



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

**WALLISSON RODRIGO LEITES**

**ANTROPOFAGIA OSWALDIANA E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: RETORNO E  
DIFERENÇA**

**CASCAVEL – PR  
2022**

WALLISSON RODRIGO LEITES

**ANTROPOFAGIA OSWALDIANA E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: RETORNO E  
DIFERENÇA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de 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  
2022

## Ficha catalográfica

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Leites, Wallisson Rodrigo  
ANTROPOFAGIA OSWALDIANA E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: RETORNO E  
DIFERENÇA / Wallisson Rodrigo Leites; orientadora Lourdes  
Kaminski Alves. -- Cascavel, 2022.  
189 p.

Tese (Doutorado Campus de Cascavel) -- Universidade  
Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, 2022.

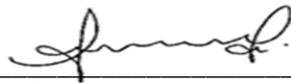
1. Oswald de Andrade. 2. Antropofagia cultural. 3.  
Reelaboração crítica e criativa. 4. Decolonização epistêmica.  
I. Kaminski Alves, Lourdes, orient. II. Título.

WALLISSON RODRIGO LEITES

**ANTROPOFAGIA OSWALDIANA E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: RETORNO E DIFERENÇA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título de Doutor em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**BANCA EXAMINADORA**



---

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



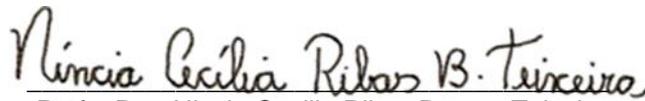
---

Prof. Dr. Edson Santos Silva  
Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO  
Membro Efetivo (convidado)



---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica de Goiânia – PUC/GO.  
Membro Efetivo (convidado)



---

Profa. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE  
Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO  
Membro efetivo



---

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

Cascavel/PR, 12 de dezembro de 2022.

Dedico este trabalho ao poder da escrita por sua capacidade de eternizar a memória e o passado de modo a possibilitar que estes sejam revisitados e (re)significados! À possibilidade de retorno na diferença e às infinitas possibilidades de nos reconstruímos enquanto sujeitos.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

À minha orientadora, Professora Doutora Lourdes Kaminski Alves, por me guiar de maneira notória pelo caminho da pesquisa e da leitura; por toda sua sensibilidade e humanidade na condução do trabalho desenvolvido; por compartilhar seus conhecimentos de forma simples e profícua; por encarar a docência e a pesquisa com paixão e realizá-las com afinco louvável e cativante.

A todos os meus amigos, especialmente ao João, Robert, Carol e Kaline, pelo suporte psicológico, pela companhia e pela parceria nas horas mais necessárias.

À minha família, por toda a base oferecida e pelo incentivo à leitura desde a tenra idade, fatores preponderantes para que eu chegasse até aqui.

“Filhos do sol, mãe dos viventes, [...]. Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”. (*Manifesto Antropófago*)

Imagem 1: *Antropofagia* (1929)



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>  
Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

*Antropofagia*, 1929  
Tarsila do Amaral  
Óleo sobre tela, c.i.d.  
126,00 cm x 142,00 cm  
Acervo Fundação José e Paulina Nemirovsky (São Paulo, SP)

“Precisamos de vistas largas, de um pensamento que não se feche nem nas fronteiras do imediato, nem na ilusão de um futuro mais-que-perfeito. À maneira de Reinhart Koselleck (1990), interessa-me compreender de que modo o passado está inscrito na nossa experiência actual e de que modo o futuro se insinua já na história presente”. [Palestra proferida pelo Prof. António Nóvoa (Univ. Nova Lisboa), “Educação 2021: Para uma história do futuro”. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/670/1/21232\\_1\\_681-5653\\_181-199.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/670/1/21232_1_681-5653_181-199.pdf)].

