as batalhas do mundo tenho tomado parte. Sou o cavalo que não morre! O cavalo do comandante (ANDRADE, 2005, p. 65-66).

Tal como mencionado anteriormente, há aqueles que lutam e representam um lado com orgulho de quem são, sem se dar conta de que são apenas um meio para o homem conseguir seu objetivo, pois o cavalo sempre segue o caminho que seu dono mandar.

Há que se distinguir, entretanto, tipos de homens e tipos de cavalos, pois assim como há os homens que exploram e homens que são explorados, há cavalos que trabalham a duras penas e os que se beneficiam do fato de carregarem o comandante que, como bem mencionado pelo Cavalo de Napoleão, é aquele que nunca morre, pois são os peões que vão para a batalha.

Assim, nessa relação dicotômica entre o homem e o cavalo na peça, é possível observar que a figura do cavalo é construída de forma alegórica¹⁷ ao transcender o papel do simples animal de carga para assumir um caráter representativo no progresso da sociedade de posses.

¹⁷ Idem nota 16.

Se na modernidade, a partir do processo de industrialização, devido à necessidade da produção massificada de mercadorias, a utilização do cavalo para a produção passou a ser totalmente inviável, o animal segue sendo o símbolo das máquinas que o substituiu, seja no processo de produção industrial, seja no transporte dessa produção, porque, ainda que a força motriz tenha dado lugar a motores à combustão, a potência desses motores é medida em cavalos de potência. Assim, ainda que o animal não seja mais o responsável direto pela produção ou pelo transporte – de cargas e de pessoas – segue ele sendo o símbolo dessas atividades humanas.

Além do modo como as figuras do homem e do cavalo são abordadas no texto, pode-se dizer que a própria estrutura textual se constitui de modo a ressaltar o caráter alegórico da peça, visto que, apesar de apresentar uma sequência linear de acontecimentos, com início, meio e fim bem delimitados, os dados históricos e personagens apresentados são inseridos de forma caótica, parodiando elementos historiográficos e apresentando durante a fábula personagens de diferentes períodos da história, como Byron, Capone e o Cavalo de Napoleão, associados a personagens míticos, como o Cavalo de Troia, Ícaro e religiosos, como Cristo e São Pedro. Não obstante, essa liberdade de criação utilizada pelo autor, no que se refere ao modo de construção das personagens e mudanças de cenários, denota características da sátira menipeia, assunto que será retomado adiante.

Há que se considerar, também, o momento histórico em que Oswald escreve a peça, pois em todo o mundo ocorrem sucessivas ebulições de acontecimentos marcantes no âmbito político, econômico e social, caracterizando uma atmosfera caótica que culminaria na Segunda Guerra Mundial. No Brasil, pouco antes da data de publicação da peça, em 1930, há o surgimento da Segunda República e início da era Vargas, passando a desenvolver-se um governo autoritarista e censor, fato que influencia diretamente no campo das artes. Em 1932, eclode em São Paulo a Revolução Constitucionalista que, poucos meses depois, é esmagada por Getúlio Vargas. Em 1933, mesmo ano de escritura de *O rei da vela*, na Alemanha, é organizado o Gabinete Nacional Socialista de Hitler que, passados alguns meses, é autorizado pelo Parlamento a exercer o poder legislativo. Já no mesmo ano de publicação de *O homem e o cavalo*, em 1934, Hitler, um ano após Alemanha e Japão romperem com a Liga das Nações, declara-se chefe do Estado Alemão (GARDIN, 1995).

É a partir desse contexto que Oswald procura agir e sua ação denota seu caráter canibal no teatro, bebendo de diversas fontes e construindo em *O homem e o cavalo*, um panorama amplo da história e da cultura da sociedade que culminariam no momento atual e que tiveram como princípio a guerra, o conflito e a segregação. A partir dessa visão panorâmica de Oswald, diferente do que ocorre em *O rei da vela*, em que a cena nacional será a preocupação, e diferente de *A morta*, cujo desenvolvimento da fábula se ambientará num mundo onírico, segundo Gardin, em *O homem e o cavalo*:

Sua lente-olho deixa o nacional específico e faz “travellings” por um amplo painel político, econômico, histórico, mitológico, cultural. A leitura de *O homem e o cavalo* exige do leitor ir a outros contextos que são citados no decorrer do texto e construir, pedaço por pedaço, o painel panorâmico de um universo experimental. É preciso que esse leitor deixe a passividade tradicional de apenas observar o trabalho já montado, pois, aqui, ele deve tomar parte ativa, isto é, ir, também, montando as peças do jogo textual. O texto vai funcionando, como queria Oswald, como uma espécie de roteiro. Apesar de estar colocado em forma cronológica, isto é, quadro após quadro, cena após cena, estas são perfeitamente mutáveis e deslocáveis de seu lugar de origem (GARDIN, 1995, p. 130).

Essa atemporalidade das personagens e dos cenários aponta para o fato de o tema da peça ser um assunto atemporal, já que, segundo Oswald, desde a invenção da propriedade privada e da herança, existe a burguesia e o proletariado. Além disso, esses fatores também denotam a liberdade criativa do autor em romper com padrões clássicos ao narrar uma história, porque o importante na peça não são os fatos que ocorrem, mas sim a que reflexão esses fatos podem fazer o público/leitor chegar. Um dos caminhos que a modernidade encontrou para chegar a tal reflexão é a revisitação do passado por meio da reelaboração parodística deste. Segundo Hutcheon:

A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] Essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural (HUTCHEON, 1991, p. 47).

Por isso, há que se observar que as personagens históricas trazidas na peça remontam diferentes momentos da civilização, todos descontextualizados de seus

referentes primários, sendo então parodiados e/ou carnavalizados, e deslocados de seus locais comuns.

Logo no início da peça, tem-se a presença de São Pedro, que abandona o mais alto trono, o céu, para vir à terra, na companhia das 4 Graças - como paródia das graças celestiais. O trecho em questão remonta figuras canônicas sob uma nova perspectiva, ironizada e dessacralizadora. Esse processo torna possível o deslocamento da percepção do público/plateia da peça, que se vê obrigado a realocar em seu mundo um espaço para cada uma das personagens. Nessa perspectiva, no que se refere ao modo de percepção teatral de Oswald, pode-se dizer que:

Sua visão está não só focalizada no modo como o signo constrói a percepção das relações sociais mas, também e principalmente, como estes atuam na recepção e de que modo, através dessa atuação, pode ser um signo gerador de transformações, um signo transformador. [...] Este tipo de pensamento o levará ao procedimento paródico e ligará o conceito de antropofagia ao procedimento paródico irremediavelmente. [...] O mundo não passa uma superposição de textos que vão se construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significação (GARDIN, 1995, p. 51).

Não se trata de nenhuma novidade mencionar que o teatro ou a escritura oswaldiana propõe a construção de novas inteligências, entretanto, é necessário ressaltar a visão transformadora e quase romântica que Oswald tem em relação ao teatro e seu poder de transformação social. Segundo Gardin:

Oswald busca uma nova função para o teatro. Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro feito para a massa popular. Não resta dúvida que toda a estrutura de sua peça *O homem e o cavalo* segue e pensa ser uma estrutura teatral para estádios (GARDIN, 1995, p. 50).

Ou seja, sua preocupação, notoriamente, era a de fazer com que a massa pudesse, por meio do teatro, vir a repensar suas práticas e crenças e desmitificar o mundo passado como um modo de recriar o mundo presente. Assim, assuntos tão simples e cotidianos da vivência humana que são vistos e tratados como tabus teriam a possibilidade de serem ressignificados. Nessa conjuntura, instituições sociais, como o casamento – assunto tratado em *O rei da vela* – e fatores naturais, como o ato sexual, assumiriam novas dimensões. O primeiro, como celebração

sagrada, e o segundo, como prática carnal e pecaminosa a ser reprimida, sofreriam uma inversão de papéis, de modo que o que era estritamente puro seria visto como algo corrompido e o que era visto como pecaminoso passaria a ser simplesmente algo natural. Por esse motivo, dentro do processo de carnavalização, faz-se necessária a inserção tanto de elementos sacrossantos quanto a utilização daquilo que estiver diretamente ligado às questões do corpo e da natureza humana.

A ligação com o baixo corporal aparece logo no início da peça, na rubrica que descreve a primeira cena do primeiro quadro em que elementos que deveriam ser estritamente terrestres, ligados às necessidades básicas do ser humano, fazem parte do ambiente celestial e destinam-se a figuras divinas, como se pode observar no seguinte trecho: “A cena representa um velho carrossel. Ao fundo, um elevador inutilizado. Uma inscrição DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO. De um lado, três reservados: HOMENS-MULHERES-ANJOS” (ANDRADE, 2005, p. 39).

Esses reservados, mais tarde, ao serem utilizados pela personagem Divo, são assunto da conversa entre as 4 Garças, as quais observam o fato de ele estar praticando hábitos terrestres, reificando a decadência que o ambiente celeste sofre. O rebaixamento das personagens celestiais possibilita a reinterpretção do próprio céu cristão. Segundo Bakhtin:

Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer (BAKHTIN, 1987, p. 325).

Esse rebaixamento ligado às questões do corpo, àquilo que é estritamente próprio da natureza humana tem o poder de desvelar as práticas desenvolvidas socialmente, pois ainda que o rebaixamento esteja diretamente ligado ao natural do homem, é tido como tabu cultural, sendo por isso profícua ferramenta de dessacralização.

Mora aí, nessa inversão carnavalesca a partir do baixo corporal, um dos princípios mais básicos da antropofagia oswaldiana: a morte e o renascimento. Quanto mais alto for o objeto a ser rebaixado, maior será o impacto discursivo sobre o público que está acostumado a ver o alto como alto e o baixo como baixo. Assim,

a carnavalização de elementos sagrados, como o céu, poderá provocar um maior estranhamento e consecutivamente maior reflexão do público.

A conversa inicial entre as 4 Garças, Malvina, Querubina, Etelvina e Balduína, já é um forte indicativo do processo de carnavalização do ambiente celeste. Primeiramente, o que deveriam ser as quatro graças, figuras divinas, se transformam em uma analogia à figura arquetípica da nossa cultura das “mulheres fofoqueiras”, que passam seu tempo a falar da vida alheia enquanto desenvolvem atividades rotineiras, como bordar ou costurar, como se pode observar no trecho:

ETELVINA (Bocejando) – Ih! Que dia pau! Quando é que acabará esta eternidade!
 MALVINA – Eu é que não posso ficar sem ocupação. São Pedro me pediu para fazer umas toalhinhas, o fio de nuvem acabou...
 BALDUÍNA – Não esqueça as iniciais...
 ETELVINA – Ih! Céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!
 BALDUÍNA – A culpa foi do lussupof que não deu tempo dele se confessar! (ANDRADE, 2005, p. 41).

Ainda, na sequência do diálogo, numa conversa que funde a todo tempo elementos celestiais e terrestres, as 4 Garças julgam a vida – ou a pós vida – dos demais habitante do céu, como o Divo e o Poeta-Soldado, mas aqui a ênfase não deve ser dada à observação dos juízos de valores dados pelas Garças, mas sim pelo modo como se constitui o diálogo, como se observará no trecho, ao falarem sobre o Poeta-Soldado:

ETELVINA – Que fim levou ele? Não comungou hoje...
 BALDUÍNA – Nem tomou o café com leite!
 QUERUBINA – Eu sei... mas não posso dizer...
 AS TRÊS – Conte! Conte!
 QUERUBINA – Ele pediu segredo...
 AS TRÊS – Ora! Segredo no céu! Boa piada!
 QUERUBINA – Me fez jurar por Deus que eu não contava!
 ETELVINA – Empregando o nome de Deus em vão!
 MALVINA – Que pecado! Daqui um pouco São Pedro expulsa ele daqui (ANDRADE, 2005, p. 42).

É possível notar no trecho acima que elementos e ações diretamente ligados à prática humana, como a alimentação e excreção, são aclimatados no ambiente divino, e todas as ações das personagens ocorrem de modo a parecer inserir-se num ambiente que poderia ser qualquer outro, menos o céu, pois mesmo no céu as

personagens são passíveis de punição e vítimas do pecado, como o de falar o nome de Deus em vão, pecado esse cometido ironicamente pelas próprias Garças ao julgarem a ação do Poeta-Soldado. Essa carnavalização do ambiente celeste é, ainda nessa cena inicial, lavada ao extremo, como se observará no trecho a seguir:

BALDUÍNA – [...] Lá embaixo contavam que o céu era uma boniteza. Eu fiquei virgem a vida inteira para guardar a castidade praqui! Falavam em festas de entontecer. Cardeais! Ceias. Não encontrei por aqui nem um periquito macho pra me coçar...
 MALVINA – É verdade que temos São Pedro...
 QUERUBINA – Eu prefiro o Poeta-Soldado.
 BALDUÍNA – Qual! Outro brocha! É só tamanho!
 ETELVINA – O Divo pelo menos canta!
 BALDUÍNA – Canta! Canta mas não entoa!
 ETELVINA – Vocês estão ficando histéricas. Precisam consultar um psicopata!
 BALDUÍNA – Também com estas três frutas... É isso! Homem que vem parar no céu! (ANDRADE, 2005, p. 43).

Observa-se que a noção de um paraíso celestial é destruída a partir da perspectiva das 4 Garças, que esperavam encontrar no céu um lugar onde o pecado – como a relação carnal – fosse liberado. Assim, a visão do paraíso não seria o desprendimento transcendental de tudo que fosse material, mundano e carnal, mas sim viver livremente isso tudo, como se o pecado fosse liberado como prêmio por uma vida puritana.

Entretanto, essa dessacralização do céu, antes de ser um ataque à Religião Católica, pode ser vista como uma crítica àqueles que seguem os dogmas cristãos e passam a vida em busca de alcançar o reino dos céus, promovendo o bem – na perspectiva cristã –, não por essa ser simplesmente a atitude certa a se fazer, mas por acreditar que existe uma recompensa para suas atitudes.

Como observado ainda no trecho anterior, apesar das atitudes que levam o sujeito por determinado caminho, o discurso e o pensamento subjacentes a essas atitudes apontam em uma direção oposta. Para as Garças, o importante era o modo como elas poderiam vir a se beneficiar em suas vidas pós-morte, negando parte de seus instintos naturais em vida, para que pudessem vivê-los livremente após a morte, o que ressalta a contradição do indivíduo que segue cegamente os dogmas religiosos. Essa mesma contrariedade é observada adiante, quando no 8º quadro, São Pedro, em diálogo com Cristo, parece arrepender-se e recordar suas origens humildes como pescador:

CRISTO – Estás imbuído de materialismo histórico, Pedro! Nem parece que viestes das celestes paragens de meu pai!

SÃO PEDRO – Sim. Vim do céu! Dum país de borboletas, abelhas, colibris! Um país sem saúvas. Para crianças ricas. O céu, meus senhores, é uma tapeação de classe. Eu sou um rude homem terreno. Fui pescador, fui barqueiro... (ANDRADE, 2005, p. 131).

Então, tentando salvar-se de ser julgado junto com Cristo como representante dessa classe rica, São Pedro, ainda que no início da peça fuja do céu à procura de um lugar onde a burguesia ainda comandasse, mostra-se solidário e retrata o céu como um paraíso edênico destinado somente aos merecedores, aos que seguem os rigores da sociedade de classes.

Vale aqui considerar que a paródia é um processo biunívoco, pois ela não trata da simples negação ou destruição do objeto representado, mas compreende uma construção quase paradoxal que, ao mesmo tempo em que nega, reafirma, para desse modo tornar possível a dessacralização de um mundo pleno e criar novos olhares sobre ele. Ocorre na fala de São Pedro uma mudança de perspectiva em relação à visão cristã sobre o que é o céu. Corroborando esse pensamento, Linda Hutcheon afirma que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 165).

O que se pratica então é o destronamento de elementos que até então pareciam inatingíveis e imaculados. Além de São Pedro, em *O homem e o cavalo*, devido à importância e dimensão histórico-religiosa que estas figuras atingem no mundo ocidental, mais dois personagens são dignos de nota quando se fala do destronamento carnavalesco na peça: Cristo e Cleópatra.

Na terceira cena, que fecha o 5º quadro da peça, “S.O.S.”, num mundo tomado pelo socialismo, personagens representantes da burguesia gritam por socorro e buscam fugir da revolução socialista comandada pelos trabalhadores e soldados. Dentre as personagens da cena, aparece a figura de Cleópatra, que está sendo cercada por marujos ferozes e pelo povo, que a destituem de seu poder de rainha. O destronamento de Cleópatra torna-se extremamente significativo devido ao fato de a cultura egípcia ser, ao lado da cultura grega, um dos berços da civilização ocidental. Não obstante, além de detentora do poder político e militar, assim como acontecia com os faraós, Cleópatra era considerada por seu povo uma divindade,

fator que torna mais evidente o processo de carnavalização após a derrocada da personagem.

No 8º quadro, de forma ainda mais significativa e contundente do que ocorre com Cleópatra, obviamente que isso se deve à representatividade de cada uma dessas figuras para a cultura judaico-cristã-ocidental, Cristo é destronado de seu posto de deus e salvador dos homens e assume o papel de um genocida. Logo na primeira cena, ele é comparado a Hitler e colocado como um antissemita, como se pode observar no trecho a seguir:

A VERÔNICA – Eu me lembro. Foi naquele frege do Calvário há vinte séculos. (*Volta para frente a fotografia que tem nas mãos onde aparece Adolf Hitler crucificado na Suástica*) O senhor era dos nossos...

SÃO PEDRO (*Reconhecendo a fotografia*) – Mas esse é Cristo! Cristo rei!

A VERÔNICA – Perfeitamente! O chanceler Cristo, a última encarnação do anti-semitismo (ANDRADE, 2005, p. 121).

Quando Pedro fundou a Igreja Católica, baseado nos ensinamentos de Cristo, fez com que este e sua igreja negassem a tradição judaica à qual pertencia. Além disso, um dos maiores massacres da história, o holocausto, que vitimou milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, teve como principal responsável um líder Cristão que almejava a criação de uma raça pura. É possível, então, a partir do trecho, observar que, numa inversão de papéis, por associação, Hitler, considerado historicamente, e de forma maniqueísta, um dos maiores assassinos da história, é colocado no patamar de um deus que morreu por seu povo, enquanto Cristo sofre o mesmo processo de forma contrária.

Aflora a partir de então um dos ideais norteadores do pensamento marxista, o da religião como ópio do povo, pois em nome de Deus torna-se possível fazer aquilo que não é cristão, matar o próximo, como se pode observar no trecho em que Cristo, como representante máximo da sociedade burguesa tradicional cristã e branca, é julgado:

O TIGRE (*A Cristo*) – O senhor é Deus?

CRISTO – Dizem...

O TIGRE – O senhor é acusado de ser um elemento insuflador em todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar gente dizem GOT MIT

UNS! Os franceses dizer DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses
GOD SAVE DE KING!

[...]

CRISTO – Pedro! Pedro, vem em meu auxílio!

O SOLDADO VERMELHO (*A São Pedro*) – O senhor conhece esse
homem?

SÃO PEDRO – Não!

[...]

CRISTO – Havia de me negar outra vez! Safado (ANDRADE, 2005,
p. 129).

O trecho, além de servir como marco da revolução socialista na peça, pode ser visto como paródia do julgamento bíblico de Cristo, quando Pedro nega conhecer o filho de deus. Vale nesse momento retomar a discussão sobre a sátira menipeia¹⁸, pois apareceram durante a análise da peça diversos elementos que correspondem a esse gênero teorizado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*, sendo um deles o jogo de oximoros e contrastes como o observado entre as figuras de Hitler e Cristo. Segundo Bakhtin:

Uma particularidade muito importante da *menipéia* é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o *naturalismo de submundo* extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade (BAKHTIN, 2008, p. 131).

Ainda que tais características sejam recorrentes na peça, como ocorre na sexualização de São Pedro, é na figura de Cristo que elas ganham contornos mais extremos. A personagem é julgada por seus crimes contra a humanidade e acusada de charlatanismo por São Pedro, por vender uma ideia de céu para os pobres, como se pode observar nos trechos:

¹⁸ “A ‘sátira menipéia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. A ‘sátira menipéia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias” (BAKHTIN, 2008, p. 129).

CRISTO – Fui eu que criei com João Batista a grande senha do Reino dos Céus!

SÃO PEDRO – No nosso comitê apostólico o Reino dos Céus tinha de fato uma significação revolucionária. Concreta e terrena. Era o poder que queríamos tomar com as massas oprimidas. Quando Roma perdeu a Dácia e foi batida em Teutoburg, a mão-de-obra em carência ameaçou o latifúndio. Mas a revolução agrária se processou em torno da pequena propriedade. As massas encaminhadas para a servidão viram o latifúndio se reconstruir com feudalismo. E ficaram esperando o até hoje pelo Reino dos Céus! (ANDRADE, 2005, p. 130).

E na sequência da conversa entre os dois:

CRISTO – Pedro, eu te tirei do cárcere em Jerusalém, no dia em que Tiago foi morto à espadada.

SÃO PEDRO – Tirou o quê!

CRISTO – Um anjo te libertou!

SÃO PEDRO – Tapeação! Anjo nenhum! Foi o capitalista Arimatéia que mandou embebedar os guardas e abriu o xadrez. Vivíamos de magia. Teretê, anjo! (ANDRADE, 2005, p. 131).

Como se observa, a sátira menipeia se insere a partir de uma cosmovisão carnavalizada da personagem de Cristo. O referente primário, Jesus Cristo, filho de Deus e salvador da humanidade, é deslocado para uma realidade distinta e fantasiosa, como meio de dessacralizar sua figura, caracterizando-se como um bandido histórico genocida. O deslocamento de olhar sobre essa figura mítico-religiosa implica, consecutivamente, na desestabilização de tudo o que ela representa para a história e para a cultura ocidental.

Além disso, revela-se na peça outro aspecto que se aproxima da sátira menipeia, caracterizado pela utopia social, que em *O homem e o cavalo* não se resume a um quadro ou cena, mas é potencialmente visto como o mote da peça, pois o desenrolar da fábula pode ser resumido na ascensão do socialismo como substituto da sociedade de classes, criando uma visão utópica de um mundo ideal. Segundo Bakhtin:

A menipéia incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico [...]. O elemento utópico combina-se organicamente com todos os outros elementos desse gênero (BAKHTIN, 2008, p. 134-145).

Ainda que a peça como um todo tenha esse caráter utópico, um dos quadros retrata os pressupostos de Bakhtin. O sétimo quadro, “A verdade na boca das crianças”, como já descrito anteriormente, é o retrato idealizado de um mundo livre das convenções sociais baseadas na herança e na propriedade, como se pode observar na conversa entre as 3 crianças:

A 3ª CRIANÇA – Era o mundo do cavalo de guerra, do cavalo de corrida, do cavalo camponês e do “cavalo” – doença!
 A 2ª CRIANÇA – Hoje não há nada mais disso.
 A 1ª CRIANÇA – Nascemos no mundo do cavalo-vapor. A socialização e a paz.
 A 2ª CRIANÇA – Custou muito a passagem de um mundo para o outro?
 A 3ª CRIANÇA – O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós e para os seus filhos! (ANDRADE, 2005, p. 111-112).

Outros dois aspectos que remontam à sátira menipeia na peça referem-se ao deslocamento histórico-espacial da fábula e à fantasia em função de um ideal filosófico-ideológico. A menipeia “está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências da verossimilhança externa vital” (BAKHTIN, 2008, p. 130). Além disso,

[...] os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias reais. [...] Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso (BAKHTIN, 2008, p. 130).

Observa-se, a partir do estudo dos nove quadros da peça, que toda a sequência de acontecimentos se dá de modo inusitado, sem compromisso com a verossimilhança, mas que serve ao propósito ideológico da provocação e da experimentação da verdade. Não obstante, “a ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo” (BAKHTIN, 2008, p. 131) e é essa capacidade que caracteriza em Oswald seu caráter devorador do mundo, praticando a máxima pregada no *Manifesto Antropófago*: “Só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 1980, p. 81), frase que sintetiza o espírito antropofágico oswaldiano em *O homem e o cavalo*.

2.3 A MORTA: ENTRE A TRADIÇÃO E A VANGUARDA

A morta, peça publicada em 1937, mesmo ano de publicação de *O rei da vela*, retrata a essência do pensamento antropofágico oswaldiano ao refletir sobre a dialética existente entre o discurso da tradição e da vanguarda. Sabe-se que o processo de antropofagia cultural constitui-se a partir da deglutição dos valores do passado para serem ressemantizados e devolvidos à sociedade de forma crítica e reflexiva. Entretanto, enquanto no *Manifesto Antropófago*, por vezes, parece ser a negação desses valores históricos da práxis marcada claramente pelas frases panfletárias iniciadas pelo advérbio “Contra”: Contra Anchieta; Contra a realidade social; Contra Goethe etc.; em *A morta*, a antropofagia torna-se a reafirmação desses valores a partir do equilíbrio entre velho e novo, também observado no manifesto, agora estetizado por meio do teatro. Nesse processo, do manifesto para o teatro, do dado político para o dado literário, Oswald mostra a maturação do conceito de antropofagia, ao assimilar em sua escritura ambos os fatores. Assim, em *A morta*, se pode observar a concomitância de valores e discursos do passado e do presente e a consciência de que um pensamento vanguardista, se tiver força suficiente para ser aceito e assimilado, se tornará também tradição.

A peça, dividida em três quadros, sendo eles, respectivamente, “O país do Indivíduo”, “O país da Gramática” e “O país da Anestesia”, retrata o embate entre vivos e mortos, representado, principalmente na figura da personagem Beatriz, uma atriz de teatro que, em sua relação com seu criador, o Poeta, percebe que passará do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. A esse mundo pertencem os grandes poetas e escritores clássicos, as línguas mortas, as palavras dicionarizadas, os sofismas, as interjeições, os adjetivos lustrosos, senhoriais arcaicos, o Hierofante, a ética. A outro mundo, o Poeta, a reserva humana, o sujeito, os galicismos, solecismos, os barbarismos etc.

Nessa batalha travada entre os dois extremos, pode-se perceber a consciência do autor ao refletir acerca do papel do poeta, do escritor, para o pensamento e para a cultura. Isso porque, por meio da poesia, ou do teatro, como é propósito do teatro oswaldiano, é possível levar o homem a refletir sobre a sua condição e agir como sujeito de sua existência. Tal fato pode ser ilustrado a partir da seguinte passagem no primeiro quadro da peça: “O POETA – As classes

possuidoras expulsaram-me da ação. Minha subversão habitou as Torres de Marfim que se transformaram em antenas.../O HIEROFANTE – É a reclassificação...” (ANDRADE, 2005, p. 190).

Nota-se, então, a partir da fala das duas personagens, que a sociedade de classes, como modo de manutenção da ordem vigente, da moral e dos bons costumes, ciente da capacidade do poeta, do escritor, de subverter o que está posto, marginaliza-o por meio do cânone e da classificação. A função do poeta é quebrar esses padrões, queimando os mortos, para das suas cinzas fazer renascer uma sociedade pensante e atuante.

É possível observar que na peça em questão, como em toda a obra de Oswald, a recorrência de termos relacionados à guerra ou à batalha, como metáforas para o local que ocupa o escritor na sociedade moderna, representa as ferramentas que se tem para lutar contra a massificação do pensamento. Tem-se, por exemplo, na obra oswaldiana, a recorrência dos termos “lança”, “flecha” e “metralhadora”, como pode ser observado nos trechos a seguir:

O POETA – Deixarei os pequenos pretextos – o chapéu grande, e a
cabeleira faustosa: falarei a linguagem compreensível da metralha.
BEATRIZ – Existe uma frente única...
[...]
O POETA – Não haverá progresso humano, enquanto houver uma
frente única sexual
[...]
O POETA – No mundo sem classes o animal humano progredirá sem
medo (ANDRADE, 2005, p. 195).

O homem, enquanto animal, não pensa para agir e trabalha como uma engrenagem de um relógio ou um boi que move um moinho, servindo ao sistema capitalista que o envolve sem ser sujeito de seu mundo, mas sim refém dele. Essa luta, então, travada entre os vivos e os mortos, é modo de libertar das correntes da tradição e do sistema, para reconstruir o mundo que está em ruínas.

Nesse sentido, o Poeta segue Beatriz, sua amada, como personagens contrários, pelos países do Indivíduo, da Gramática e da Anestesia, correndo ao lado de velhos conflitos, como o da vanguarda contra a tradição, como amantes fugindo da morte, até terminarem juntos. É importante observar que, apesar de contrários, são eles oriundos de uma mesma fonte, de uma mesma matriz formadora, como se pode perceber na fala de Beatriz (A Morta), ao dizer para o

Poeta: “Nasci da seleção de ti mesmo. [...] Comecei a palpitar com a tua religião infantil, com a tua cultura adolescente! Fui o cofre heráldico das tuas tradições, a cuna de tua gente!” (ANDRADE, 2005, p. 215).

Desse modo, se por um lado as ideias do Poeta são a negação de um pensamento clássico, de uma tradição, por outro, eles são a reafirmação desses discursos, pois não há como negar as bases culturais formadoras da sociedade ocidental. Os preceitos com os quais se busca lutar contra estão enraizados no âmago social e foram condições *sine qua non* para se chegar ao pensamento oswaldiano.

Sabe-se que a proposta do teatro épico de Bertolt Brecht, tal como a conhecemos hoje, é posterior ao teatro de Oswald de Andrade. Contudo, é possível observar em seu teatro aspectos do teatro épico, tal como aponta o estudo de Anatol Rosenfeld:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo (ROSENFELD, 2002, p. 147).

Rosenfeld, a partir do teatro brechtiano, aponta a arte teatral ressaltando seu valor didático, engajado. No entanto, para que haja reflexão e questionamento, a catarse deve ser desconsiderada, pois tal efeito faz com que o público se torne passível perante o mundo; assim como ocorria no “teatro burguês”¹⁹, que primava pela estética em detrimento da política social. Nesta perspectiva, Rosenfeld observa que:

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” [...]. O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio (ROSENFELD, 2002, p. 148).

¹⁹ Idem nota 13.

Tais conceitos podem ser vistos em trechos da obra, em que o autor modernista busca desvendar a realidade dos fatos mundanos a partir de uma representação escancarada. Trata-se de uma tentativa de um despertar-se para a realidade a partir de um choque moral, como se observa no trecho que encerra a peça:

O HIEROFANTE – (*Aproximando-se da plateia*) Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombardeiros! Se quiserdes salvar as nossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombardeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira do mundo! (ANDRADE, 2005, p. 237).

Com o objetivo de converter seu público em uma sociedade pensante, com condições de reconhecer o estatuto social e o papel ocupado por cada cidadão nesse estatuto, Oswald, semelhante ao teatro brechtiano, vale-se do distanciamento crítico entre representação/texto e plateia/leitor, mostrando que o que está diante destes é apenas uma representação, mas que, no entanto, há uma realidade para a qual o homem deve despertar, para assim passar a ser um sujeito ativo na sociedade. Nota-se ainda que, além de fazer o homem refletir sobre a condição social que se estabelece de modo exploratório, nos trechos observados, o dramaturgo procura mostrar, valendo-se de um texto metateatral, como a arte que se produzia no Brasil antes do Modernismo servia ao deleite do público burguês. Outro fato relevante é a utilização de forma irônica da máxima “respeitável público”, utilizada nas apresentações circenses, em que não se espera da plateia qualquer tipo de reflexão, mas sim o simples deleite, sendo proferida pela personagem Hierofante, que na Grécia Antiga era o termo que designava os altos sacerdotes da religião. Nesse sentido, Oswald de Andrade antecipa em seu teatro a ideia de tornar a cena teatral nacional espaço para sair do puro entretenimento para o teatro que faz pensar. Conforme Alves:

A realização dos procedimentos antropofágicos na produção teatral de Oswald de Andrade aparece no movimento de releitura crítica das manifestações da vanguarda francesa, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo e também no reaproveitamento de técnicas oriundas do Teatro de Revista, do Circo e da Opereta e de outros dramaturgos lidos por Oswald. O *modus vanguardista* na linguagem das peças de Oswald está assegurado pelo caráter de crítica à cultura dominante, numa perspectiva de incorporação do novo o que implica reconhecer

a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história de forma ambivalente (ALVES, 2011, p. 09).

Deste modo, o tratamento do tema e a elaboração das personagens oswaldianas mostram-se significativos, não somente no contexto artístico, mas como leitura de um cenário nacional que, apesar de moderno, apresenta, ainda, um pensamento arcaico, subjugado ao pensamento eurocêntrico, o qual o autor procura desvelar.

Nesse mesmo sentido, devido ao fato de a fábula basear-se no próprio fazer ficcional, um ponto fundamental de *A morta* refere-se à reflexão apresentada pelo autor sobre a utilização da linguagem e sobre o modo como a carnavalização dessa pode criar novas possibilidades discursivas. Segundo Kristeva:

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por esse motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a construção do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial (KRISTEVA, 1974, p. 63).

Por meio da linguagem, o autor pode representar o mundo, mas também por meio dela é responsável por limitar esse mundo representado, pois ao escolher determinado vocábulo deixam-se outros de lado. Assim como se verifica nos *Manifestos*, uma das principais preocupações de Oswald para a elaboração de uma poesia nacional é a valorização de uma linguagem brasileira, com todos os seus hibridismos e livre dos arcaísmos, galicismos e demais fatores que tornariam a língua refém da cultura europeia.

Em *A morta*, tal questão é estetizada tanto a partir do processo de escritura, por ser uma das personagens principais da peça, O poeta, o qual se vale da linguagem para criar sua personagem e amada Beatriz, quanto a partir da ambientação do cenário, pois um dos quadros da peça, “O país da gramática”, reflete sobre a censura que a própria linguagem pode provocar orientando discursos. A cena que abre o referido quadro retrata o diálogo entre as personagens Turista e O polícia, sendo ambos responsáveis por manter a língua estagnada e morta, como se pode notar no trecho transcrito a seguir:

O TURISTA – Vivem juntos? Vivos e mortos?

O POLÍCIA – O mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atracam porque somos severos vigilantes. Fechamos em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daqueles que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...

O TURISTA – E os vivos reclamam?

O POLÍCIA – Mais do que isso. Querem que os outros desapareçam para sempre. Mas se isso acontecesse não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes...

[...]

O POLÍCIA – Também falo sete línguas, todas mortas. A minha função é mesmo essa, matá-las. Todo meu glossário é de frases feitas... (ANDRADE, 2005, p. 205-206).

Como se observa no trecho, a mesma prerrogativa utilizada por Oswald nos manifestos é retomada aqui a partir da estetização da linguagem. Enquanto nos manifestos o autor se mostra claramente contra as formas estáticas da língua, aqui o posicionamento do autor de forma estetizada requer de seu público conhecimento prévio da questão elaborada por Oswald. Há que se considerar que O Turista representa o elemento estrangeiro e, por isso, detentor de uma cultura da tradição, assim como O polícia representa a manutenção de uma ordem estabelecida, por meio de uma gramática; do ensino da língua de modo tradicional, pautado na noção de erro e desconsiderando os aspectos prosódicos da linguagem – aspectos que se refletem no fazer artístico e denotam um juízo de valor para arte pautado no bom uso da língua.

Deste modo, o público pode perceber que as línguas mortas representam toda a tradição com que Oswald busca romper e as línguas vivas se configuram como a renovação e a quebra de paradigmas histórico-culturais. Assim, a linguagem literária do autor, viva e dinâmica, possibilita a seu público o deslocamento de olhar e o reconhecimento do mundo a partir da reconstrução dele. Conforme Bakhtin:

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde a vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenchem e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social e a evolução histórica criam, nos limites de uma linguagem nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos

semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1993, p. 96).

Entretanto, há que se considerar que o surgimento dessa linguagem viva só é possível a partir das escolhas linguísticas e do vocabulário utilizado pelo autor. Por esse motivo, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald busca sua inspiração naquilo que tornará possível subverter os valores pretendidos, valorizando, por exemplo, coisas simples do cotidiano e, principalmente, marginalizadas pela alta cultura, como os casebres de “açafreão e de ocre nos verdes da favela” (ANDRADE, 1974, p. 78). Como contraponto à margem do discurso artístico, em *A morta* aparecem elementos que se cristalizaram como símbolos de uma linguagem/cultura morta e estagnada, como mostra a sequência do diálogo entre as personagens O turista e O polícia:

O POLÍCIA – Somos guardiões de uma terra sem surpresas.

O TURISTA – E querem transformá-la! Absurdo! Não é melhor assim? Sabemos onde estão a torre de Pisa, as Pirâmides, o Santo Sepulcro, os cabarés...

O POLÍCIA – Nossa desgraça seria imensa se subvertissem a ordem estabelecida nos Bedekers. Desconheceríamos as pedras novas da vida, os feitos calorosos da rebeldia. Não distinguiríamos mais fronteiras e alfândegas... Perderíamos o pão e a função.

O TURISTA – E nós, os ricos, os ociosos, onde passear as nossas neurastenias, os nossos reumatismos? Onde? Perderíamos toda a autoridade (ANDRADE, 2005, p. 206-207).