LEITES Wallisson Rodrigo. **Antropofagia Oswaldiana e Pós-Crítica Literária: Retorno e Diferença**. Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como proposta aprofundar estudos sobre a concepção de Antropofagia, formulada por Oswald de Andrade e, posteriormente, reelaborada ao modo autofágico, pelo autor, enquanto possibilidade epistêmica de um pensamento fundado na alteridade e na decolonialidade. Entendendo que a escrita oswaldiana apresenta bases para uma crítica literária em dissenso com a crítica canônica, propomos refletir sobre a Antropofagia cultural, como o cerne de uma pós-crítica literária, no que ela apresenta como alteridade em relação à crítica elaborada a partir do cânone europeu. O estudo parte da leitura analítica da produção literária, artística, jornalística e ensaística de Oswald de Andrade para chegar ao estudo de proposições artísticas, literárias e formulações conceituais que dialogam com a estética antropofágica. O corpus da pesquisa delinea-se a partir dos textos basilares de formulação do pensamento antropofágico no contexto do Modernismo brasileiro, sendo eles: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924); *Manifesto Antropófago* (1928); *Revista de Antropofagia* (1928-1929); e outros textos produzidos por Oswald de Andrade coletados no CEDAE/UNICAMP. O estudo dessa produção efetiva-se no cotejamento com a produção literária e artística do autor, a saber: *Serafim Ponte Grande* (1933); A trilogia da devoração do teatro oswaldiano - *O rei da vela* (1933-1937); *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). A análise da estetização dos princípios antropofágicos presentes na produção literária e artística oswaldiana ampara-se nos estudos de M. Bakhtin, mais especificamente, nos conceitos de sátira menipeia, paródia e carnavalização e nas formulações sobre decolonização com base em Anibal Quijano, Walter D Mignolo, Ana Pizarro, Zulma Palermo e outros pensadores do movimento Modernidade/Pós-modernidade na América Latina. Essas leituras permitem verificar como a crítica contemporânea latino-americana apropria-se ou assimila os princípios da Antropofagia e os desenvolve por meio de novas elaborações conceituais, baseadas no deslocamento canônico, a exemplo de formulações conceituais desenvolvidas por Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, Zilá Bernd. Observamos que boa parte da ensaística literária brasileira contemporânea encontra afinidades teórico-críticas com a ensaística literária latino-americana, sobretudo, com o conceito de “literaturas pós-autônomas”, desenvolvido por Josefina Ludmer, para pensar produções artísticas e literárias fora dos cânones ocidentais, sendo possível verificar, na proposta de Ludmer, um estreito diálogo com as premissas da Antropofagia cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Oswald de Andrade; Antropofagia cultural; reelaboração crítica e criativa; decolonização epistêmica.

LEITES Wallisson Rodrigo. **Oswaldian Anthropophagy and Postcritique: Return and Difference.** Thesis presented to the Literature Postgraduate Program of the West Paraná State University – UNIOESTE.

## ABSTRACT

This research proposes to deepen studies on the concept of Anthropophagy, formulated by Oswald de Andrade and, later, re-elaborated in an autophagic way by the author, as an epistemic possibility of a thought based on alterity and decolonialism. Understanding that Oswald's writing presents bases for a literary criticism in disagreement with canonical criticism, we propose to reflect on cultural anthropophagy as the core of a post literary criticism, in what it presents as alterity in relation to the criticism based on the European canon. The study starts from an analytical reading of Oswald de Andrade's literary, artistic, journalistic and essayistic production to arrive at the study of artistic and literary propositions and conceptual formulations that dialogue with the anthropophagic aesthetic. The research corpus is based on the basic texts that formulated the anthropophagic thought in the context of Brazilian Modernism: Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924); Manifesto Antropófago (1928); Revista de Antropofagia (1928-1929); and other texts produced by Oswald de Andrade collected at CEDAE/UNICAMP. The study of this production is made by comparing it with the author's literary and artistic production, namely: Serafim Ponte Grande (1933); The trilogy of Oswaldian theater devouring - O rei da vela (1933-1937); O homem e o cavalo (1934) and A morta (1937). The analysis of the aestheticization of the anthropophagic principles present in Oswald's literary and artistic production is based on the studies of M. Bakhtin, more specifically on the concepts of Ménipean satire, parody and carnivalization and on the formulations about decolonization based on Anibal Quijano, Walter Mignolo, Ana Pizarro, Zulma Palermo and other thinkers of the Modernity/Post-Modernity movement in Latin America. These readings allow us to verify how contemporary Latin American criticism appropriates or assimilates the principles of Anthropophagy and develops them through new conceptual elaborations, based on canonical displacement, as in the conceptual formulations developed by Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, Zilá Bernd. We observe that much of contemporary Brazilian literary essayistics finds theoretical and critical affinities with Latin American literary essayistics, especially with the concept of "post-autonomous literatures", developed by Josefina Ludmer, to think of artistic and literary productions outside the Western canons. It is possible to verify in Ludmer's proposal a close dialogue with the premises of Cultural Anthropophagy.