Do mesmo modo que a linguagem pode sacralizar o mundo, ela pode dessacralizá-lo, como se nota a partir da escolha dos símbolos arquitetônicos utilizados por Oswald para caracterizar a cultura elevada. O autor escolhe símbolos canônicos burgueses, tidos como ícones culturais, como a Torre de Pisa, e até mesmo histórico-religiosos, como as Pirâmides do Egito e o Santo Sepulcro, e os coloca no mesmo patamar dos cabarés. Ambos os lugares, apesar de comumente frequentados pela alta sociedade, revelam valores distintos sobre o sujeito que os frequenta. Tratando-se da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, entre as conversas e encontros da alta sociedade, é fácil imaginar como assunto as viagens realizadas a esses renomados pontos turísticos; por outro lado, em um contexto em que homens e mulheres representantes dessa elite estejam socializando, falar sobre as visitas frequentes aos bordéis seria, no mínimo,

indelicado, e, caso isso acontecesse, o responsável por tal ação, passaria a ser visto com maus olhos pelos demais.

Ainda que a hipocrisia dessa alta sociedade – vivendo vidas secretas baseadas em dinheiro, poder e aparência – já tenha aparecido nos sonetos de Gregório de Matos; nos romances românticos urbanos de Alencar, como *Senhora e Lucíola*; nos romances realistas como *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e contos como “A missa do galo”, de Machado de Assis etc., nas peças de Oswald – assim como em sua poesia, que não será tomada como foco de observação aqui – assume outras proporções ao ser desvelada ironicamente.

A fala da personagem O polícia revela o maior medo dessa alta sociedade: a subversão de tudo, que, ironicamente, ocorre e se revela a partir da multiplicidade de vozes no diálogo. A personagem O Turista, ao colocar em um mesmo nível práticas tidas como culturalmente elevadas e ações mundanas, revela as contradições de seu discurso e a desestabilização daquilo que já era morto; assim, ações que poderiam ser vistas pelo público como sinais de status, podem ser relidas doravante de forma ridicularizada, e o que era tido como morto ressurgue ou é revivido com uma nova roupagem.

A partir de então, vale aqui trazer à tona uma discussão iniciada anteriormente e que talvez seja a essência de *A morta*, que é o diálogo entre passado e presente, tradição e vanguarda, representados alegoricamente a partir da figura da morta e do processo: nascimento, morte e renascimento.

Se vista a partir da perspectiva benjaminiana, em que a alegoria pode ser tomada como o desenvolvimento do mito, ao passo que esse se constitui a partir da cristalização simbólica, e aquela no desenvolvimento histórico e dialógico do símbolo (BENJAMIN, 1984), *A morta* seria como uma peça meta-alegórica, pois ao mesmo tempo em que trabalha de forma alegórica símbolos estagnados/mortos, discute esse processo de forma estetizada. As personagens como O Hierofante, Caronte, Jesus Cristo e a própria caracterização de Beatriz na fala do Poeta como “a agressão, o eros e a morte” (ANDRADE, 2005, p. 233) revelam o caráter alegórico da peça ao desconstruir elementos mitológicos e reconfigurá-los dialeticamente. No trecho a seguir, diálogo final entre o criador e sua criatura, é possível notar alguns aspectos dessa reconfiguração:

O POETA – És a máscara de um ser que se dispersa. Teus olhos deliram enquanto a tua boca amarga e sorri. Tens os cabelos do homem de Neandertal, coroados de espinhos!
 BEATRIZ – Sou o primeiro degrau da vida espiritual!
 O POETA – O que me chama é o drama. Drama, desenvolvimento do próprio ser universal!
 BEATRIZ – Quero prata...
 O POETA – Dissimetria, minha criadora dissimetria!
 BEATRIZ – Tu me abriste de novo os caminhos incoerentes da terra, poeta! (ANDRADE, 2005, p. 232).

É possível notar que Beatriz é já vista como A morta e traz em si toda a simbologia que a morte representa historicamente. Longe de ser apenas uma personificação da morte, a personagem carrega toda uma discussão sobre o processo criativo do fazer existir por meio da linguagem e da representação, contemplados nas dissimetrias barrocas do drama. Nesse sentido, a concepção de alegoria consiste, segundo Benjamin:

Na exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Do mesmo modo que retratado por Benjamin, a personagem Beatriz, em seu declínio, em sua morte, carrega o sentido alegórico, pois na morte torna possível a ressignificação de si mesma. Além disso, pode-se dizer que a própria fábula resume-se justamente na revisão a partir da morte do clássico. Há que se observar, no entanto, que matar o clássico não significa enterrá-lo e esquecê-lo sob os véus da história, mas sim destituí-lo de seus significados cristalizados e proporcionar-lhe uma nova roupagem, como se observa na cena final da peça, em que as personagens mortas, representantes de uma tradição literária, são consumidas pelo fogo da renovação:

A DAMA DAS CAMÉLIAS – Sinto se inflamarem os meus pulmões...
 O ATLETA COMPLETO – Talvez sejamos purificados!
 A SENHORA MINISTRA – Não. Cristo-Rei não deixará!

O RADIOPATROLHA – O país dos mortos é donde se alimenta toda a religião...

O HIEROFANTE – Mas os cremadores mataram os deuses... Jogaram fora os mitos inúteis...

BEATRIZ – Poeta, permanece para sempre dentro de mim. Sê fiel!

O POETA – Devoro-te trecho noturno da minha vida! Serei fiel para com os arrebóis do futuro...

O HIEROFANTE – O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim.

[...]

O POETA [...] – Todo mistério será aclarado. Basta que o homem queime a própria alma!

[...]

Flamba tudo nas mãos heroicas do poeta

O HIEROFANTE – (*Aproxima-se da plateia*) - Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombardeiros! Se quiserdes salvar as nossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombardeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira do mundo! (ANDRADE, 2005, p. 236-237).

Observa-se que a ação do poeta, responsável por queimar os mortos, resgata as premissas apresentadas nos manifestos quando esses pregam a libertação em relação ao passado, matando os deuses e jogando fora os mitos, símbolos da tradição e da moral. Ao mesmo passo, a personagem poeta revela seu caráter vanguardista e antropofágico ao perceber que o caminho futuro para a poesia e a fidelidade à Morta só será possível a partir da devoração de sua amada. Assim, a morte tornar-se-á responsável também pela revitalização do mundo.

A própria linguagem é responsável, ao mesmo tempo, por matar e dar vida às coisas do mundo. A partir do momento em que um objeto pertencente ao mundo material, através da linguagem, converte-se em objeto do mundo das ideias, sua existência transmuta-se de uma realidade à outra. Deste modo, o mundo material cristaliza-se em códigos linguísticos e deixa de ser o que era antes. Por outro lado, a partir do momento em que a matéria passa a ser representada por meio desses códigos, ela perpassa o momento de sua existência momentânea e se torna eterna, ganhando novas significações que transcendem a existência material, pois há que se observar que, fora do campo das ideias, a única existência possível para o mundo se dá a partir do sensorial. Nesse diálogo, entre mundo das coisas (o objeto em si) e a representação linguística dele, é que se desenvolve o mundo cultural. Assim, buscar modificar o plano da linguagem significa, ao mesmo tempo, alterar o

modo de se ver a existência material e, conseqüentemente, a própria cultura. Segundo Cury, essa

[...] é toda a contestação que se observa em Oswald, principalmente em *A morta*, em que o próprio código linguístico ou o fazer político românticos são contestados, chegando às últimas conseqüências de ambivalência de imagem de fogo carnavalesco (CURY, 2003, p. 34).

Daí a preocupação de Oswald, desde os manifestos, passando pelas obras de teatro, em buscar novos caminhos para a linguagem nas manifestações artísticas, diferentes da estilística tradicional, pois aproximar a linguagem escrita de seu uso na oralidade significa romper com padrões estéticos e formas encarceradas de ver o mundo. Assim, padrões como o bom ligado ao belo, e até a distinção do que é bom e ruim, verdadeiro e falso, passam a ser revistos e vistos sob lentes bifocais e descentralizadas. A linguagem viva, dialógica, plurivocal e ambivalente mostra e constrói um mundo de multiperspectivas, capaz de aceitar novas identidades de gênero, credo, nacionalidade etc., desestabilizando as fronteiras e os padrões existentes e criando novos paradigmas existenciais, sendo, talvez, esse o cerne da antropofagia oswaldiana.

2.4 O REI DA VELA E A TRANSGRESSÃO DO ESTATUTO COLONIAL ARTÍSTICO BRASILEIRO

O Rei da vela é uma das peças que marca o início do modernismo no teatro brasileiro. Escrita em 1933, editada somente quatro anos após, por José Olympio Editora, e encenada pela primeira vez pela companhia Teatro Oficina de São Paulo em setembro de 1967, compõe, juntamente com as obras *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), a *Trilogia da Devoração* do Teatro antropofágico de Oswald de Andrade, segundo Magaldi (2005).

Embora muitos autores atribuam a Nelson Rodrigues o posto de fundador do teatro moderno brasileiro, ao trazer para a dramaturgia, com a peça *Vestido de noiva*, (1943) os modernos padrões da ficção, a produção dramaturgica oswaldiana é a que insere com *O rei da Vela* a comédia no panorama do teatro nacional como

produção crítica e reflexiva acerca da constituição social ao pensar nos processos idenitários do país.

O Brasil passava por um período de grandes inovações nos campos da indústria e da tecnologia. A chegada das primeiras grandes indústrias e, conseqüentemente, do capital estrangeiro, abriu as portas do país para o comércio exterior. O que se criou, a partir de então, foi uma grande via de mão dupla, em que ambos os lados saíam ganhando. Com a chegada de capital, o país poderia investir em infraestrutura e na consolidação do comércio interno, mas, ao mesmo tempo, era fonte de exploração do capital vindo de fora, que encontrou nos baixos custos de produção brasileira uma fonte de multiplicar dinheiro. Nas palavras de Abelardo I, personagem protagonista de *O rei da vela*:

ABELARDO I – [...] compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus à Libéria? (ANDRADE, 2003, p. 63).

Tal citação da obra de Oswald pode ser relida nas palavras de teóricos que abordam a temática da (des)colonização, abarcando o modo como o *modus operandi* do colonizador reflete na constituição cultural do povo em diversos âmbitos. Em Mignolo, também se pode perceber a mesma linha de pensamento de Oswald acerca da visão do colonizador europeu:

La "idea" de América Latina es la de una región que comprende una enorme superficie de tierra rica en recursos naturales donde abunda la mano de obra barata. [...] También podría rastrearse [...] el traslado de plantas productivas de empresas estadounidenses a países en vías de desarrollo con el propósito de abaratar costos. En cuanto al control de las finanzas, basta comparar la cantidad y el tamaño de los bancos de Nueva York, Londres o Fráncfort con los de Bolivia, Marruecos o la India²⁰ (MIGNOLO, 2007, p. 38).

²⁰ A ideia de América Latina é a de uma região que compreende uma enorme superfície de terra rica em recursos naturais onde abunda a mão de obra barata. [...] Também se poderia rastrear o traslado de plantas produtivas de empresas estadunidenses a países em via de desenvolvimento com o propósito de baratear custos. Em relação ao controle das finanças, basta comparar a quantidade e o tamanho dos bancos de Nova Iorque, Londres ou Frankfurt com os da Bolívia, do Marrocos ou da Índia. (Tradução nossa)

A ideia apresentada pela personagem Abelardo I é reforçada pelo pensamento de Mignolo na obra *La idea de América Latina*. Para Mignolo, essa “*idea*” surge a partir do pensamento do colonizador em relação às colônias, mantendo um estatuto colonial econômico.

Isso não representa, porém, nenhuma novidade. Sabe-se bem que os países que têm maior domínio do capital aproveitam-se daquele que não o tem e, a partir de tal sistema, o Brasil continuou cultivando um estatuto colonial. Há que se considerar que, além da dependência comercial, esse colonialismo refere-se também à formação do pensamento nacional, que calcado na matriz geradora judaico-cristã-ocidental, mantinha aspectos comportamentais não condizentes com a realidade do país. A essa colonização do pensamento, Mignolo vai se referir como “*la colonización del ser*”, que:

[...] consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales²¹ (MIGNOLO, 2007, p. 30).

Essa prerrogativa poderia ser uma plausível explicação para a criação, no inconsciente coletivo, da noção de inferioridade em relação aos países de “primeiro mundo”. Essa noção estende-se desde a questão econômica até aos aspectos culturais, facilitando, assim, a recepção de produtos culturais advindos de fora em detrimento das culturas populares de cor local. Em síntese, reside nesse contexto o pano de fundo da sátira oswaldiana, práticas e mentalidades arcaicas em um país que se queria modernizar e apropriar-se da tecnologia, conforme Alves (2011).

Tal aspecto, no entanto, só é de interesse ao passo que tais mudanças no âmbito econômico interferem na constituição sociocultural, pois é esse o fator que será representado de forma evidente nas manifestações artísticas e principalmente na obra de Oswald aqui analisada. Sua temática revela aspectos importantes da cultura nacional, principalmente por abordar temas “delicados” para o período

²¹ Consiste nada menos que em gerar a ideia de que certos povos não formam parte da história, de que não são seres. Assim, enterrados sob a história europeia do descobrimento estão as histórias, as experiências e os relatos conceituais silenciados dos que ficaram fora da categoria de seres humanos, de atores históricos e de entes racionais. (Tradução nossa).

histórico de produção. Talvez por isso a obra tenha sido engavetada por quatro anos após sua escritura, para ser editada e encenada muitos anos após a publicação.

A comédia, dividida em três atos, parâmetro comum para as comédias de sua época, não traz nenhuma inovação no modo de concepção teatral, como as apresentadas em *Vestido de noiva*, porém, sua temática revela aspectos importantes da cultura nacional, principalmente por abordar temas polêmicos para o período histórico de produção.

A peça retrata a história de um agiota, Abelardo I, também conhecido como “o rei da vela”, que ganha a vida extorquindo dinheiro das pessoas. Abelardo I arruma um casamento com Heloísa de Lesbos, de uma família de latifundiários de renome nacional. Todas as relações sociais que aparecem na obra consistem, em síntese, em negócios e relações humanas precárias em sua hipocrisia, principalmente no que se refere às relações familiares. Todas as personagens que aparecem na peça estão interessadas única e exclusivamente em seu próprio benefício financeiro.

Um dos exemplos que se pode depreender da peça é o casamento de Abelardo I e Heloísa, já que Abelardo, apesar de ter muito dinheiro, não tem o peso do nome de uma família de tradição e ela, apesar de pertencer a uma família “nobre”, com a falência dos negócios de seu pai, devido à crise das oligarquias agrárias, não tem capital para manter o padrão de vida no qual foi criada. A partir do diálogo entre as personagens Abelardo I e Abelardo II, logo no início da narrativa teatral, pode-se ter uma ideia da noção de família, como instituição social, que Oswald procurar problematizar esteticamente:

ABELARDO I – Coisas que se compreendem e relevam numa velha família! Heloísa, apesar dos vícios que lhe apontam... Você sabe, toda gente sabe. Heloísa de Lesbos! Fizeram piada quando comprei uma ilha no Rio, para nos casarmos. Disseram que era na Grécia. Apesar disso, ela ainda é a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do Império.

ABELARDO II – O velho está de tanga. Entregou tudo aos credores.

ABELARDO I – Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comparar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias? (ANDRADE, 2003, p. 42-43).

Percebe-se, então, que a noção de família trazida pelo autor constitui-se a partir da paródia dos valores sociais, esfacelando assim com a noção de que a

referida instituição é que mantém a ordem da sociedade, pois, como observado no diálogo entre os Abelardos, no mundo contemporâneo, onde o importante é o dinheiro, o casamento não passa de um negócio com o qual se pode conseguir algum lucro, e no caso de Abelardo I e Heloísa, seria lucrativo para ambos, já que, enquanto Heloísa voltaria a ter um bom padrão de vida, Abelardo I teria um nome tradicionalmente respeitado devido a sua origem nobre. Assim: “Os velhos senhores da terra que tinham que dar valor aos novos senhores da terra!” (ANDRADE, 2003, p. 62).

Além de enriquecer emprestando dinheiro a juros altíssimos, Abelardo I é fabricante e vendedor de velas, daí o título da peça e pseudônimo da personagem protagonista. No entanto, não se trata de um produto qualquer, pois com os altos preços cobrados pela energia elétrica, a vela se convertia na única saída para a maioria da população brasileira. Não obstante, a vela pode ser associada à morte, já que, quando uma pessoa morre, é velada. Logo, o rei da vela, além explorar seus “clientes” até a morte, ainda lucrava com a venda das velas que eram utilizadas nos velórios das pessoas. É isso o que se pode observar a partir da fala da personagem Abelardo I:

ABELARDO I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (Indica o mostruário.) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional (ANDRADE, 2003, p. 61-62).

Trata-se de uma forma de não perder a oportunidade de ganhar dinheiro, pois Abelardo I o fazia, com os vivos e com os mortos. Em um dos diálogos iniciais da peça, tem-se o exemplo recorrente da relação entre a pequena classe burguesa, dominante e ascendente, e da classe endividada, vítima dos juros e impostos:

ABELARDO I (Examina) – Veja! Isto é comercial, seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1933. Reformou sempre. Há 2 meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...

O CLIENTE: – Mas eu fui pontual 2 anos e meio. Paguei quanto pude! A minha dívida era de 1 conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de 2 contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra usura...

O CLIENTE (desnortado): – Eu já paguei duas vezes!

ABELARDO I: – Suma-se da daqui! (Levanta-se) Saia daqui ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime nesse aparelho. A polícia ainda existe...

O CLIENTE: – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

ABELARDO I: – Para defender o meu dinheiro [...] (ANDRADE, 2003, p. 40-41).

Então, como observado, “instaura-se, pela linguagem, não um conflito que levaria à catarse aristotélica, mas a resgate da condição social brasileira, analiticamente observada pelo conflito de classes” (CURY, 2003, p. 50). De acordo com Candido (1976), a estrutura econômica da sociedade, defendida pelas relações materiais de produção, constitui a base sobre a qual a literatura e a arte se constroem, o que as torna, portanto inseparáveis do processo histórico – e incompreensíveis fora dele, não em termos puramente mecânicos, mas numa perspectiva dialética, em que arte e realidade, num jogo de ação e reação contínuas e recíprocas, acompanham e ao mesmo tempo promovem seu desenvolvimento.

Percebe-se então, que diferentemente do teatro aristotélico, o que se apresenta na proposta de teatro oswaldiano é uma problematização de uma dada realidade, apontando para formação de princípios estéticos e ideológicos que se referem a escolhas do escritor e dramaturgo na sociedade. Segundo Torrecillas:

O autor rompe com o teatro convencional, provocando a reação crítica do espectador, obrigando-o a tomar parte no espetáculo para que, assim, possa tomar partido diante das situações que lhe são propostas. É um teatro de tese. O esquema temático é transposto para a captação dos matizes da realidade social cambiante; assim, permite que o processo de conscientização exibido ao espectador se mostre em toda a sua riqueza, repleto de perplexidades, paradoxos. Nesse palco de contradições, o autor assume o compromisso com o proletariado (TORRECILLAS, s/d., p. 6).

Nesta perspectiva, reafirmam-se no teatro oswaldiano aspectos do teatro épico, conforme já aqui tratado. Trata-se de uma tentativa de chamar a atenção para a “realidade” social.

No que se refere à elaboração das personagens, percebe-se que se trata de representações estereotipadas, caricatas de figuras da sociedade, característica recorrente no gênero cômico, pois a caricatura tem o poder de revelar aspectos que pelas convenções sociais não são reparados ou, se o são, não são comentados. Bergson, em relação à caricatura, afirma que:

Nela sempre se discernirá o indício de um vezo que se anuncia, o esboço de um esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza. A arte do caricaturista é capturar esse movimento às vezes imperceptível e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos. Faz caretear seus modelos como eles mesmos o fariam se chegasse até o extremo de seu esgar. Adivinha, por trás das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretizar-se, porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte, que tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera, mas define-a muito mal quem lhe atribui o exagero por objetivo, pois há caricaturas mais parecidas com o modelo do que o são os retratos (BERGSON, 2001, p. 19-20).

Não somente as personagens, como o próprio espaço ficcional construído por Oswald, caracterizam-se de forma estereotipada. Descrições que para um cidadão brasileiro normalmente causariam espanto para um estrangeiro podem ser um retrato fidedigno do país. Isso é observável na rubrica que dá início ao segundo ato da peça:

UMA ILHA TROPICAL na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de- aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. Com o pano fechado, ouve-se um toque vívido de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do- Conde, tétrico. Sai. Em seguida, d. Polaca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-lhe um par cheio de vida: d. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-

ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena (ANDRADE, 2003, p. 65-66 – grifos do autor).

A cena descrita é bastante significativa. Trata-se de uma alegoria do Brasil, construída de forma crítica a partir da sátira e do risível. Percebe-se de forma clara a descrição de um paraíso tropical exótico que atrai os olhares de fora. O americano que chega a sua lancha é um Colombo moderno, que descobre um paraíso a ser explorado e apreciado em toda sua exuberância. Mesclam-se, a todo tempo, de forma contrastiva, os aspectos naturais, primitivos, originários da terra, com produtos de exportação, que ajudam a compor o cenário e a ambientação.

Abelardo I vê no dinheiro uma ferramenta de poder, e para isso está sempre à procura de ter mais dinheiro. “É o avarento na sua crueza, é o industrial que domina o mercado do produto, é o homem que se alimenta da morte dos outros, é o agiota que enriquece na medida da necessidade alheia e herda simbolicamente cada tostão da queima da cera nos velórios” (TORRECILLAS, s/d., p. 7), como se nota no trecho em que Abelardo I fala com seu assistente Abelardo II sobre um pedido de empréstimo:

ABELARDO I – Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas *garconnières*, e o pequeno tiver barata, e Madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de Madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim América. Cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio! Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece. Executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro-velho à praça (ANDRADE, 2003, p. 51).

Como observado, para Abelardo, tudo se trata de negócio, e é assim que ele vê sua união com a personagem Heloísa de Lesbos, pois, ao casar-se com a moça, teria o nome de uma das poucas famílias tradicionais ainda existentes no Brasil. Trata-se de uma forma de consolidar de uma vez por todas a mudança do poder das mãos dos grandes latifundiários para os novos burgueses²² (empresários, bancários,

²² “Em 1929, uma grande crise aconteceu nos Estados Unidos: a quebra da Bolsa de Valores. Houve pânico em todo o mundo. Os fazendeiros que formavam a chamada aristocracia do café, em vinte e quatro horas ficaram, com a quebra da Bolsa de Valores, na miséria. Como ninguém mais queria comprar o café, fazia-se necessário queimá-lo ou jogá-lo ao mar; assim, acabando com o excesso de café, ele teria mais valor. Deste mundo de ruína financeira, vai-se formar uma pequena burguesia industrial, que começa a enriquecer-se, constituindo-se, então, a classe de ‘*novos ricos*’” (TORRECILLAS, s/d., p. 5).

investidores etc.). Nos diálogos a seguir, pode-se notar a forma irônica com que Oswald trata da questão do casamento:

HELOÍSA – Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.

ABELARDO I – E a mais útil à nossa classe... A que defende a herança...

HELOÍSA – Enfim... aqui estou... negociada. Como uma mercadoria valiosa... Não nego, o meu ser mal-educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria... (Silêncio.) E a admiração que você provocou em mim, com o seu ar calculado e frio e sua espantosa vitória no meio da derrocada geral... O conhecimento que tive do seu cinismo e da sua indiferença diante dos sofrimentos humanos... (ANDRADE, 2003, p. 60).

D. CESARINA – [...] Por esse e outros motivos é que não gosto de me iludir. Os seus galanteios...

ABELARDO I – Meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim como esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste? Olhe, é sério, sério de mais!

[...].

D. CESARINA – A gente nunca deve dizer o que não sente. É horrível ser enganada!

ABELARDO I – E se fosse verdade! Se o meu coração se tivesse inflado ao contágio do seu luminoso varão?

D. CESARINA – Ora, só eu sei a idade que tenho!

ABELARDO I – Meu Vesúvio!

D. CESARINA (Rindo a ameaçando) – Olhe, que eu ainda acendo... (ANDRADE, 2003, p. 68-69).

No primeiro diálogo, entre os noivos Heloísa e Abelardo I, vê-se que o casamento é para ambos um meio para conseguirem algum benefício, não tendo qualquer valor religioso ou social, mas sim um forte valor econômico. Já no segundo, percebe-se que de fato o casamento representa apenas um acordo comercial, pois o fato de estar comprometido a casar-se com Heloísa não impede Abelardo I de galantear, para usar uma expressão polida, sua futura sogra. Nota-se, então, a forma irônica com que Oswald trata a questão do casamento, “é paródia de uma microestrutura social burguesa, mundana, engendrando uma sociedade cuja realidade, por si só, desencadeia uma contradição no processo social” (CURY, 2003, p. 55).

Em o *Rei da Vela*, Oswald descreve um país invadido pela cultura exterior e refém do capital estrangeiro. O produto produzido aqui para gerar o lucro para os

países desenvolvidos é vendido para as próprias pessoas que o fabricam, para que, com esses produtos, possam demonstrar a “ascensão social”. Assim, o poder aquisitivo passa a ser a principal forma de domínio a conseguir, em detrimento dos valores morais da família e da religião, a exemplo do casamento, “sacramento religioso”, que passa a ser visto como um negócio.

Em Oswald, as personagens são também um dos principais meios que o autor usa para alcançar a antropofagia. Em *O rei da vela*, configuram-se a partir do exagero – que juntamente com “o hiperbolismo, a profusão, o excesso são [...] os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (BAKTHIN, 2010, p. 265), que constituirá a “caricatura” do homem moderno, como se observa, a partir das rubricas:

ABELARDO II (Veste botas e um completo de domador de feras. Uma pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta.) [...] (ANDRADE, 2003, p. 39).

A SECRETÁRIA (É uma moça, longa, de óculos e tranças enormes e loiras. Veste-se pudicamente. Traz lápis e blok-notes na mão.) [...] (ANDRADE, 2003, p. 52).

(Sai esbarrando em Heloísa de Lesbos que, vestida de homem, entra com a manhã lá de fora.) (ANDRADE, 2003, p. 54).

[...] Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas (ANDRADE, 2003, p. 65).

Diferentemente de simples tipos sociais, as personagens em *O rei da vela* não estão ligadas diretamente a uma representação simbólica que reúne diversas configurações de uma virtude ou de alguma espécie de deformidade moral, como os vícios, mas são figuras grotescas levadas ao extremo da caracterização, ridicularizando de forma excêntrica as pessoas e as situações sociais.

Além da configuração das personagens, tal trato pode ser observado nas ações que constituem o enredo, como os clientes de Abelardo I, que em vez de esperarem em uma sala de espera, hall de entrada, sentados como normalmente acontece em um escritório, ficam aglomerados em uma jaula, como feras. Não é à toa que Abelardo II se veste como um domador. Oswald assim descreve de forma satírica a situação de desespero e de submissão em que as pessoas se colocam em

relação aos seus credores. “Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos” (ANDRADE, 2003, p. 63). Além disso, Oswald ironiza inclusive os intelectuais da época, por deixarem seus ideais de lado e seguirem a ideologia mais lucrativa:

PINOTE – [...] Eu já fui futurista... Cheguei a acreditar na independência... Mas foi uma tragédia! Começaram a me tratar de maluco. A me olhar de esquelha. A não me receber mais. As crianças choravam em casa. Tenho três filhos. No jornal também não pagam devido à crise. Precisei viver de bicos. Ah! Reneguei tudo. Arranjei aquele instrumento (mostra a faca) e fiquei passadista (ANDRADE, 2003, p. 59).

O autor, aqui, põe em cena sua própria condição social no período, visto que, como intelectual de sua época, deveria ser o primeiro a chamar a atenção da sociedade com relação aos desmandos sofridos. Oswald, assim como muitos cidadãos, sofreu com a crise econômica do país, mas nunca abandonou seu posto de denunciador, pelo contrário, sua arte constitui-se a partir daquilo que está a sua volta.

A dramaturgia de Oswald marca um período, posto que sua proposta artística, além de romper com os padrões estatizados, sugere mudança na estrutura ideológica da sociedade e na série dramática e literária brasileira ao propor a carnavalização da linguagem na transformação e reconfiguração do gênero.

Logo no início da peça, a descrição da cena já dá sinais dos processos de paródia, carnavalização e, conseqüentemente, intertextualidade, dos quais o autor se valerá para construir a fábula, fazendo aparecer um elemento clássico deslocado de seu lugar de destaque na arte, como se observa no trecho a seguir:

EM SÃO PAULO. Escritório de usura de Abelardo e Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontais e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prontuário, peça de gavetas como seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS. Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala (ANDRADE, 2003, p. 11).

Diferentemente do que ocorre no *Manifesto Antropófago*, em que o autor prega a submersão do clássico representado na figura de Wagner, aqui se observa uma representação canônica da arte sendo ressignificada a partir do deslocamento. O retrato de *La Gioconda* aparece em meio a um cenário conturbado e saturado de informações, mesclando elementos clássicos e modernos, eruditos e populares. Segundo Linda Hutcheon: “A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas” (HUTCHEON, 1991, p. 170).

Assim, em “toda paródia, a subversão também insere aquilo a que ataca, e por isso pode atuar ironicamente no sentido de abrigar esses valores que ela existe para contestar” (HUTCHEON, 1991, p. 242), sendo por isso um processo ambivalente.

Além das diversas passagens da obra em que se observa claramente o processo de carnavalização, a própria fábula constitui-se a partir desse processo, visto que a personagem protagonista, Abelardo I, é descrita e se autointitula como “o rei da vela”, que no final da fábula perde seu trono para seu ajudante Abelardo II, após ser morto por ele, como se pode observar no seguinte trecho: “ABELARDO II – Está morrendo. A minha vida começa! / ABELARDO I – A vel... a... / *Heloísa soluça de novo forte*” (ANDRADE, 2003, p. 84).

Essa questão da morte e do nascimento, ou o fechamento de um ciclo e o início de outro, pode ser vista como o cerne da antropofagia oswaldiana em suas peças. Esse jogo entre morte e vida, também presente de forma marcante em *A morta*, revela um processo de eterno retorno, mas ao mesmo tempo de eterna ressignificação, pois toda vida que acaba gera uma nova vida, que, por sua vez, ainda que nova, é oriunda de algo anterior, em um sistema complexo e universal. Deste mesmo modo, Oswald percebe a linguagem como um jogo de morte e renovação dos signos. Segundo Gardin:

Esse movimento tende a ser um movimento hibridizador de fronteiras, de estruturas e gêneros, de montagem em mosaicos quer ao nível temático, quer ao nível formal, onde o que mais interessa é colocar a nu os procedimentos, deixar transparecer o modo de ser (GARDIN, 1995, p. 91).

Deste modo, por meio de uma representação, como visto anteriormente, metaficcional, ou metateatral, Oswald faz de seu teatro uma construção autofágica, que, ao mesmo tempo, relê por meio da paródia os elementos do cânone e da tradição ocidental e também da sua própria escritura.

Após a morte de Abelardo I, Abelardo II assume o papel de seu antigo chefe e casa-se com Heloísa, antiga prometida do rei da vela, sobrando para Abelardo I uma pequena vela de sebo num castiçal de latão, como se observa no trecho a seguir:

ABELARDO II – Compreendo. A vela comum... Não ficou nada. Nem para o enterro nem para a sepultura. A casa ia mal há muito tempo. Coitado! Negócios com estrangeiros... Ele que tinha mandado fazer aquele projeto de túmulo fantasmagórico... com anjos nus de três metros...

ABELARDO I – (*Num esforço enorme*) – A vela!

ABELARDO II – Ahn! Quer morrer de vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão. (*Abre o mostruário. Tira uma velinha de sebo, a menor de todas. Acende-a.*) Não quer perder a majestade. Vou pôr naquele castiçal de ouro!

[...] A cena emerge da luz frouxa da vela que Abelardo II colocou no castiçal de latão. Num último arranco o moribundo deixa cair a cabeça para trás e a vela ao chão onde tomba também e permanece borco (ANDRADE, 2003, p. 84-85).

A cena retoma a passagem da obra em que Abelardo I se autointitula o rei da vela, se referindo ao fato de estar presente na vida e na morte de todos os brasileiros proletariados que não têm dinheiro para pagar energia elétrica e que morrem com uma velinha na mão. A partir de então, o antigo rei da vela é retirado de seu patamar superior e morre sem nada, assim como o proletário, apenas com uma vela na mão, sem família, sem nome e sem o dinheiro, bens tão preciosos à personagem em toda a peça.

Nesse momento, a fala da personagem Abelardo II remete-se à história clássica do par romântico Abelardo e Heloísa: “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (ANDRADE, 2003, p. 85). Esse par romântico retoma o casal medieval do século XII formado por um teólogo de nome Aberlado que se tornou famoso pelo seu infeliz amor por Heloísa (GARDIN, 1995).

Quando descrita por Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento*, a carnavalização é vista a partir do destronamento de figuras do poder, como os reis, ou figuras do alto clero, que abrem espaço para o aparecimento das figuras mais baixas da sociedade. Enquanto Abelardo I, o rei da vela, é um

empresário de grande poder aquisitivo e influência na sociedade capitalista, Abelardo II não passa de um ajudante que se veste como um domador de feras e obedece às ordens do patrão.

Nesse sentido, a antropofagia não se centra somente na negação do cânone, mas também na reafirmação deste por meio da subversão, da carnavalização, pois, como mencionado anteriormente, negar é, ao mesmo tempo, afirmar a existência.

CAPÍTULO III

Nada mais original, nada mais intrínseco a si que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-los. O leão é feito do carneiro assimilado. (Paul Valery traduzido por Silvano Santiago. In: SANTIAGO, 2000, p. 19).

DOS PRIMEIROS ESCRITOS AO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL: A ESCRITA CRÍTICA

O pensamento antropofágico oswaldiano, conforme visto nas seções anteriores desta dissertação, é fruto de um processo de escrita crítica e artística responsável por reelaborar o modo de ver e pensar a cultura brasileira. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, esse processo não se desenvolveu de forma simples e harmoniosa, mas sim a partir da reelaboração e da revisão autofágica que Oswald faz dos próprios escritos.

A partir disso, tentar-se-á aqui retratar a reflexão do escritor sobre a própria obra, levando em consideração a retomada dos textos, correções de vocábulos, acréscimos e complementações de textos, que podem ser vistos no material coletado no acervo CEDAE/IEL da UNICAMP.

Além disso, aqui serão estudados os textos de crítica editados e compilados nas obras póstumas *A utopia antropofágica* (1990), *Ponta de lança* (1945) *Estética e Política* (1954), observando-se a reflexão crítica de Oswald sobre a evolução do conceito de Antropofagia, a fim de entender em que medida esse conceito se mantém fiel ou se modifica em relação à sua concepção a partir do *Manifesto Antropófago* e quais as possíveis causas e sentidos de sua transformação.

Por fim, buscar-se-á refletir sobre a potencialidade do conceito de antropofagia cultural para a crítica latino-americana contemporânea, a exemplo de derivações do conceito como práticas textuais híbridas, transferências culturais, autofagia, contaminação, devoração crítica, entre-lugar e outros, pautadas em

autores como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Zilá Bernd, Leyla Perrone-Moisés, apenas para se pensar em um conjunto.

3.1 OSWALD E O ENSAISMO CRÍTICO: AUTOFAGIA?

Antes mesmo de consagrar-se como escritor de literatura, Oswald de Andrade já possuía certa bagagem como escritor, treinando seu ensaísmo crítico desde a publicação de *O pirralho*, em 1911. Passada a primeira geração do Modernismo brasileiro, Oswald se afasta daquele grupo das orgias intelectuais²³ e passa a desenvolver uma obra autorreflexiva, deixando de ser apenas antropofágico para ser autofágico, ou seja, o autor devora criticamente a si mesmo. Ser crítico sobre sua própria obra significa reconhecer nela seu caráter inacabado, pois “a atividade poética, a ‘inspiração’ manifesta a própria realidade como inacabada” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 81).

É por meio do ensaísmo, a partir dos anos 30 até o final de sua vida, que o escritor, observando toda a trajetória de sua escritura, reve a ideia de antropofagia. No segundo prefácio de *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1977 para o Suplemento Cultural de “O Estado de São Paulo”, ano I, nº 22, Mario da Silva Brito já observa o caráter autofágico de Oswald ao dizer que esse:

Ataca ídolos do passado, gente do modernismo e diz o que pretende [...], fornecendo, *en passant*, dados sobre sua formação intelectual e pessoal, além de reconstruir o ambiente em que se agitou. Autoanalisa-se criticamente e se retrata como boêmio, como “um palhaço de classe” ou “como índice cretino, sentimental e político” da burguesia à qual serviu, sem nela crer, salvo sempre, pelo sarcasmo, que jorrava do seu fundamento anarquista (BRITO, 2001, p. 29).

²³ Tal tese pode ser comprovada a partir das próprias palavras de Oswald em várias passagens de seus textos, mas, a título de exemplificação, reproduzir-se-á um trecho do texto publicado no único número da revista *Ritmo*, em 1935: “Nós, da semana de 22, não produzimos grande safra. Temos diversas vergonhas no brasão, como essas honradas famílias da pequena burguesia que apanhando um vento de prosperidade vão se tornando moralistas, quando vêem de repente as filhas irem para a casa de Dadá. Isso aconteceu com Guilherme de Almeida, o Ribeiro Couto, e tantos outros que a gente fica até com vergonha de citar. Mas apesar dessas irremediáveis substituições, o patrimônio material existe” (ANDRADE, 1992, p. 47).