**KEYWORDS:** Oswald de Andrade; cultural anthropophagy; critical and creative reworking; epistemic decolonization.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Antropofagia</i> (1929).....	06
Imagem 2 - <i>Floresta</i> (1929) .....	28
Imagem 3 - <i>A Negra</i> (1923).....	59
Imagem 4 - <i>Abaporu</i> (1928).....	112

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>PARTE I - DOS PRIMEIROS ESCRITOS AO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA CULTURAL: A ESCRITA CRÍTICA.....</b>	<b>29</b>
1.1 ESCRITURA DOS MANIFESTOS.....	29
1.2 MOBILIDADE E MULTIPLICIDADE.....	52
1.2.1 Uma escritura em fragmentos.....	53
<b>PARTE II - FICCIONALIZAÇÃO DO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA.....</b>	<b>60</b>
2.1 A PROSA: ESCRITURAS COMPÓSITAS.....	61
2.2 TEATRO E SOCIEDADE: LINGUAGEM METATEATRAL.....	68
2.2.1 O REI DA VELA: PARÓDIA NACIONAL.....	69
2.2.2 O HOMEM E O CAVALO: SÁTIRA MENIPEIA.....	82
2.2.3 A MORTA: LINGUAGEM ALEGÓRICA.....	100
<b>PARTE III - ANTROPOFAGIA CULTURAL E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: BRASIL E AMÉRICA LATINA.....</b>	<b>113</b>
3.1 RETRATOS E FRAGMENTOS DA ESCRITURA OSWALDIANA: UM PENSAMENTO EM DEVIR.....	119
3.2 CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: A CENA DA ESCRITURA....	127
3.3 ANTROPOFAGIA CULTURAL E LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS....	143
3.4 RESSONÂNCIAS ANTROPOFÁGICAS: PROJETOS ARTÍSTICOS PÓS-AUTÔNOMOS.....	147
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>168</b>
<b>ANEXO I.....</b>	<b>180</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXO III.....</b>	<b>182</b>
<b>ANEXO IV.....</b>	<b>183</b>
<b>ANEXO V.....</b>	<b>184</b>
<b>ANEXO VI.....</b>	<b>185</b>
<b>ANEXO VII.....</b>	<b>186</b>
<b>ANEXO VIII.....</b>	<b>187</b>

<b>ANEXO IX .....</b>	<b>188</b>
<b>ANEXO X .....</b>	<b>189</b>

## INTRODUÇÃO

Estudar a obra oswaldiana significa falar do papel do intelectual que, na formação de um pensamento humanizador, volta-se para a língua e para a cultura do Outro, no sentido de dar a estas o lugar que lhes é de direito.

No pensamento crítico de Oswald de Andrade, está expressada a urgência da mudança no sentido do fazer artístico que o século XX presenciou no campo literário e demais linguagens artísticas. Oswald, no processo de recriação de códigos, inspirado nas manifestações da vanguarda francesa e em sua própria filosofia antropofágica, propõe uma nova face para a crítica literária com base em sua percepção sobre a realidade histórica e cultural do país e, com isso, antecipa várias das mudanças que a crítica desenvolveria na sequência da história.

O Brasil, enquanto um país que manteve, cultivou e até financiou uma mentalidade colonial, por muito tempo, teve nos autores, escritores e críticos europeus um ideal a ser imitado. Autores e críticos brasileiros importavam elementos estilísticos, temáticas, formas e também o discurso crítico sobre a literatura. Nesse sentido, Oswald de Andrade, ao propor uma poética própria, exerceu o papel de negação da subalternidade artística. Ao prever e antecipar transformações do campo literário e artístico, a exemplo da permanente pesquisa e da dinamicidade da linguagem no contexto de culturas heterogêneas, Oswald propõe o exercício crítico e criativo aberto à alteridade, fazendo jus ao papel do artista e intelectual latino americano. O escritor é um sujeito essencialmente social, historicamente concreto e definido; seu discurso é a expressão de uma linguagem social, ao modo de reflexão de Antonio Candido (1976), Silviano Santiago (2000), Zulma Palermo (2005), Edward W. Said (2007) e outros pensadores que colocam em relação literatura, política e sociedade.