A partir das palavras de Brito, fica clara a visão crítica e analítica que Oswald tem acerca de sua própria obra. A partir de então, tentar-se-á resgatar essa visão para perceber como o conceito de antropofagia será resgatado na ensaística pós 1930 do autor dos *Manifestos*, tomando como ponto de partida a obra *A utopia antropofágica*, que, além dos dois *Manifestos*, contempla escritos da última década da vida do autor, sendo eles “Meu testamento” (1944), “A arcádia e a inconfidência” (1945), “A crise da filosofia messiânica” (1950), “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial” (1950) e “A marcha das utopias” (1953).

Logo no início de “A crise da filosofia messiânica”²⁴, Oswald se propõe a discutir o conceito de Antropofagia como ponto de partida para refletir o desenvolvimento histórico da sociedade de classes. Ele observa que a antropofagia, rito que exprime um modo de pensar, já era praticada pelos gregos, sendo retratada por Homero. O autor, a esse respeito, menciona que:

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável? O limite? Enquanto, na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento de Deus, supremo e bom, o primitivismo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. E tudo se prende a existência de dois hemisférios culturais que dividiram a história em Matriarcado e Patriarcado. Aquele é o mundo do homem primitivo. Este, o do civilizado. Aquele produziu uma cultura antropofágica, este, uma cultura messiânica (ANDRADE, 1990, p. 101-102).

Como se pode notar, a partir do trecho acima, a inversão de tudo a que Oswald faz referência no *Manifesto Antropófago* é a inversão baseada na conversão do tabu em totem, e não na simples negação dos valores colonizadores europeus. Pode-se dizer, então, que esses valores europeus representam algo maior, mais abrangente, historicamente originado com o desenvolvimento da herança. Diferentemente do que o *Manifesto* parece apontar, aqui se vê que o pensamento de Oswald encaminha-se para uma inversão, não pautada na simples troca de poder, ainda que o vocábulo carregue tal significado, mas síntese de um sistema binário.

²⁴ Tese para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1950.

Assim, o desenvolvimento da sociedade matriarcal em uma sociedade estritamente patriarcal resultaria numa síntese dialética, num terceiro espaço que romperia com todos os binarismos. E, nesse sentido, o autor critica inclusive o próprio comunismo, do qual foi defensor e entusiasta, pois, por maior que tenha sido a possibilidade do movimento de resgatar os valores matriarcais, negando a posse individual e a existência do estado, sua política convergiu para a simples antítese do capitalismo, mantendo o estado intacto.

Em “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”²⁵, Oswald observa o que seria um traço do matriarcado na cultura brasileira e que seria talvez resultado do processo de mestiçagem ocorrido aqui: a alteridade. Segundo Oswald, “pode-se chamar de alteridade ao sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de contratar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro. [...] A alteridade é no Brasil um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” (ANDRADE, 1990, p. 157).

Outro elemento da cultura matriarcal é o ócio, do qual Oswald fala em “A marcha das utopias”²⁶. Antes da chegada dos portugueses, as sociedades primitivas permitiam o ócio por terem que simplesmente se preocupar com o que comer, entretanto, “desde que o alimento foi disputado, o mais hábil dividiu o mundo em classes e criou a herança” (ANDRADE, 1990, p. 218). Com a chegada dos colonizadores na América, as sociedades autóctones perderam esse privilégio ao serem escravizadas. O português, vendo-se como superior aos selvagens, buscou ensinar-lhes as regras e normas de uma sociedade civilizada, instaurando o patriarcado a partir da herança, da divisão dos territórios e demarcação das fronteiras, da competitividade, fazendo com que, aos poucos, o matriarcado submergisse ante a cultura estrangeira. Entretanto, faz-se necessário assinalar que, sem o auxílio da religião, ou de um pensamento messiânico, tal processo de apagamento do matriarcado não seria possível. Nesse sentido, o Cristianismo, na visão de Oswald, “é a doutrina da domesticação do homem cujo destino é o céu, prossegue na escravatura, na sociedade solidamente dividida em classes e na justificação do Estado” (ANDRADE, 1992, p. 103).

²⁵ Texto publicado nos Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, v. 1, mar./1950, do Instituto Brasileiro de Filosofia, São Paulo.

²⁶ Edição póstuma do Ministério da Educação e Cultura, compondo o volume 139 de *Os cadernos de cultura*, 1966, Rio de Janeiro.

Em *Estética e política*²⁷, no texto intitulado “Informe sobre o Modernismo”, Oswald aponta a saída para essa sociedade a partir do que seria sua posição moderna sobre a antropofagia, que teria a dialética como sua principal ferramenta. Nesse sentido, seguindo o mesmo raciocínio do que afirma em *A utopia antropofágica*, sobre o ritual da antropofagia, o escritor diz que:

O índio não devora por gula e sim num ato simbólico e mágico onde está e reside toda a sua compreensão da vida e do homem. Trata-se apenas da transformação do tabu em totem, isto é, do limite e da negação em elemento favorável. Viver é totemizar o tabu (ANDRADE, 1992, p. 104).

Do mesmo modo que faz o índio, a produção literária latino-americana e, aqui mais especificamente oswaldiana, ao absorver a tradição literária ocidental está, ao mesmo tempo, rompendo o invólucro mítico que esta carrega. Entretanto, para que esse processo se realize, é necessária a aproximação do outro e não o afastamento como Oswald parece pregar no *Manifesto antropófago*. Refletindo sobre o que foi o pensamento da primeira geração modernista e no que se converteu a antropofagia, Oswald menciona que:

Hoje há os coronéis do modernismo, os usufrutuários da Semana. Mas há também a voz culta e poderosa do autor de *Casa Grande*, afirmando que a Antropofagia salvou o movimento de 22. Diz Heidegger que toda filosofia autêntica é no seu começo imatura. A antropofagia ainda balbucia, mas propõe-se a depor no tumulto dramático de hoje. Ela leva às suas conclusões o que há de vivo no existencialismo e no marxismo. De um velho caderno que tem cerca de vinte anos tiro o seguinte: “Pela primeira vez o homem do Equador vai falar!” (ANDRADE, 1992, p. 105).

A frase extraída do “velho caderno”, o qual se acredita ser um dos documentos que serão observados aqui posteriormente, resume bem a contribuição da antropofagia desde o primeiro momento, pois, ainda que, como admite o autor, num primeiro momento ela tenha se desenvolvido de forma imatura, é a partir dela e da inversão de valores proposta no *Manifesto* de 28 que o escritor brasileiro ganhará voz. Há que se explicar que essa suposta imaturidade não carrega um tom

²⁷ Livro organizado por Maria Eugenia Boaventura, agrupa artigos de jornais, palestras, conferências e outros escritos que vão desde as primeiras publicações divulgadas em jornais até 1954, abrangendo variados temas como incursões no campo da política, cultura, crítica de arte, literatura e teatro.

pejorativo, ou negativo, mas caracteriza-se como algo que está por desenvolver-se e, como visto, é desenvolvido pelo autor em seus escritos posteriores.

Em *Ponta de Lança*²⁸, na conferência “O caminho percorrido”, Oswald faz uma retomada do que foi o movimento modernista de 22 e menciona qual teria sido a sua contribuição para a literatura brasileira. Segundo o autor, o que se pode resgatar desse primeiro momento seria o desenvolvimento do pensamento antropofágico, sendo este o “ápice ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política” (ANDRADE, 2004, p. 166), que orientou os caminhos futuros, como o resgate do povo como herói do romance nacional a partir do Romance Regionalista de 30.

Nessa mesma conferência, após refletir sobre a caminhada do Modernismo, Oswald procura observar, a partir desse percurso, qual seria o papel do intelectual para a sociedade brasileira. Segundo ele, cabe ao intelectual, ao artista, o cargo de guia social, pois para se compreender os problemas de cada época seria necessário um distanciamento crítico que o povo não é capaz de desenvolver. Nesse sentido, Oswald menciona que:

É preciso [...] que saibamos ocupar nosso lugar na história contemporânea. Num mundo que se dividiu num combate só, não há lugar para neutros e anfíbios. Já se foi o tempo em que, sorrindo dos que lutavam sem tréguas e muitas vezes sem esperança, os estetas se divertiam dizendo aos católicos que eram comunistas e a estes que eram católicos. O papel do intelectual e do artista é tão importante hoje como o do guerreiro de primeira linha (ANDRADE, 2004, p. 172).

A arte associada ao sentido de luta apresentado por Oswald, já percebido nos manifestos, fazendo-se também presente em suas peças de teatro e em seus textos críticos, demonstra a consciência do autor como crítico de sua época. O artista seria aquele que com uma lupa na mão tem a função social de enxergar os problemas de seu tempo a fim de descrevê-los para o povo, de modo que este possa converter-se em sujeitos ativos socialmente, ou seja, para que o homem perceba que a realidade é inacabada e que ele, além de personagem desse mundo, pode ser autor dele.

²⁸ Livro composto de artigos publicados pelo autor nos jornais *Estado*, *Diário de São Paulo* e *Folha da Manhã*, no ano de 1943, além de três conferências realizadas em setembro de 1943 e maio e agosto de 1944.

3.2 RETRATOS E FRAGMENTOS DA ESCRITURA OSWALDIANA: MATERIAL DO ACERVO CEDAE/IEL: OSWALD CRÍTICO

Por possuir uma vasta produção, tanto literária, quanto crítica, jornalística e ensaística, boa parte da escritura oswaldiana tem sido relegada às bibliotecas e arquivos nacionais, convertendo-se em rico material para pesquisas futuras. Com o objetivo de resgatar parte desse material, verificou-se no acervo do CEDAE/IEL²⁹ da Universidade de Campinas, arquivos que se relacionassem com a reflexão sobre o conceito de Antropofagia e as peças de teatro aqui abordadas. Por vezes, esses arquivos mostram a reelaboração do pensamento antropofágico do autor, além de mostrá-lo como um escritor consciente da necessidade de pensar a sua escrita, desfazendo a ideia de um Oswald imaturo, inconsequente e abrindo margem para se construir a figura de um Oswald preocupado com o material que chegaria até seu leitor.

Um desses arquivos (anexos I, II, III e IV) trata de um artigo de jornal publicado na *Folha da Manhã*, do Estado de São Paulo, em 13 de abril de 1950, na coluna “3 linhas e 4 verdades”. Nesse texto, talvez um dos mais importantes de todo o conteúdo coletado, dado o objetivo do presente trabalho, Oswald critica certo Sr. Geraldo Rodrigues, por basear a concepção artística, assim como o fazem os adeptos da tradição e do cânone, na “reminiscência” e na “verdade”. Oswald busca, quase três décadas após a publicação dos manifestos, brevemente descrever o que é arte a partir do pensamento antropofágico.

No referido artigo, é possível observar uma mudança significativa de postura por parte do autor no que se refere à concepção artística em relação ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. No fragmento a seguir, extraído do texto em questão, em que Oswald se valerá das palavras de Anita Malfatti e Mario de Andrade:

Ainda a propósito de arte, Anita Malfatti disse uma coisa muito boa na “Hora de Helena”, na Radio Excelsior, tendo como parceira Luís Washington. Que a gente (os pintores) pinta o que sai do coração. É isso mesmo. É do coração (certamente sede da alma na divisão tripartite de Klages) que brota a criação literária ou artística. Depois o espírito corrige e retifica. Daí Mario de Andrade ter dito que “poesia é

²⁹ Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade de Campinas (UNICAMP). Endereço eletrônico: <<http://www3.iel.unicamp.br/cedae/>>.

safadeza”. Referia-se a esse trabalho de retificação do impacto emocional e que depende muito de habilidade e de técnica adquirida (ANDRADE, 1950 – ANEXO III).

Pode-se dizer então, a partir do fragmento, que para Oswald a arte deve caminhar entre a técnica e a criatividade, espontaneidade, pois é a arte um trabalho do coração, ligado, primeiramente, aos instintos e sentimentos humanos, se é que se podem separar as duas coisas, e que, posteriormente, é reelaborado pela técnica. Assim, diferentemente do proposto no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, a arte seria o equilíbrio entre razão e emoção.

Como visto anteriormente, no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald propõe um fazer artístico ligado aos instintos primitivos do homem, aproximando-a de um caráter estritamente pueril e afastado da elaboração a partir da técnica e da lógica, como se pode notar no trecho: “Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia. A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança” (ANDRADE, 1974, p. 79).

O uso da técnica seria contraditório em relação à geração do modernismo, pois a técnica, como elaboração a partir de normas e regras a serem seguidas, destoa do espírito livre que a fase heroica modernista pretendia. Oswald se dá conta de que, mesmo a quebra das normas e regras, só pode ser feita originalmente uma vez antes de se tornar uma nova norma. Pregar a liberdade formal, por exemplo, só é um desvio da norma até o momento em que essa prática passe a naturalizar-se e tornar-se o molde a ser seguido. Como já dito anteriormente, o que talvez Oswald não tenha percebido num primeiro momento é que tudo o que é vanguarda hoje poderá se converter em tradição amanhã. Por esse motivo, o que Oswald busca é estabelecer, a partir de um olhar crítico sobre o passado, uma nova tradição literária e, para isso, a técnica se faz necessária.

Para que uma nova tradição seja possível, se faz necessário absorver toda a tradição atual e considerar a importância dessa frente ao que se pretende. Assim, ao contrário do que Oswald parece defender nos manifestos, ao negar o clássico, a verdadeira antropofagia só se consolidará a partir do momento em que o clássico passar a ser absorvido e transformado, para que uma nova tradição possa surgir e ditar normas, como se pode observar neste trecho do artigo:

Em estética como em muita outra coisa, sigo o gênio ordenado de Frederico Nietzsche. Arte é ato de potestade, de domínio, de subjugação. Ou derruba e é arte, como a Gioconda de Leonardo, as tragédias de Ésquilo, o romance de Joyce intitulado “Ulisses” ou o “Índio Branco” do nosso Villa-Lobos ou, tirando o seu caráter de impacto, esfria num meio termo que é e não é e fica sendo, quando muito tiro de inquietação (ANDRADE, 1950 – ANEXO I).

Como se pode notar, a mesma tradição clássica que submerge com a poesia pau-brasil é assimilada nas peças de teatro e agora aparece como referente artístico. A mesma *Gioconda* descrita na primeira cena de *O rei da vela* é tida aqui ressaltando seu caráter de domínio e de juízo de valor elevado artisticamente. Novamente, se faz necessário frisar que Oswald parece se preocupar não com o fato de se criar uma tradição, mas sim com o fato de segui-la cegamente *ad infinitum*, sem se dar conta de seu poder de subjugação. Destarte, pode-se dizer que o caráter libertador dos manifestos é questionado pelo próprio Oswald ao afirmar que a libertação por meio de um novo modo de conceber a arte é também um ato de domínio. No entanto, nas entrelinhas do próprio *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, já é possível notar tal caráter ao se pregar a formulação de uma poesia de exportação. O objetivo do autor era o de libertar-se das amarras dos padrões europeus para criar um padrão que pudesse vir a ser molde para os estrangeiros, ou seja, deixar de ser colonizado e passar a ser o colonizador.

Na “Carta prefácio” datilografada de *A morta* (Anexo V), dedicada a sua esposa na época, Julieta Bárbara, escrita em São Paulo, datada de 25 de abril de 1937, mesmo ano da publicação da peça, Oswald, ao mostrar a importância que atribui à peça, faz um breve comentário sobre a produção artística da época e sobre o rompimento com o pensamento colonizado:

Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora os soterrados, através da análise, voltam à luz, e através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram (ANDRADE, 1937, ANEXO V).³⁰

Ao questionar as estéticas anteriores pelo afastamento do popular, Oswald propõe que o papel de *A morta* seja o de propiciar à poesia, como fazer literário, o

³⁰ Adaptado da “Carta prefácio” de *A morta* (Anexo V).

caráter de luta, o mesmo que pode ser visto na peça em questão, ao converter a personagem Poeta em um autor antropofágico que incendeia seus referentes do passado.

Voltando à questão da retificação da obra de arte a partir do espírito, há que se observar como essa retificação se dá na obra de Oswald. Em mais um dos documentos retirados do arquivo do CEDAE, é possível observar a revisão realizada para a primeira edição de *O rei da vela*, a qual demonstra, de certo modo, a escrita conscientemente elaborada pelo autor, voltada a um objetivo específico.

A primeira versão impressa de *O rei da vela*, ainda não revisada pelo autor, apresenta algumas diferenças em relação à obra que chega até as livrarias. A revisão realizada por Oswald nessa primeira impressão retifica por meio de espírito o que o coração havia criado. Ainda que pequenas, as alterações, entre correções/adequações de grafia e inclusão ou substituição de falas, interferem significativamente no conteúdo, como se observa na modificação realizada pelo autor (anexo VI), mais especificamente no diálogo entre as personagens Abelardo I e Perdigoto.

No diálogo, Perdigoto, a fim de extorquir dinheiro de Abelardo, tenta convencê-lo a financiar uma milícia armada para lutar pelos direitos da República. Antes da revisão do texto, tinha-se a seguinte passagem: “PERDIGOTO – Claro. Os corvos engordarão. E a paz voltará de novo”. Essa mesma passagem sofre uma pequena alteração, de modo que a fala da personagem é complementada: “PERDIGOTO – Claro. Os corvos engordarão. E a paz voltará de novo sobre a fazenda antiga”, conforme o anexo VI, na retificação feita a lápis pelo autor.

Ainda que pareça não alterar muito o significado, a complementação da fala de Perdigoto fortalece o argumento em seu favor, pois Abelardo, na posição de futuro esposo de uma filha das oligarquias agrárias cafeeiras, interessado no brasão da família, poderia vir a beneficiar-se com o negócio. Há que se considerar que a obra foi escrita pouco tempo depois do término da Primeira República, governada pelos oligarcas. Assim, restaurar a paz sobre a fazenda antiga significa recuperar o poder político e econômico que tais proprietários detinham.

Essa passagem serviu apenas como ilustração para mostrar o processo de retificação referido anteriormente, nesta dissertação. Assim, é possível perceber que o que Oswald defende em seu artigo publicado na *Folha* já era praticado pelo autor nas suas peças de teatro, desconstruindo, em certo nível, a aura de um

Oswald inconsequente e irresponsável. Não obstante, mostra o processo de reelaboração e de revisitação de sua obra, o que o caracteriza, além de escritor, como um leitor crítico sobre o que escrevia. Mais uma prova disso é o fato de que vários de seus escritos, como ocorrido com *O rei da vela*, permaneciam anos engavetados e em processo de conclusão.