Nesse sentido, o papel do artista e do intelectual no mundo contemporâneo, considerando o processo de massificação e reprodutibilidade cultural<sup>1</sup> e a esquizofrênica<sup>2</sup> disseminação de notícias e pseudoconhecimentos,

---

<sup>1</sup> Conceito utilizado a partir da teoria de Adorno (2002), acerca da “Indústria Cultural”.

<sup>2</sup> Conceito utilizado a partir do texto “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, de Frederic Jameson (1985).

frutos da constante atualização tecnológica, é fundamental como forma de humanização do sujeito e, conseqüentemente, como forma de “democratização” da crítica literária, levantando a possibilidade da sua realização mediante a alteridade promovida pelos textos literários.

Edward W. Said, no livro *Humanismo e crítica democrática* (2007), reflete sobre o papel do humanismo para o século XXI, baseado, principalmente, na onda de ataques terroristas ocorridos no início do século, a exemplo do ocorrido, em 11 de setembro de 2001, com o ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, e ao prédio do Pentágono (sede do Departamento de Defesa dos estadunidenses), em Washington, Estados Unidos. Nossa leitura é de que as reflexões de Edward Said nunca estiveram tão atuais, como em nosso tempo, a exemplo da violência e atrocidades praticadas no contexto do racismo estrutural, no contexto dos discursos hegemônicos e de guerras nunca imaginadas que assolam o mundo contemporâneo. O crítico não está se referindo ao humanismo como reificação de valores a serem preservados, ao contrário, propõe um olhar para reformular o que é apresentado como certeza, colocando, assim, a crítica literária em relação a outros campos do saber, como o social, o político e o cultural.

A partir da relação entre literatura, cultura, política e sociedade, os estudos contemporâneos relacionados às mais diversas formas de produção artística, associados aos estudos culturais, passaram a considerar cada vez mais a relação mútua existente entre a arte e a sociedade, observando os processos miméticos fundados nesse jogo. Desse modo, à medida que a constituição social se modificou - assimilando à práxis contemporânea novas e dinâmicas contingências proporcionadas pela era das novas tecnologias e pelo acelerado desenvolvimento econômico - *pari passu*, a arte reconfigurou-se, não como produto daquela, mas como fator que estabelece um equilíbrio equacional entre as partes, chegando-se, hoje, a um patamar de reflexão crítica que não apenas questiona o sentido da arte como coloca em xeque a sua existência. O mesmo ocorre com o exercício da crítica literária de base pós-colonial<sup>3</sup>, sobretudo, no

---

<sup>3</sup> A literatura ou escrita pós-colonial pode ser referida como toda a produção literária ou artística dos povos que foram afetados pelo processo de colonização, oriundo das nações europeias, entre os séculos XV e XX. Países, como Brasil, Angola, Cabo Verde (língua oficial, português); Austrália, Nova Zelândia, Canadá, Índia, Malta, Gibraltar, Ilhas do Pacífico e do Caribe, Nigéria,

contexto latino-americano, fenômeno que se explica uma vez que um discurso crítico, tanto do campo literário quanto do campo artístico-cultural, foi elaborado a partir de cânones europeus. Nesse sentido, o poeta, o escritor, o crítico literário tem um papel humanista, na perspectiva de negar a rigidez das referências, descartar a autocentralização defensiva e as categorias estanques para abrir-se à coexistência e ao conhecimento partilhado.

Nesse contexto, alguns artistas e intelectuais, a exemplo do que é possível observar em outros momentos históricos, por meio da estetização de seus discursos, foram capazes de enxergar e retratar aquilo que a sociedade como um todo não percebia em seu próprio tempo. Entretanto, assim como, na caverna de Platão, aqueles que podiam ver a luz foram julgados e menosprezados enquanto discurso por aqueles que apenas viam as sombras, os pensadores contemporâneos que se propuseram a desvelar discursos foram rechaçados e invalidados socialmente. Exemplo claro desse processo ocorre quando Oswald de Andrade não é aceito para uma cadeira de filosofia em uma universidade brasileira, a qual, décadas mais tarde, publicaria uma tese de doutorado aceitando o pensamento antropofágico como o único, no sentido ontológico, pensamento filosófico brasileiro. Como resultado, é perceptível que os dispositivos de poder<sup>4</sup> que operam a sociedade continuam a basear-se na manutenção do *status quo* e no silenciamento dos sujeitos contemporâneos<sup>5</sup>.

Uma postura politicamente assumida e afinada com a crítica literária etnocêntrica revelou o caráter frágil da pretensa apoliticidade da arte e da literatura, mostrando, inclusive, que a opção pelos cânones europeus e seu discurso crítico, sempre esteve a serviço de um projeto de manutenção do *status quo*. Gera-se, nesse sentido, nos países que compartilham a experiência de um passado colonial, um quadro ainda mais complexo de silenciamentos e exclusões por meio da continuidade de um estado de colonização instituída pela elite regente, composta, em sua maioria, por homens brancos.

Na contramão desse estado de manutenção das coisas, com o surgimento dos estudos pós-coloniais, decorrentes das transformações político-econômicas e socioculturais no Ocidente, a historiografia oficial pôde ser

---

Quênia, África do Sul (língua oficial, inglês) podem ser classificadas como tendo literaturas pós-coloniais, ainda que geográfica e culturalmente sejam distintos.

<sup>4</sup> Michel Foucault (2001).

<sup>5</sup> Giorgio Agamben (2009).

revisitada e reanalisada com vistas às civilizações e grupos sociais que foram relegados à margem do discurso oficial a partir dos violentos e contínuos processos de colonização dos territórios geográficos e do imaginário.

Emerge, a partir de então, no que se refere aos estudos culturais, conceitos, como a hibridização cultural e a transculturação, em detrimento da aceitação de uma sociedade estratificada e estática. Consecutivamente, preceitos já estabelecidos e enraizados na sociedade desestabilizam-se, possibilitando ao indivíduo se repensar enquanto sujeito ativo de sua constituição social.

Seguindo a mesma lógica, ou até mesmo como impulsionador dela, a partir da estetização do discurso contemporâneo, a arte, em sua forma e conteúdo, possibilita a reflexão e o desmascaramento dos dispositivos de poder, promovendo alterações em si e na sociedade.

Dentro de uma outra compreensão, a história dos gêneros passou a ser 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 discurso artístico literário canônico.

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, ainda de acordo com autor, enquanto a literatura lançava novos olhares sobre a história, o discurso da crítica literária, bem como os demais discursos oficiais, calcava-se, ainda, salvo exceções, nos padrões etnocêntricos.

Ainda que, no campo da crítica literária e no ambiente universitário – nas áreas de humanidades –, tal realidade já tenha se alterado de forma significativa, nas relações políticas e econômicas, os discursos oficiais ainda seguem a premissa da segregação e da superioridade hegemônica, que se refletem e/ou são reflexos das práxis desde as mínimas relações sociais.

Essa configuração, nos últimos anos, impulsionada pela internet, a partir do avanço acelerado das redes sociais, ganhou força suficiente para possibilitar o questionamento e, até mesmo, um retrocesso com relação aos direitos sociais humanizadores já estabelecidos, como o desenvolvimento de políticas públicas

voltadas aos povos indígenas e quilombolas; grupos feministas e LGBTQIA+; movimentos estudantis e trabalhistas etc. Também, a crítica literária, a partir das produções literárias e artísticas descentradas, passa a ganhar um vetor mais ensaístico, para dar conta de recortes temáticos e das transformações socioculturais e político-ideológicas da contemporaneidade, o que nos remete a pensar sobre o papel político do intelectual latino-americano.

Assim, todo e qualquer esforço do artista e do intelectual no sentido de desestabilizar as formas opressoras dos dispositivos de poder deve ser amplamente divulgado e constantemente revisitado. Seguindo essa premissa, é necessário voltar-se um pouco ao passado e reavivar ideias e pensamentos que marcaram uma significativa mudança em uma cultura que parecia já naturalizada.

No contexto brasileiro, essa nova forma de perceber o mundo e as formas artísticas e culturais ocorre principalmente a partir das elaborações do movimento modernista, que, em diálogo com as Vanguardas Europeias, propunha, a princípio, a deglutição dos padrões artísticos e do pensamento da época para repensar a arte e a cultura no país.