Um desses escritos, um caderno de brochura, em que Oswald fazia apontamentos e ensaiava suas futuras publicações, que contém pensamentos do autor registrados no ano anterior a sua morte e que, possivelmente, seja a mesma brochura à qual o autor se refere em várias de suas publicações em jornais, pertencente hoje ao acervo do CEDAE, será tomado aqui como objeto de estudo.

A importância desse documento se deve, principalmente, ao fato de, a partir dele, Oswald ter como proposta um tratado de antropofagia que viria a retomar toda a elaboração do conceito e, inclusive, adiantaria discussões que foram, mais tarde, elaboradas pela crítica literária latino-americana.

Como se observa no anexo VII, esse tratado discutiria, além da própria questão da antropofagia, aspectos de ordem sociocultural que estariam diretamente correlacionados a ela. Datado do dia primeiro do ano de 1953, antecedido pelo desejo de boa sorte do próprio autor, Oswald divide em sete tópicos que seriam os possíveis capítulos de seu tratado, sendo eles respectivamente: 1) O histórico do problema (se referindo à antropofagia); 2) Uma sociologia da miscigenação, discussão elaborada posteriormente por autores como Silviano Santiago e Zilá Bernd, entre outros, que observam a questão das misturas entre “raças” como determinante da nossa cultura “híbrida”; 3) O problema; 4) As deformações vigentes do patriarcado, questão contemplada nas obras de Oswald que seriam elaboradas a partir de cinco subtópicos (a religião, a economia, a moral, a estética e a política); 5) Construção dialética do mundo matriarcado; 6) O antropófago – sua marcha para a técnica, a reelaboração e o progresso, ou seja, pensando a função social do artista latino-americano a partir de sua visão crítica do mundo; e, por último, 7) Conclusão e manifesto.³¹

A partir da observação do documento, é possível dizer que Oswald tinha a pretensão do desenvolvimento de uma sistematização da teoria antropofágica que,

³¹ Os sete tópicos aqui descritos baseiam-se na leitura do anexo VII. Entretanto, tratando-se de um documento manuscrito de pouca legibilidade, pode ser que alguns dos títulos tenham sido lidos equivocadamente, por esse motivo, o documento, como modo de tentar facilitar a visualização para o leitor, será apresentado nos anexos VIII e IX de forma ampliada.

além das questões estritamente relacionadas à arte, discutiria os eixos principais formadores da nossa cultura, tais como a religião, a economia, a política etc. Tais aspectos apresentam-se já elaborados na brochura, mas não serão aqui trazidos, pois seria necessária uma leitura minuciosa do material completo e não de apenas fragmentos como os coletados no acervo do CEDAE, o que requereria uma nova pesquisa, que poderá ser fonte de trabalhos futuros. Entretanto, em um curto documento extraído do acervo (Anexo X), datilografado e não datado, Oswald discute, sob o título de “Antropofagia”, algumas dessas questões.

Fica evidente, a partir da leitura desse documento, a rejeição que o escritor nutre pela religião de modo geral. Na posição de grande leitor de Nietzsche, autor várias vezes citado na sua escritura, tanto nas obras crítica quanto nas literárias, Oswald observa a religião como um aprisionador da mente humana e assinala as contribuições do filósofo alemão para o rompimento dessa prisão e a volta de um passado primitivo sem a presença de um Deus. Logo no início do texto, ele diz:

Com que alegria teria anunciado Frederico Nietzsche depois da morte de Deus, a volta à terra do homem primitivo. Esse que ele apelidara de Superhomem viera do bojo mecânico das máquinas, restabelecer o seu habitat perdido. E o querubim das simbologias interesseiras teria rotas as asas e truncada a espada de fogo, ante a aparição do demiurgo que o Javeh faccioso e ciumento pretendia expulsar do Jardim das Delícias [...] Lenta foi a reconquista do planeta e mais de uma vez conduzido pelo sacerdócio crapuloso de Roma ou da América do Norte, o homem acreditou que sua alma dependia da tomada inútil de Jerusalém (ANDRADE, s/d. – ANEXO X).³²

A colonização da qual Oswald procura se libertar não é simplesmente a liberdade criativa em relação aos padrões estéticos europeus. O autor sinaliza como sendo os dois grandes colonizadores do pensamento a religião, representada no trecho sob o signo de Roma, e o capital, da sociedade de posses, representado pela América do Norte. Ainda que não se tenha a data de escritura de tal documento, a liberdade aqui está distante de ser a mesma pretendida nos *Manifestos*, pois o autor já observa o processo de colonização capital que o Brasil passa a sofrer com a entrada das indústrias norte-americanas para a exploração de mão de obra e matéria-prima a baixo custo e lucros altos.

³² Adaptado do texto “Antropofagia”, Anexo X.

O pensamento desenvolvido aqui se aproxima dos questionamentos abordados nas peças da trilogia da devoração e contempla uma reflexão mais aprofundada do que seria a antropofagia aproximando-se da elaboração do “Super homem” de Nietzsche. Segundo Oswald, resgatar o primitivo seria livrar-se de amarras sociais que corrompem o indivíduo, tais como a família, a religião, a posse etc. Nesse sentido, o autor observa que:

Através de migrações, torturas e azares, era a técnica que se formava. Para restituir-lhe o sortilégio da Selva, a infortunística da Selva e a comunicação da Selva. Quando a humanidade se torna tribal e escuta a distâncias astronômicas a voz de um chefe ou de um profeta é que qualquer coisa de inverso atravessou a noite pressaga. E que o infortúnio se ligou à euforia e o amor é livre e o prodígio toca de novo a terra com seu pé alado (ANDRADE, s/d. – ANEXO X).

Assim como aparece nos *Manifestos*, no trecho observa-se o resgate do primitivo como libertação. Porém, enquanto nos *Manifestos* o resgate do primitivo parece ser a saída para reavivar uma cultura autóctone esquecida, pode ser aqui visto sob uma nova perspectiva, pois é a cultura autóctone o meio – não um fim – para se alcançar um novo modo de pensar.

Esses documentos do acervo do CEDAE servem aqui apenas para ilustrar brevemente uma mudança de pensamento no conceito de antropofagia e reformular a figura de Oswald sob o signo da autofagia, enquanto um autor que lê a si próprio e elabora criticamente sua escritura. Assim, não se tem como objetivo uma análise minuciosa desses textos, pois tal feito requereria um novo estudo mais aprofundado, pensando inclusive a transcrição dos manuscritos contidos na brochura do autor.

Após o manifesto, Oswald segue com uma vasta produção teórica e crítica e, ora de forma mais veemente, ora menos, ratifica a vertente estético-política que trata da antropofagia, projetando a vida como contradição e conflito. Se, do ponto de vista literário, as consequências mais imediatas dessa retomada são a redação de uma tese para a cadeira de filosofia da FFCL da USP, em 1950, sob o título *A crise da filosofia messiânica* e uma série de artigos publicada em 1953 no jornal *O Estado de S. Paulo*, chamada "A marcha das utopias", além de uma série de conferências e alguns textos inéditos, essa escolha tem fortes vinculações com seu engajamento político.

Nos ensaios, Oswald expressa os rumos que deveriam tomar as proposições sobre o espírito antropofágico nas discussões sobre cultura na América Latina.

A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos. Todo mundo sabe o conceito deprimente de que se utilizaram os europeus para fins colonizadores. [...] Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita (ANDRADE, 1992, p. 231-232).

Talvez, este tenha sido o mote para que escritores e teóricos contemporâneos tenham revisitado com frequência a formulação do conceito de antropofagia e levado a diante a reflexão, tal como os convoca Oswald no fragmento acima.

3.3 A POTENCIALIDADE DO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL PARA A ATUAL CRÍTICA BRASILEIRA E LATINO-AMERICANA

Como já mencionado aqui, o conceito de antropofagia e toda a produção crítica e literária de Oswald de Andrade serviram e servem ainda hoje como orientações para os escritores da teoria e da crítica literária brasileira. Sua escritura converteu-se em referência, direta ou indireta, para renomados autores, Antonio Candido, por exemplo, em seu livro *Brigada e ligeira* (1945), revendo artigos de 1943, publica seu primeiro capítulo destinado à crítica sobre a obra de Oswald de Andrade. No capítulo, intitulado “Estouro e libertação”, Candido faz breves considerações sobre o romance oswaldiano dividindo-o em três etapas: a primeira corresponde à *Trilogia do exílio*, a segunda se refere ao par *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim ponte grande* e a terceira diz respeito a *Marco Zero*. Entretanto, vale destacar desse capítulo o modo como Candido enxerga Oswald no panorama literário brasileiro: como um autor problemático e de difícil análise

segundo os olhares da época. Talvez por isso, num primeiro momento, o crítico não tenha dado a devida dimensão que a escritura oswaldiana merecia.

Somente cerca de dez anos após essa primeira publicação, talvez por motivo da morte do autor dos *Manifestos*, talvez pela própria inquietação em relação à obra oswaldiana – como Candido mesmo confessou em “Estouro e libertação”, ao dizer que poucas obras teriam lhe causado tanta preocupação (CANDIDO, 1977) – em 1954, para uma sessão de homenagem à memória de Oswald, Antonio Candido escreveu “Oswald Viajante”, que seria publicado em 1956 no jornal *O Estado de São Paulo* e no livro de sua autoria *O observador literário* (1959).

Nas poucas páginas que compreendem a homenagem, Candido revela um aspecto importante da vida de Oswald, que teria aparecido indiretamente nas obras literárias deste e que talvez possa ser aqui tomado como uma reformulação do conceito de antropofagia.

Segundo Candido, esse aspecto se refere ao fato de o autor modernista ter sido, desde muito jovem, um viajante e conhecedor do mundo, o que lhe teria proporcionado, no contato com o outro, seja viajando pela Brasil ou para o exterior, oportunidade para captar melhor os aspectos próprios do espírito de brasilidade e que levariam ao desenvolvimento antropofágico. Em um trecho do texto referido anteriormente, tendo como base a leitura de *Serafim Ponte Grande*, Candido menciona que:

Libertação é o tema do seu livro de viagem por excelência, *Serafim Ponte Grande*, onde a crosta da formação burguesa e conformista é varrida pela utopia da viagem permanente e redentora, pela busca da plenitude através da mobilidade. A prosa fluida e cintilante deste livro, a sua estrutura instável, o movimento incessante dos personagens que entram e saem, das terras que surgem e passam, mostram bem claramente a estética transitiva do viajante, que elabora a visão das coisas pela composição divinatória dos fragmentos rapidamente apreendidos (CANDIDO, 1977, p. 55).

Essa eterna busca pelo deslocamento e pela desestabilização proporciona à escritura oswaldiana o caráter de uma grande epopeia sem fim. Enquanto no épico o herói busca seu reconhecimento a partir do retorno à sua origem, partindo de um ponto “a”, passando por um ponto “b” e retornando ao ponto “a”, nas obras de Oswald, o que se faz presente é o constante movimento. Tal aspecto pode ser facilmente observado em *O homem e o cavalo*, tanto por meio da configuração

espacial, quando as personagens se deslocam freneticamente por espaços caóticos, quanto a partir da composição das personagens, que se transmutam no decorrer da fábula. A questão da viagem também pode ser facilmente observada em *A morta*, pois as personagens, na busca pela resolução de seus conflitos, vão de um país a outro, e há ao final da peça uma fala emblemática da personagem Hierofante: “O erro do homem é pensar que é o fim do barbante... O barbante não tem fim” (ANDRADE, 2005, p. 236). Nesse mesmo sentido de deslocamento, Candido, de forma sintética, resume o que seria o princípio antropofágico ao mencionar que “Oswald consegue na verdade encarnar o mito da liberdade integral pelo movimento incessante, a rejeição de qualquer permanência” (CANDIDO, 1977, p. 56).

Em 1970, Candido escreve o ensaio “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, que, em conjunto com os textos anteriores citados, é publicado na obra *Vários Escritos*. Neste texto, o autor busca redimir-se das críticas realizadas principalmente em seu primeiro escrito sobre Oswald, justificando-se sobre certa maturidade ao ler os romances oswaldianos no início dos anos 40. Ao se redimir, o crítico também resgata a ideia de antropofagia a partir da mobilidade criativa, já mencionada anteriormente, e tenta definir Oswald da seguinte forma: “Tomemos, como tentativa, apenas dois traços com generalidade bastante para definir aspectos comuns à sua personalidade humana e literária: *devoração e mobilidade*” (CANDIDO, 1977, p. 75) e, na sequência, define devoração “não apenas como um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo” (CANDIDO, 1977, p. 75).

Candido desfaz aqui a ideia de antropofagia como simples destruição, ideia que pode ser facilmente apreendida de uma leitura ingênua dos manifestos, por esses apresentarem um caráter destrutivo. O que é importante observar é que toda desconstrução é, ao mesmo tempo, a transformação em algo novo e, conseqüentemente, construção. Daí a antropofagia oswaldiana “não ser destruidora, em seu sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia para construir, não apenas a sua visão, mas um outro mundo, o das utopias que sonhou com base no matriarcado” (CANDIDO, 1977, p. 77) e, talvez por isso, as obras oswaldianas tenham assumido, em maior ou menor grau, um aspecto político marcante.

Ainda que, a partir das palavras de Candido, tenha-se tentado definir o conceito de antropofagia de forma sintética, o que melhor caracterizou a

antropofagia até agora é justamente a tentativa, visto que mesmo Oswald não chegou a uma análise definitiva sobre o conceito. A esse respeito, Candido observa que:

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca formulou, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão (CANDIDO, 1977, p. 84-85).

Como bem observado, ainda que o conceito não tenha uma definição elaborada de forma definitiva por Oswald, pelo menos em seus textos publicados – já que, como visto a partir dos documentos extraídos dos arquivos sobre o autor no CEDAE, em uma brochura manuscrita, Oswald ensaiava uma futura publicação de um tratado de antropofagia –, há que resgatar de suas obras o seu caráter de destruição devoradora, mobilidade, confronto cultural e reconstrução, fatores esses que, à época, promoveram um profundo choque social e na recepção da obra oswaldiana. No final de “Digressão Sentimental”, a esse respeito, Candido diz que esse choque promove a

[...] quebra do equilíbrio machadeano e o advento de certas formas do excesso, como o grotesco, o erótico, o obsceno, que antes só apareciam de maneira recalcada em nossa literatura, useira noutros excessos: o sentimental, o patético, o grandiloquente. Talvez tenha sido a diretriz primitivista que acentuou em Mario e Oswald o gosto rabelaiseano pelo palavrão e a obscenidade libertadora, que na obra de ambos tem um máximo de concentração em 1928-29, justamente em *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, em seguimento à busca dos traços populares e indígenas, de 1925 a 1927, em *Pau Brasil* e *Clã do Jaboti*, tudo girando à volta de um eixo virtual, o “Manifesto antropófago”, de 1928 (CANDIDO, 1977, p. 86).

Alguns desses aspectos observados por Candido a respeito da obra de Oswald também foram foco de discussão anterior. Entretanto, uma parte importante da obra oswaldiana após esse período e que também revela esses aspectos ficou esquecida pelo crítico, a exemplo das peças de teatro aqui observadas. Ainda assim, não se pode negar a contribuição de Antonio Candido, primeiramente, por ser precursor ao escrever sobre Oswald, segundo por conseguir dimensionar o conceito de antropofagia.

Outro autor que merece destaque ao reler a obra de Oswald de Andrade é Haroldo de Campos, com as publicações de *A reoperação do texto*, de 1975 – livro que além de analisar a ruptura promovida pelo movimento modernista brasileiro, aborda todo o contexto latino-americano de reelaboração textual a partir dos movimentos de confronto com a tradição literária –, e *Metalinguagem e outras metas*, de 1992 – que, além de reunir trabalhos voltados à crítica literária como metalinguagem, destina um capítulo que reflete a questão da antropofagia na cultura brasileira.

No que se refere à primeira publicação de Haroldo de Campos aqui mencionada, vale destacar sua importância ao trabalhar com o conceito de “devoração crítica” como releitura do conceito de antropofagia, ressaltando o processo de transformação da cultura europeia para a elaboração de um novo produto, com uma nova universalidade, que poderia ser exportada para o mundo (CAMPOS, 2013).

Assim como Candido, porém de forma breve, Haroldo de Campos se restringe a elaborar um comentário acerca da prosa oswaldiana, principalmente, em *Miramar* e *Serafim Ponte Grande*. Entretanto, é necessário observar que o autor encara tais obras sob uma perspectiva renovadora ao mencionar que essas, devido ao caráter farsesco, parodístico e pautado na desconexão cênica, não se enquadrariam no conceito tradicional do romance pronto e acabado do realismo oitocentista (CAMPOS, 2013).

Já em *Metalinguagem e outras metas*, Haroldo de Campos aprofunda a discussão acerca da antropofagia, dedicando-se ao conceito no ensaio intitulado “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. Uma das questões abordadas pelo autor que dialoga diretamente com o desenvolvimento antropofagia é a relação entre o universal e a cor local no contexto latino-americano, por ser este um território subdesenvolvido. Neste sentido, é importante lembrar que Barthes esclarece que essa noção de universal é falaciosa, pois ela é construída “por uma enorme quantidade de tiques e de recusas, não passa de mais um particular; é um universal de proprietários” (BARTHES, 2007, p. 28).

É de conhecimento comum dentro do campo dos estudos literários que a universalidade de um texto proporciona a ele certo *status* de manifestação artística e também que o contexto social da obra interfere em sua composição. Historicamente, o processo de colonização da América Latina se desenvolveu de forma vertical, de

cima para baixo e, por esse motivo, os valores culturais trazidos nas caravelas converteram-se aqui também em verdades universais. Desta forma, seria muito fácil observar toda a produção artística latino-americana como releitura da produção europeia, ou como desvios da norma com menor valor artístico. Entretanto, é justamente esse contexto o responsável por proporcionar a essa produção marginal transcender o caráter local e tornar-se universal, abalando o próprio conceito. A esse respeito, Haroldo de Campos observa que:

No Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófica-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], 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 crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desconstrução (CAMPOS, 2006, p. 234-235).

Aqui reaparece o conceito de devoração crítica, novamente como absorção e reformulação das práticas culturais europeias. E, a partir disso, Haroldo de Campos traz um novo termo que se liga ao conceito de antropofagia: a transculturação, que pode ser tomada como o imbricamento ou encontro confrontador de culturas, de modo que essas, num jogo de revelar e esconder, a partir das diferenças, possibilitam a formulação de novos paradigmas culturais ou de uma nova universalidade.

Tal processo, no entanto, ao contrário do que possa parecer, não se desenvolve de forma harmoniosa e amistosa. Como bem observado por Campos, trata-se da devoração do outro, assim como o faziam algumas tribos autóctones ao vencer seu inimigo. Deve-se matar o outro, degluti-lo, absorver suas propriedades nutritivas, para assim tornar-se um algo novo e mais forte, daí o surgimento do “mau selvagem”.