O movimento modernista no Brasil serviu, então, como marco inicial para esse processo de ressignificação do passado, a exemplo do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*<sup>6</sup>, publicado no *Correio da Manhã*, em 1924, e do *Manifesto Antropófago*<sup>7</sup>, publicado na *Revista de Antropofagia*, em 1928, textos produzidos por Oswald de Andrade. Esses manifestos, juntamente com a *Revista de Antropofagia*, colocam-se como fontes de referências fundamentais para a compreensão da produção artística nacional contemporânea latino-americana. São textos fundadores, por assim dizer, de uma nova percepção sobre a arte e suas interações com a vida cultural em seus diferentes segmentos sociais, com os sujeitos que a produzem e com os contextos geopolíticos em que se produz arte, linguagem e pensamento crítico dialético.

No entanto, apesar de parte da produção oswaldiana ter sido amplamente estudada pela academia e, ainda que o conceito de Antropofagia tenha sido

---

<sup>6</sup> *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).

<sup>7</sup> *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. I, maio de 1928 (ANDRADE, 1990, p. 47-52).

usado como base para outras elaborações teóricas, considerando as atuais configurações políticas e a recente proliferação de discursos retrógrados nas mais diversas esferas sociais - não só no Brasil e América Latina, mas no contexto global - faz-se necessário revisitar a produção de pensadores latino-americanos que se colocaram como dissidentes de um pensamento eurocentrado. Aqui, em especial, nos referimos à elaboração do conceito de Antropofagia, cunhado por Oswald de Andrade e retomado criticamente pelo autor, nos idos de 1930. Essa proposta ética e estética, em seus deslocamentos e transgressões com os signos da colonialidade, respalda-se na busca de novas significações para a história e para o campo literário e artístico, por meio da paródia, da carnavalização, da sátira e da intertextualidade com a história oficial, no sentido de promover um olhar para o Outro silenciado da história.

Nesse sentido, destaca-se, na crítica literária, a atualidade do conceito de Antropofagia e as transformações pelas quais passou nas duas últimas décadas, como chave privilegiada ao exercício crítico, retomando mais uma vez o diálogo proposto por Edward Said com relação a marcos éticos para a atividade intelectual contemporânea.

Devido ao alcance dessa elaboração crítica para além do modernismo brasileiro, a escritura<sup>8</sup> oswaldiana merece destaque dentre seus contemporâneos. Toma-se, aqui, o termo “escritura”, a partir de Barthes (2007), quando se refere à crítica de escritores que refletem sobre a própria obra.

Em abordagem crítica, de cunho ético e estético, Oswald buscava descrever o homem contemporâneo sem ater-se à dubiedade do ser, mas

---

<sup>8</sup> O termo “escritura” é apresentado por Barthes no ensaio *Crítica e Verdade* (2007), quando reflete que: optando pela modernidade, restariam à crítica duas possibilidades. A primeira é científica; seria a metalinguagem, o caminho científico, a crítica institucional que se desenvolve nas universidades, aliada a outras correntes do pensamento, existencialismo, marxismo, psicanálise, estruturalismo e à 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), é nesse momento que 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** (Grifos nossos).

Derrida (1973) assevera que [...] a escritura não é somente um meio auxiliar a serviço da ciência - e eventualmente seu objeto - mas, antes de mais nada, conforme lembrou particularmente Husserl em *A Origem da Geometria*, a condição de possibilidade dos objetos ideais, portanto, da objetividade científica. **Antes de ser seu objeto, a escritura é a condição da episteme.** (DERRIDA, 1973, p. 34, grifos nossos).

escancarando, aos olhos da sociedade, a ridicularidade de se prender a padrões de comportamento e pensamentos automatizados, superficiais e não reflexivos.

Por meio de figuras caricatas e parodísticas, Oswald, em sua produção literária, artística e ensaística, estabelece um retrato, não somente do homem de sua época, mas também das próprias instituições sociais – como a família e a igreja –; dos espaços e cenários brasileiros; e das relações políticas e econômicas. A partir desse olhar, o autor desvela um país e, conseqüentemente, - partindo do regional, nacional para o universal - um mundo que, apesar de se considerar moderno, preserva modos de pensamento arcaicos, para não dizer primitivos, baseados na competição e exploração voraz em todos os âmbitos da existência humana, seja na busca por alimentos e recursos naturais, seja nas atuais e veladas políticas de igualdade promovidas pelas potências políticas mundiais.

Nesse sentido, dada a complexidade conceitual e a vasta extensão da escritura oswaldiana, sua obra ainda se apresenta potente e criativa para o campo literário e artístico na contemporaneidade.

Partindo dessas premissas, realizamos um levantamento de pesquisas depositadas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, considerando o último quadriênio, com o intuito de verificar quais enfoques foram dados ao conceito de Antropofagia e à escrita oswaldiana. A coleta de pesquisa apontou, com frequência, estudos que se pautam na questão antropofágica enquanto referencial teórico para refletir sobre outros autores nos mais diversos campos, como na literatura; na crítica literária, cultural e sociológica; na Antropologia, nos estudos de tradução; no cinema; na música e em outras artes; e em abordagens filosóficas mais contemporâneas. Enfim, a ideia da antropofagia cultural continua produtora no campo do pensamento crítico e criativo. Dentre os textos pesquisados, destacaremos aqueles de maior relevância para a presente pesquisa.

Cronologicamente, em tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-RIO, Tiago Leite Costa (2013) apresenta a questão antropofágica sob uma perspectiva de cunho filosófico. Considerando que Oswald, em 1950, a partir da defesa do texto *A crise da filosofia messiânica*, foi recusado para uma cadeira na Faculdade de Filosofia

da USP, a pesquisa realizada por Costa apresenta uma evolução qualitativa acerca do assunto, pois desconstrói o discurso filosófico canônico e coloca o autor modernista em um novo patamar enquanto pensador de seu tempo. Porém, a tese defendida por Costa tem como foco apenas os textos ensaísticos oswaldianos, entre os anos de 1945 e 1954, e desconsidera, enquanto elemento formador de um pensamento, a rica produção literária de Oswald.

Em 2014, Giordano Barbin Bertelli, em tese de doutorado em Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, a partir da relação dialógica entre literatura e sociedade, reflete, principalmente sobre os aspectos humorístico e obscenos da poética antropofágica oswaldiana enquanto forma de desestabilização da ordem social de fins do século XIX – contexto da abolição da escravatura, do início da Primeira República e da expansão urbana de São Paulo – e início do século XX – retrato da burguesia paulista. Fica explícito, nesse contexto, que a preocupação de Bertelli com a obra de Oswald se estende, enquanto princípio basilar para análise sociológica, apenas até o dito auge da fase heroica modernista. Dessa forma, dado o objetivo de sua pesquisa, por adotar um recorte histórico específico, Bertelli não contempla os escritos oswaldianos pós-1930.

Saindo do contexto de produção nacional, Fernanda Oliveira Figueiras Santos (2014), em dissertação de mestrado do programa Integração da América Latina, da USP, volta seu olhar para os aspectos da construção identitária latino-americana a partir do diálogo entre José Martí, com a obra *Nuestra América*, de 1891 – e Oswald de Andrade, com o *Manifesto Antropófago*, de 1928. Segundo a autora, ambos os autores, ainda que em distintos contextos geográficos e temporais, apresentam propostas que ainda hoje representam um grande potencial emancipador para América Latina (SANTOS, 2014). Entretanto, ressaltamos que, ainda que a proposta inicial do referido manifesto oswaldiano tenha se tornado um marco norteador para inúmeras reflexões teórico-críticas, o pensamento antropofágico de Oswald não se restringe a um único texto.

Em 2015, Marcio Luiz Carreri, na tese de doutorado em História pela PUC-SP, destaca, a partir de uma proposta original e com grande potencial de retratar as contingências político-econômicas brasileiras, a aproximação de Oswald de Andrade e da formulação do conceito de antropofagia com o discurso marxista.

Carreri, por meio de fragmentos de romances, dos manifestos e textos de jornal, apresenta um Oswald crítico em seu pensamento estético e político.

Uriel Massalves de Souza do Nascimento (2017), a partir de sua dissertação de mestrado em filosofia, discute a questão antropofágica a partir da noção de brasilidade. A tese defendida pelo autor é de que o conceito oswaldiano transcende a formulação estética e ideológica e compreende também um princípio ontológico, caminhando entre diferentes campos do saber. Entretanto, apesar de ampliar o foco sobre o conceito de antropofagia, o autor utiliza como referentes apenas o *Manifesto Antropófago* (1928) e *A crise da filosofia messiânica* (1950), deixando de lado o processo de formação de um pensamento e, ainda, desconsiderando os textos posteriores à tese oswaldiana da década de 1950.