Nos estudos contemporâneos, ressalta-se o crítico Silviano Santiago quando este reflete sobre o lugar que a noção de antropofagia ocupa na compreensão da cultura latino-americana. Em *Uma literatura nos trópicos*, mais especificamente no

ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, o autor faz uma breve análise do processo de colonização americana e aponta a única saída possível para se chegar à descolonização: a mestiçagem.

Segundo o autor, com o processo de colonização, a partir do encontro das distintas culturas, surge uma nova categoria de sujeito que tem sua origem marcada pela pluralidade e dá origem a uma nova sociedade: a dos mestiços,

[...] cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, uma abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (SANTIAGO, 2000, p. 15).

Esse processo de descolonização por meio da infiltração do elemento autóctone, apesar de natural, como se pode verificar a partir das práticas culturais híbridas, como o sincretismo religioso, ou até mesmo em questões mais cotidianas, como a culinária, é negligenciado pela sociedade burguesa e tido como inferior, ficando à margem do discurso oficial.

Como Santiago bem observa em seu texto, essa prática é oriunda do processo de colonização baseado na dominação cultural, principalmente, na imposição linguística, pois é através da língua que os demais elementos da cultura estrangeira ganham vida na colônia. Por esse motivo, como se pode observar a partir da leitura dos *Manifestos*, é a linguagem o principal meio para fazer aparecer essa mestiçagem.

Contudo, esse resgate por meio da linguagem não ocorre na simples valorização dos vocábulos autóctones ou africanos, mas sim a partir da carnavalização e da paródia. Assim, os costumes e as crenças tidas como puras são apresentadas a partir do exagero e do caricato, de modo a mostrar as contradições oriundas dessa dita pureza.

Outro aspecto importante desse processo de descolonização a que Santiago se refere e que é também preocupação dos movimentos de vanguarda, como o Modernismo brasileiro, é a negação das fontes e das influências. Negar, no entanto, não significa promover o apagamento dessas fontes, mas reposicioná-las criticamente no panorama artístico mundial, assim como Oswald faz de forma clara em *O homem e o cavalo*, ao construir personagens canônicos deslocados de seu

papel de origem e de uma configuração mítica que atravessa a história. A respeito da questão das fontes e influências, Santiago menciona que:

A *fonte* torna-se a estrela inatingível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando esses dependem de sua luz para seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental (SANTIAGO, 2000, p. 18).

Nesse sentido, estaria o artista latino-americano sempre em um patamar inferior em relação às fontes europeias e, durante muito tempo, ainda que a cor local tenha dado novos aspectos a essa tradição, esse artista foi visto como um devedor. Para que essa visão seja desfeita, o artista deve converter-se no contaminador de suas fontes. Tem-se que considerar que os discursos anteriores sempre exercerão influências sobre os posteriores, mas cabe ao artista escolher de forma crítica se essa influência será pacífica ou confrontadora, de qualquer forma, o discurso anterior sempre se fará presente, mesmo que seja na negação deste, pois negar algo é ao mesmo tempo reafirmá-lo, tanto a negação não existe sem a afirmação como a afirmação não existe sem a negação. Assim, ao mesmo tempo em que o artista, bem como a cultura latino-americana, está preso às suas origens, tem a possibilidade de negá-las.

Deve-se considerar então que, a partir da mestiçagem, ambos os elementos, o autóctone e o europeu, ainda que estejam presentes nessa cultura mestiça, criam um “entre-lugar” que não pertence e não deve nem a um nem a outro. Nesse sentido, segundo Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Nesse jogo das diferenças, Santiago sintetiza o espírito da antropofagia oswaldiana, criando o lugar cultural que não é o do europeu e nem o do autóctone, mas sim do

mestiço que, por ter aspectos de ambas as culturas, ainda que se reconheça em maior ou menor grau nelas, não consegue defini-las como identidade. Na mesma perspectiva do “entre-lugar”, a pesquisadora Zilá Bernd busca, a partir do conceito de “hibridismo”, no livro *Escritas híbridas: estudos de Literatura Comparada interamericana* (1998), estabelecer um “terceiro espaço” para o discurso latino-americano. Segundo a autora o “híbrido resulta da justaposição e da interação de diferentes modos culturais, sem a pretensão de construir um patrimônio estável” (BERND, 1998, p. 264), aproximando-se do conceito de antropofagia na perspectiva de Antonio Candido, quando este ressalta o caráter de constante mobilidade cultural. Deste modo, também para Bernd, a antropofagia não busca a simples inversão de tudo para que o colonizado passe a ser o colonizador, mas para que as culturas possam coexistir sem critério de superioridade. A antropofagia ou o “hibridismo” destroem o caráter de unidade e se convertem em processos que estão presentes em todas as sociedades e em todos os momentos da história em que um ou mais povos sofreram um choque cultural.

Vale aqui lembrar o próprio processo histórico de formulação da matriz cultural judaico-cristã-ocidental, pois a história da sociedade é uma história de conflitos e sobreposições culturais. Os gregos, por exemplo, na era helenística, consideravam as demais nações como bárbaras, ou seja, não civilizadas. Após serem dominados pelo Império Romano, viram sua supremacia ser destruída, mas muitos aspectos de sua cultura foram assimilados pelos romanos e espalhados pelo território europeu, passando pela Península Ibérica, e chegando às Américas. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, esse percurso sofreu diversas contaminações culturais. A própria Língua Portuguesa, fruto do Latim, constitui-se de forma híbrida, primeiro pela diversidade cultural e extensão geográfica do Império Romano, segundo pela influência de outros povos, tidos como bárbaros pelos romanos, como os mouros. Entretanto, a partir do momento em que determinada cultura passa a considerar-se como consolidada, ela perde o seu caráter híbrido, pois esse caráter desmantela qualquer binarismo, como colonizador e colonizado. Ver a cultura latino-americana como híbrida, nesse terceiro espaço discursivo é admitir que não se busca por meio das práticas culturais uma sobreposição hierárquica de valores, mas a aceitação de diferenças e a destruição das fronteiras.

Ainda que os conceitos de “mestiçagem” e “hibridismo” possam ser parecidos, e de fato o são, apresentam uma diferença significativa: enquanto um tende à

estabilização, o outro busca a desestabilização. E ainda que o processo de mestiçagem, apontado por Santiago como a saída para se chegar à descolonização, seja a desestabilização de suas matrizes formadoras, ele pressupõe um resultado final, o mestiço, enquanto a hibridação se centra no processo. Segundo Bernd, em *Americaneidade e transferências culturais*, “a mestiçagem se caracteriza pela homogeneidade [...] e pela previsibilidade” (BERND, 2003, p. 41) e, por isso, a autora propõe, como modo de pensar a identidade latino-americana, além da “hibridação”, o processo de “transculturização”, que na sua concepção partiria de qualquer modificação de um modelo original.

A autora destaca que o conceito de “transculturização” carrega em si a ideia de transitoriedade, de passagem, e vê o intelectual como um atravessador, pois “trans” significa atravessar, passar de uma fronteira a outra. Entretanto, não se deve pesar esse atravessar como um simples caminho que leve de um lado a outro, de um ponto “a” para um ponto “b”. Essa travessia é constante e não pautada no abandono de um território anterior para a assimilação do posterior, mas na assimilação simultânea de ambos, por isso é cabível observá-la a partir das “transferências culturais”.

Em *Antropofagia hoje?* (2011)³³, João Cezar de Castro Rocha busca uma explicação para antropofagia que se aproxima desse caráter de transitoriedade que o conceito assume. O autor faz referência, assim como Antonio Candido, às viagens realizadas por Oswald de Andrade, principalmente a Paris, onde Oswald é capaz de compreender, por meio de exercício comparativo, as culturas brasileira e estrangeira, numa síntese entre o internacional e o nacional, o moderno e o provinciano, e refletir sobre o caráter de nacionalidade e, conseqüentemente, sobre a noção de alteridade contida no conceito de antropofagia. Para João Cezar, a antropofagia oswaldiana é o ato de reconhecer-se a si a partir do outro e a capacidade de apreender experiências diversas simultaneamente sem estabelecer hierarquias ou exclusões, o que, segundo o autor, é uma prática fundamental para o mundo contemporâneo em que as relações de poder são cada vez mais evidentes. Mais uma vez, o pensamento oswaldiano é atestado em toda sua modernidade, diríamos, revisitado em sua atualidade.

³³ Livro organizado por Jorge Ruffinelli (Universidad Stanford) e João Cezar de Castro Rocha (UERJ) que reúne 44 ensaístas e 13 escritores, incluindo pesquisadores de outros países, com o objetivo de explorar o potencial analítico e filosófico da antropofagia oswaldiana, bem como seus reflexos na contemporaneidade.

Essa questão da transitoriedade, atravessamento de fronteiras e transferências culturais simultâneas é evidente na escritura oswaldiana, tanto ao transpor fronteiras culturais e mesclar elementos europeus, autóctones e africanos em sua escritura, quanto no próprio fazer artístico, na ficcionalização, pois, por meio da metalinguagem e do metateatro, o autor atravessa as fronteiras da realidade e da ficção e possibilita novas visões para o texto literário.

Percorrendo-se os estudos da crítica contemporânea que retomam ou partem do conceito de antropofagia para suas elaborações sobre a literatura e a cultura no contexto latino-americano, cita-se Leyla Perrone-Moisés. Em *Flores da escrivainha* (1990), capítulo intitulado “Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia”, a autora, ao abordar as propostas teóricas do século XX, observa a contribuição da antropofagia como meio de se pensar a literatura na América Latina, de modo a perceber esses processos culturais que fazem com que a escritura latino-americana se constitua a partir do signo da transformação e da desestabilização.

A autora propõe como novo olhar para essa produção literária o conceito de “antropofagia cultural”, que segundo ela se aproxima das teorias da intertextualidade e da tradição, sendo ela “antes de tudo, o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Como se pode perceber, o conceito de “antropofagia cultural” trazido pela autora se aproxima da visão dos demais autores e dos conceitos como “transculturação”, “hibridismo”, “transferências culturais” e outros. Leyla Perrone-Moisés ainda destaca o caráter crítico da antropofagia, ao observar que a devoração e a assimilação se baseiam na nutrição a partir da seleção daquilo que será proveitoso. Segundo a autora, assim como ocorria com as tribos antropófagas,

Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditam adquirir as qualidades devoradas. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos de intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto antropófago* diz: “Só me interessa o que não é meu”, diz também: “contra os importadores de consciência enlatada” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96).

No mesmo sentido que trazido no primeiro capítulo, ao observar a utilização do vocábulo “contra”, a autora percebe o processo de seleção daquilo que será

devorado. Assim, o escritor latino-americano deve servir como filtro para aquilo que será absorvido ou será ignorado. Entretanto, até que ponto se poderia dizer que esse processo de filtragem é consciente? Se pensado sob o ponto de vista da “transculturização” e do “hibridismo”, a assimilação cultural em larga escala ocorreria de modo natural, e qualquer aspecto da cultura do outro poderia ser aproveitado, pois pressupor que há algo que deve ou não ser assimilado, seria cair no binarismo do bom e do mau. Seria o mesmo que valorar aspectos de uma cultura de forma hierarquizada e, assim, a proposta antropofágica, ao buscar romper com os binarismos, se tornaria contraditória, mas, como visto anteriormente, ao elencar obras como *La Gioconda*, de Da Vinci, como uma referência de manifestação artística, não estaria o autor sendo seletivo do que incorporar ou não? Ainda que Oswald marque uma suposta seleção ao ser contra isso ou aquilo, esses mesmos objetos que o autor procurar negar aparecem estetizados em sua obra, porém, sob uma nova roupagem.

Assim, ser contra, ou ser seletivo, não deve significar a escolha de determinado aspecto cultural em detrimento de outros. Ser contra significa ser crítico sobre aquilo que se escolhe, e daí o fundamental papel do escritor latino-americano ao enxergar de modo crítico a realidade e assim recriá-la para seu público, trata-se “de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98), uma escolha do que se fazer com o que se tem em mãos, ressaltando a importância da consciência do escritor sobre a realidade. É justamente esse caráter crítico e consciente de seu papel de artista de seu tempo que faz Oswald ocupar um lugar de destaque no desenvolvimento do modo de se compreender a cultura latino-americana na atualidade, sendo, pois, relido constantemente pela crítica contemporânea, de modo que sua obra não ficou relegada aos limites do modernismo brasileiro, constituindo-se em importante vetor para estudos sobre literatura, cultura e crítica literária no atual contexto brasileiro e latino-americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que o conceito de antropofagia tenha surgido e se destacado a partir do *Manifesto Antropófago*, ele continuará a ser a base principal da produção oswaldiana pós 1930, incluindo-se, nesse cenário, principalmente as peças teatrais correspondentes à trilogia da devoração observadas no segundo capítulo.

O conceito, que surge como um modo de observar criticamente a cultura e o homem brasileiro, ao longo do tempo, é reelaborado por meio da linguagem artística e da desconstrução e reconstrução dos discursos canônicos. As ideias delineadas nos *Manifestos* são estetizadas nas peças de teatro, em cuja construção Oswald explora o discurso alegórico, parodístico, satírico, intertextual e carnavalizado.

O primeiro desses elementos, a alegoria, observada nas peças *A morta* e *O homem e o cavalo*, possibilita a releitura do passado, a exemplo do cavalo, que vai simbolicamente se transformando. Historicamente, a imagem do cavalo associa-se ao cavalo de guerra, que representa todos os conflitos entre povos em disputas territoriais e de poder, para chegar ao cavalo a vapor, símbolo do desenvolvimento industrial na União Soviética e, conseqüentemente, do socialismo. Trata-se da vitória do socialismo sobre o capitalismo ou, como Oswald mesmo observa em sua escrita ensaística, a vitória do matriarcado sobre o patriarcado.

Já a paródia no teatro oswaldiano faz transparecer aspectos dos contextos sociais, culturais, religiosos e estéticos, negligenciados pelo discurso oficial. A partir da recuperação de referentes para sua atualização, o autor mostra o quão ridículas são algumas práticas do homem moderno brasileiro, ao aceitar e viver culturalmente preso a tendências exteriores e, por vezes, negar a natureza de seu *habitat*. Tal fenômeno é observado em *O rei da vela* nas vestimentas utilizadas pelas personagens e a dissonância de tais vestimentas com o ambiente tropical, mas em consonância com o “bem” vestir-se da sociedade burguesa. Segundo Hutcheon, a partir da paródia, o autor tem a possibilidade de, na relação entre presente e passado, “falar para um discurso a partir de dentro desse discurso” (HUTCHEON, 1991, p. 58) e desfazer a noção de centro daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. Assim, Oswald, ao falar das contradições do e para o homem dos trópicos, sendo ele mesmo um deles, realça as características desse sujeito

marginalizado e possibilita que ele veja de forma ampliada a própria *práxis* e possa repensá-la.

Essa visão parodística, como bem observa Hutcheon, possibilita que aqueles que são marginalizados possam ser vistos no discurso e, a partir de então, aqueles que ocupavam o lugar de destaque, pertencentes à ideologia dominante, passem a ser vistos de modo a ressaltar seu caráter risível e grotesco. A partir de então, ocorre a inversão carnavalesca dos papéis. Segundo Bakhtin: “A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível” (BAKHTIN, 2008, p. 122).

A junção desses elementos forma no teatro oswaldiano a síntese do discurso antropofágico como reelaboração de uma cultura híbrida ancorada nos mitos do passado e nas suas reformulações no presente. Segundo Gardin, Oswald “não temeu as experiências e, desta forma, chegou à escritura teatral da invenção. Procurou deglutir influências nacionais e internacionais e, daí, inventar a sua estrutura teatral baseada em moldes que buscavam uma refuncionalização social” (GARDIN, 1995, p. 50).

O tema da mentalidade arcaica e colonial brasileira e a construção de personagens caricatas, por meio da linguagem satírica que remete às instituições sociais, políticas, culturais e religiosas, demonstram aspectos constitutivos do pensamento crítico oswaldiano. A proposta artística do autor intenta refletir sobre a possibilidade da constituição de um sujeito que, consciente de sua realidade, possa pensar e discutir a identidade nacional brasileira e a cultura do homem contemporâneo, dentro do contexto capitalista. A literatura dramatúrgica de Oswald marca um período histórico, haja vista que sua proposta artística, além de romper com os padrões estatizados, sugere a modificação de uma estrutura ideológica da sociedade e de uma cultura de absorção e incorporação que, mesmo incorporada ao mundo tecnológico, de fácil acesso aos bens culturais e ao conhecimento, segue sendo colonizada. Segundo Fanon (1979), uma nação que sofre com o regime colonial se vê obrigada a seguir os preceitos cristalizados oriundos da colônia, convertendo homens livres em animais e escravos. Na perspectiva do autor, se mantidas essas condições de trabalhos baseadas na exploração, serão necessários séculos para reverter tal processo e, então, cabe ao colonizado não aceitar as imposições exploratórias. Por isso, pode-se afirmar que a contribuição de Oswald não se restringe à inovação estética, pois também as “revoluções sociais, políticas e

filosóficas” (CURY, 2003, p. 26), contempladas em sua obra, possibilitam ao homem repensar a sua cultura e a sua identidade.

O discurso antropofágico oswaldiano, por meio da paródia, da carnavalização, da alegoria e da sátira, é estetizado e apresentado de modo que esse pensamento deixe de ser um protesto intelectual de um grupo de artistas e chegue até o grande público, possibilitando que este possa reformular o modo de ver o seu mundo e, conseqüentemente, reformular o próprio mundo, sendo a devoração antropofágica um eterno reformular-se, pois “nada existe fora da devoração. O ser é a devoração pura e eterna” (ANDRDADE, 1992, p. 286).

A partir do momento em que o homem toma consciência de seu caráter antropofágico, ele amplia as possibilidades de construção de sua história e entende que o sujeito não necessita de filosofias messiânicas para viver. “A antropofagia fazia lembrar que a vida é devoração opondo-se a todas as ilusões salvacionistas” (ANDRDADE, 1992, p. 231).

Entretanto, chegar a tal conclusão só se torna possível a partir do momento em que o próprio Oswald passa a reler criticamente a sua obra e a ressignificar o discurso antropofágico. O que antes era um grito de protesto a ecoar pelas cavernas intelectuais, ao poucos, a partir das formulações conceituais de “hibridação”, “mestiçagem”, transculturação e outros, ganha novos contornos e influencia no modo de pensar e de agir do intelectual contemporâneo e, até mesmo, nas políticas públicas, que passam, cada vez mais, a dar valor para os marginalizados sociais, dissolvendo algumas fronteiras culturais, sociais, econômicas etc.

A escrita ensaística de Oswald é um dos fatores preponderantes para o resgate desse pensamento antropofágico. Quando o autor passa a ler criticamente a si mesmo, a partir de um processo de autofagia, a antropofagia emerge sob o signo da desestabilização e do movimento constante. O que então surge como um modo de pensar a arte no país tendo como base o embate à cultura de outrem, num processo de reconhecimento da alteridade, passa a ser a aceitação crítica do outro. Se for plausível dizer que o homem se reconhece a partir do outro, esse processo de reconhecimento altera a visão que o sujeito tem de si próprio e de sua realidade. Deste modo, a antropofagia pode ser vista como uma visão filosófica de construção/destruição do mundo, tal como o estudo da obra oswaldiana aponta.

A partir do percurso percorrido por Oswald, aparece toda uma série de discursos e formulações críticas, dando lugar a uma crítica especializada, que foi

ampliando a formulação do conceito de antropofagia e consolidando uma perspectiva crítica e estética, a exemplo de formulações teóricas assumidas na contemporaneidade sobre as contribuições da antropofagia cultural no contexto latino-americano, tal como se observou nos estudos de Antonio Candido, sobretudo, em sua abordagem dialética sobre a literatura, cultura e sociedade. Tais estudos foram seguidos por Silviano Santiago, ao tratar do “entre-lugar do discurso latino-americano” e Haroldo de Campos, ao aprofunda a discussão acerca da antropofagia no ensaio intitulado “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”.

Citam-se ainda estudos de Eduardo Coutinho (1991), ao tratar no contexto latino-americano, da tomada de consciência por parte dos pensadores do continente, apontando a quebra com a dicotomia centro/periferia, seguidos das reflexões de Leyla Perrone-Moisés, ao abordar sobre a antropofagia como abertura e a receptividade para o alheio, para a compreensão da alteridade, com destaque para estudos de Zilá Bernd que tratam sobre americanidade e transferências culturais, e, mais recentemente, as reflexões do pesquisador João Cezar de Castro Rocha em diálogo com diversos pesquisadores estrangeiros, também motivados a explorar o potencial analítico e filosófico da antropofagia oswaldiana na contemporaneidade. Assim, poderíamos citar outros estudos igualmente importantes colocados em diálogo na construção antropofágica desta dissertação.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. “Releituras da tradição e força criadora no teatro de Oswald de Andrade”. In: **Línguas&Letras**, Número Especial, 1º semestre, 2011. Cascavel: Edunioeste, 2011.

_____. “A assimilação ou a transgressão do código linguístico, cultural e histórico em Oswald de Andrade”. In: **Línguas&Letras**, Número 21, 2º semestre, 2010. Cascavel: Edunioeste, 2010.

AMADO, Jorge. Prefácio de *O homem e o cavalo*. In: ANDRADE, Oswald. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005. .

ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas 7**. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. **Obras completas 7**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Panorama do fascismo; O homem e o cavalo; A morta**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 2004.

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

_____. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

_____. **Telefonema**. São Paulo: Globo, 1996.

_____. **Oswald de Andrade: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico**. Org. Jorge Schwartz. São Paulo: Abril Educação, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Editora da UNESP, 1993.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERND, Zilá (org.). **Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

_____. **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

BOAVENTURA, Maria. **Estética e política**. São Paulo: Global, 2003.

BRETON, André. "Manifesto do Surrealismo". In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BRITO, Mário da Silva. "Dois prefácios para 'Serafim Ponte Grande'". In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Reoperação do texto: obra revista e ampliada**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTA LIMA, Luiz. "Antropofagia e o controle do imaginário". In: JACKSON, K. David. **Vanguardas literárias no Brasil: bibliografia e antologia crítica**. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998.

COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Pallas/MEC, 1976.

_____. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1955.

COUTINHO, Eduardo. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano? **Anais do 2º Congresso ABRALIC**. Belo Horizonte, v.1, 1991.

_____. “A crítica literária na América Latina e os novos rumos do comparatismo”. In: CARVALHAL, Tania Franco (org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre, IEL, Editora da Universidade do Vale dos Sinos, 1996.

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade**: ideologia, intertextualidade e escritura. São Paulo: Annablume, 2003.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: Biografia. São Paulo: Globo, 2007.

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

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922**: a semana que não terminou. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KRISTEVA, Júlia. Trad. Lúcia Helena França e outros. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta/Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2005.

MATOS, Gregório de. **Gregório de Matos**. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

_____. **Historias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau-Brasil". In: ANDRADE, Oswald. **Obras completas 7**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. (org.) **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

TORRECILLAS, Maria Vera Cardoso. **A intencionalidade e a situacionalidade nas obras O rei da vela, de Oswald de Andrade, e A moratória, de Jorge Andrade**.

s/d. Disponível em:

<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_7/5_A_INTENCIONALIDADE_E_SITUACIONALIDADE_NAS_OBRAS_O_REI_DA_VELA_....pdf>. Acesso em: 12/08/2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FONTES

Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da UNICAMP.

- Fundo Oswald de Andrade.

Centro de documentação da FUNARTE

- Pasta Oswald de Andrade

- Pasta O rei da vela

Klaxon, mensário de arte moderna. Introdução de Mário da Silva Brito. "Escolas e ideias". São Paulo: Livraria Martins Editora/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976 (edição fac-símile).

Sites citados

Revista de Antropofagia, Ano I, n. I, maio de 1928 (ANDRADE, 1990, p. 47-52). In: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-08/060013-08_COMPLETO.pdf>. Acesso em: dd/mm/aa.

ANEXO I

1040 "ARTE é prepotência e se não é prepotência não é arte. (...)". [Folha da Manhã, São Paulo], 13 abr. 1950. Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". 1 p.; recorte de jornal.

OA ex-1 9

Arte é prepotência e se não é prepotência não é arte. Eis o recado que mando daqui a um moço estudioso de Orlandia (moço como eu?), o sr. Geraldo Rodrigues, que acaba de publicar um livro bem intencionado sobre estética que logo se tornou conhecido por um estudo do crítico Osmar Pimentel.

Em estética como em muita outra coisa, sigo o genio ordenador e reto de Frederico Nietzsche. Arte é ato de potestade, de domínio, de subjugação. Ou derruba e é arte, como a Gioconda de Leonardo, as tragédias de Esquilo, o romance de Joyce intitulado "Ulisses" ou o "Índio Branco" do nosso Vila-Lobos ou, tirado o seu caráter de impacto, esfria num belo termo que é e não é e fica sendo, quando muito tiro de inquietação.

Infelizmente, o sr. Geraldo Rodrigues, com toda sua leitura, se deixa levar por uma série de preconceitos que, de Platão a Vitor Hugo, repetem teorias cretinas sobre arte, baseadas na "reminiscência" ou na "verdade". Pergunte-se ao sábio Russeff que é a "verdade" e ele responderá em sizudos livros muito pouco mais do que Cristo respondeu a Pilatos, ficando quieto.

Em todo caso, o esforço desse professor do nosso interior é dos mais louváveis e dos melhores como divulgação do assunto. Deve ser lido e comentado.

*

Ainda a propósito de arte. Anita Malfatti disse uma coisa muito boa na "Hora de Helena", na Radio Excelsior, tendo como partenaire Luis Washington. Que a gente (os pintores) pinta o que sai do coração. E' isso mesmo. E' do coração (certamente sede da alma na divisão tripartite de Klages) que brota a criação literaria ou artistica. Depois o espirito corrige e retifica. Daí Mário de Andrade ter dito que "poesia é safadeza". Referia-se a esse trabalho de retificação do impacto emocional e que depende muito de habilidade e de técnica adquirida.

*

Esperava-se que o governador Ademar de Barros comparecesse ao churrasco de sabado ultimo, oferecido pelo sr. Otavio Andrade no parque do Grande Hotel de São Pedro. Achava-se lá uma luzida coorte de auxiliares seus, todos homens de reconhecido valor tecnico. Eram os secretarios Pacheco Fernandes, Lucas Garcez e Edgar Pereira Barreto. O prefeito Lineu Prestes viu-se alvo de atenções especiais, sempre ao lado do parlamentar Sebastião Carneiro. Está ele agora empenhado num programa educativo e ao mesmo tempo recreativo para a criança, tendo-se feito cercar de dois otimos profissionais — da. Noemi Silveira e Raul Roulien.

O estimado chefe Vergueiro de Lorena, em convalescença, lia "O Tempo e o Vento" de Erico Verissimo. Apareceu tambem por lá seu "cupincha", o secretario João Abdala, com a sua presença ultradinamica de capitão da industria. Alguem comentou:

— Parece uma concentração de candidatos à governança do Estado!

OSWALD DE ANDRADE

ANEXO II

1040 "ARTE é prepotência e se não é prepotência não é arte. (...)". [Folha da Manhã, São Paulo], 13 abr. 1950. Coluna "3 Linhas e 4 Verdades". 1 p.; recorte de jornal.

OA ex-1 p

Arte é prepotência e se não é prepotência não é arte. Eis o recado que mando daqui a um moço estudioso de Orlandia (moço como eu?), o sr. Geraldo Rodrigues, que acaba de publicar um livro bem intencionado sobre estética que logo se tornou conhecido por um estudo do crítico Osmar Pimentel.

Em estética como em muita outra coisa, sigo o genio ordenador e reto de Frederico Nietzsche. Arte é ato de potestade, de domínio, de subjugação. Ou derruba e é arte, como a Gioconda de Leonardo, as tragédias de Esquilo, o romance de Joyce intitulado "Ulisses" ou o "Índio Branco" do nosso Vila-Lobos ou, tirado o seu caráter de impacto, esfria num meio termo que é e não é e fica sendo, quando muito típo de inquietação.

Infelizmente, o sr. Geraldo Rodrigues, com toda sua leitura, se deixa levar por uma série de preconceitos que, de Platão a Vitor Hugo, repetem teorias cretinas sobre arte, baseadas na "reminiscência" ou na "verdade". Pergunte-se ao sábio Russeff que é a "verdade" e ele responderá em sizudos livros muito pouco mais do que Cristo respondeu a Pilatos, ficando quieto.

Em todo caso, o esforço desse professor do nosso interior é dos mais louváveis e dos melhores como divulgação do assunto. Deve ser lido e comentado.

*

Ainda a proposito de arte. Anita Malfatti disse uma coisa muito boa na "Hora de Helena", na Radio Excelsior, tendo como parceira Luis Washington. Que a gente (os pintores) pinta o que sai do coração. E' isso mesmo. E' do coração (certamente sede da alma na divisão tripartite de Klages) que brota a criação literaria ou artistica. Depois o espirito corrige e retifica. Dai Mario de Andrade ter dito que "poesia é safadeza". Referia-se a esse trabalho de retificação do impacto emocional e que depende muito de habilidade e de tecnica adquirida.

*

Esperava-se que o Governador Ademar de Barros comparecesse ao churrasco de sábado ultimo, oferecido pelo sr. Otavio Andrade no parque do Grande Hotel de São Pedro. Achava-se lá uma luzida coorte de auxiliares seus, todos homens de reconhecido valor tecnico. Eram os secretarios Pacheco Fernandes, Lucas Garcez e Edgar Pereira Barreto. O prefeito Lineu Prestes viu-se alvo de atenções especiais, sempre ao lado do parlamentar Sebastião Carneiro. Está ele agora empenhado num programa educativo e ao mesmo tempo recreativo para a criança, tendo-se feito cercar de dois otimos profissionais — da. Noemi Silveira e Raul Rouillen.

O estimado chefe Vergueiro de Lorena, em convalescença, lia "O Tempo e o Vento" de Erico Verissimo. Apareceu tambem por lá seu "cupincha", o secretario João Abdala, com a sua presença ultradinamica de capitão da industria. Alguem comentou:

— Parece uma concentração de candidatos à governança do Estado!

OSWALD DE ANDRADE

ANEXO III

*

Ainda a proposito de arte, Anita Malfatti disse uma coisa muito boa na "Hora de Helena", na Radio Excelsior, tendo como partenaire Luis Washington. Que a gente (os pintores) pinta o que sai do coração. E' isso mesmo. E' do coração (certamente sede da alma na divisão tripartite de Klages) que brota a criação literaria ou artistica. Depois o espirito corrige e retifica. Daí Mario de Andrade ter dito que "poesia é safadeza". Referia-se a esse trabalho de retificação do impacto emocional e que depende muito de habilidade e de tecnica adquirida.

*

Esperava-se que o governador Ademar de Barros comparecesse ao churrasco de sabado ultimo, oferecido pelo sr. Otavio Andrade no parque do Grande Hotel de São Pedro. Achava-se lá uma luzida coorte de auxiliares seus, todos homens de reconhecido valor tecnico. Eram os secretarios Pacheco Fernandes, Lucas Garcez e Edgar Pereira Barreto. O prefeito Lineu Prestes viu-se alvo de atenções especiais, sempre ao lado do parlamentar Sebastião Carneiro. Está ele agora empenhado num programa educativo e ao mesmo tempo recreativo para a criança, tendo-se feito cercar de dois otimos profissionais — da. Noemi Silveira e Raul Roulien.

ANEXO IV

Ademais de Barros comparecesse ao churrasco de sabado ultimo, oferecido pelo sr. Otavio Andrade no parque do Grande Hotel de São Pedro. Achava-se lá uma luzida coorte de auxiliares seus, todos homens de reconhecido valor tecnico. Eram os secretarios Pacheco Fernandes, Lucas Garcez e Edgar Pereira Barreto. O prefeito Lineu Prestes viu-se alvo de atenções especiais, sempre ao lado do parlamentar Sebastião Carneiro. Está ele agora empenhado num programa educativo e ao mesmo tempo recreativo para a criança, tendo-se feito cercar de dois otimos profissionais — da. Noemi Silveira e Raul Roulien.

O estimado chefe Vergueiro de Lorena, em convalescença, lia "O Tempo e o Vento" de Erico Verissimo. Apareceu tambem por lá seu "cupincha", o secretario João Abdala, com a sua presença ultradinamica de capitão da industria. Alguem comentou:

— Parece uma concentração de candidatos à governança do Estado!

OSWALD DE ANDRADE

ANEXO V

CARTA - PREFACIO 12V FebDO AUTOR

Julieta Barbara

Dou a maior importancia á M O R T A em meio da minha obra literaria. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um seculo reacionario afastou pouco a pouco da linguagem util e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligiveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da analyse, voltam á luz, e através da ação, chegam ás barricadas. São os que têm a coragem incendiaria de destruir a propria alma desvairada, que neles nasceu dos céos subterraneos a que se acoitaram. As catacumbas liricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas politicas. A voce que é a minha companheira nessa dificil aterrisagem, dedico A M O R T A.

Oswald de Andrade - VP

São Paulo, 25/4/37.

ANEXO VI

T E A T R O

131

Abelardo — Dinheiro!

Perdigoto — Fôra de brincadeira. A situação obriga a isso. Organizemos uma milicia patriotica. Que acha? Nos instalaremos provisoriamente na Casa Central. Combinaremos com os outros fazendeiros. Arrolaremos gente, a capangada está sempre pronta... Será o nosso quartel general. E se a colonia der um pio...

Abelardo — Será o massacre... Processos anglo-americanos.

Perdigoto — Claro. Os corvos engordarão! E a paz voltará de novo.

Abelardo (*depois de um silencio*) — Quanto quer?

Perdigoto — Dez contos!

Abelardo — Sei que vae jogar esse dinheiro. Tentar uma ultima parada. Parasita! (*reflete*) Mas sua idea não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma copia do que está se fazendo nos paizes capitalistas em desespero! (*Prepara um cheque*) Pronto! Se dentro de uma semana não estiver organizada a milicia, ponho-o na cadeia!

Perdigoto — Por ter sido seu amigo?

Abelardo — Não, porque falsificou minha assignatura numa letra de treze contos que foi descontada por Pereira & Irmão. Desmoralizando-me com essa quantia ridicula! Mas já tomei providencias.

Perdigoto — Sabia isso tambem?

Abelardo — Quer que lhe dê mais detalhes de sua vida?

CA1253

sobre a fazenda antiga!

x1

64.

800.

ANEXO VII

Bon Soule — 1-1-53

Tratado de Antropofagia

- 1) Histórico do problema (a esculda ←
- 2) Uma sociologia da miséria
- 3) O problema
- 4) As deformações vigentes da Patria
 - a) A religião — O grande Ofício do Ocidente
 - b) A ~~lei~~ política econômica
 - c) A moral
 - d) A estética
 - e) A política (a lei do direito)
- 5) Construções dialéticas do ^{nosso} grande problema
- 6) O Antropofago — Sua marcha para a técnica, a revolução e o progresso
- 7) Conclusões e manifesto

ANEXO VIII

Des Soudé — 1-1-53
 Textado de Antropofagia

- 1) História do problema (o resumo)
- 2) Uma sociologia da antropofagia
- 3) O problema

- 4) As relações entre a religião e a cultura
 - a) A religião — O grande Oriente e Ocidente
 - b) A religião e a cultura econômica
 - c) A moral

ANEXO IX

4) - As delor mees aigenti li Polissid
 a) A religioz i D grande Dofio li Daidat
 b) A ~~religio~~ a religio economica
 c) A moral
 d) A estetica
 e) A politica (a religio d'istid)

5) - Construio di estica li fando valinad

6) - Orthopofia - Sine pancha par
 e Teoria, a construo e o fando

7) - Construo e manifa

ANEXO X

ANTROPOFAGIA(1ª página) 0AAA38
C7.6

Com que alegria teria anunciado Frederico Nietzsche depois da morte de Deus, a volta à terra do homem primitivo. Esse que é apelidada de Superhomem viera no bojo mecânico das máquinas, restabelecer o seu habitat perdido. E o Querubim das simbologias interesseiras teria rotas as azas e truncada a espada de fogo, ante a aparição do demiurgo que o Javeh faccioso e ciumento pretendia expulsar do Jardim das Delícias.

Eu canto o Jardim das Delícias na tormenta ritmada das resinas, no cubo incontrolado dos arranha-céus, na geometria ensolarada ~~da~~ das avenidas e na terra que volta centuplicada de frutas, pela intervenção miraculosa do adubo e do arado.

Lenta foi a reconquista do planeta e mais de uma vez conduzido pelo sacerdócio crapuloso de Roma ou da América do Norte, o homem acreditou que sua alma dependia da tomada inútil de Jerusalém.

Através de migrações, torturas e azares, era a técnica que se formava. Para restituir-lhe o sortilégio da Selva, a infortunística da Selva e a comunicação da Selva.

Quando a humanidade se torna tribal e escuta a distâncias astronômicas a voz de um chefe ou de um profeta é que qualquer coisa de inverso atravessou a noite presaga. E que o infortunio se ligou à euforia e o amor é livre e o prodígio toca de novo a terra com ~~seu~~ seu pé alado.

Nas fronteiras deste mundo novo colocam-se dois chefes religiosos - Frederico Nietzsche e Carlos Marx | ambos saídos da Alemanha telúrica e marginal que deu ao Medievo furoso a figura arcangélica do Imperador Frederico II L