Também de 2017, por meio de sua dissertação em sociologia, Rômulo Santos de Almeida utiliza a estética antropofágica oswaldiana como princípio para a busca do sentido de “nacional” e de “regional”. Para isso, o autor realiza uma aproximação entre a produção de Oswald e o Manifesto Regionalista, de Gilberto Freire. Entretanto, Almeida utiliza, de toda a produção oswaldiana, como *corpus* de sua pesquisa, apenas os dois manifestos, desconsiderando que conceitos trabalhados nesses dois textos são relidos e ressignificados na produção do autor modernista.

Também pensando a formação da identidade nacional relacionada à questão antropofágica, Raphael Meciano (2018), em dissertação de mestrado em História da USP, baseado principalmente na obra de Antonio Candido, *A formação da literatura brasileira* (1959) e no texto intitulado “A crise da filosofia messiânica” (1950), de Oswald de Andrade, busca verificar a repercussão desses discursos dentro do contexto universitário da USP, entre as décadas de 1950 e 1970.

Considerando as dissertações e teses aqui citadas, observamos que esta pesquisa pode somar-se ao que já foi estudado sobre a produção literária e artística de Oswald de Andrade e acrescentar novas reflexões sobre o potencial do conceito de Antropofagia na relação com estudos de crítica literária contemporânea de base pós-colonial.

O corpus da presente pesquisa delinea-se a partir dos textos basilares de formulação do pensamento antropofágico no contexto do Modernismo brasileiro,

sendo eles: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924); *Manifesto Antropófago* (1928); *Revista de Antropofagia* (1928-1929); e outros textos produzidos por Oswald de Andrade coletados no CEDAE/UNICAMP. O estudo dessa produção efetiva-se no cotejamento com a produção literária e dramática do autor, a saber: *Serafim Ponte Grande* (1933); A trilogia da devoração do teatro oswaldiano - *O rei da vela* (1933-1937); *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937).

As perguntas que orientam a tese são: A produção crítica e criativa desenvolvida por Oswald de Andrade propõe deslocamentos conceituais para se pensar a decolonização da crítica literária?

Como esses conceitos operam em um conjunto da crítica literária e de imagens poéticas e ficcionais da literatura latino-americana?

É possível entender a Antropofagia como parte da pós-crítica<sup>9</sup> literária brasileira? Em quais aspectos poéticas antropofágicas aproximam-se do conceito de “literaturas pós-autônomas”, desenvolvido por Josefina Ludmer?

Para isso, temos, como objetivo geral: refletir sobre o pensamento oswaldiano de decolonização da literatura, da crítica literária e das instituições sociais, a exemplo do meio acadêmico, dos jornais da época, cujo *modus operandi* está na manutenção da colonialidade assentada no discurso hierárquico e na colonialidade do saber.

Considerando-se o *corpus*, as perguntas da pesquisa e o objetivo geral, a presente pesquisa objetiva contemplar os seguintes aspectos: a) estudo do *Manifesto Antropófago*, do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*; b) estudo da repercussão do conceito de Antropofagia em manifestações artísticas brasileiras contemporâneas, [a partir de um recorte de projetos estéticos de cunho antropofágico]; c) estudo da retomada do conceito de Antropofagia, pelo próprio autor, ao longo de sua produção literária, dramática e ensaística, a partir da

---

<sup>9</sup> Eneida Maria de Souza (2007) aborda a crítica contemporânea como um campo de atuação que está, no mínimo, marcado por uma transdisciplinaridade, cujo papel básico é proporcionar um diálogo entre os mais distintos saberes. A pesquisadora afere à crítica uma dimensão política e, simultaneamente, uma ideia da literatura enquanto espaço nômade, em que a univocidade do discurso epistêmico se torna inconcebível. “[...] com o advento da interdisciplinaridade, ou da transdisciplinaridade, a literatura entra no rol das outras disciplinas e é analisada como um discurso entre outros. Embora conserve sua diferença, sua especificidade. Mas é interessante notar que a linguagem do crítico literário, nos dias atuais, se assemelha à do historiador, do antropólogo, do sociólogo, devido à utilização de um vocabulário parecido. E tudo isso por quê? Porque há o elo comum que é a cultura”. (SOUZA, 2007, p. 7).

estética da paródia, pastiche, carnavalização, assimilação crítica e hibridismo cultural; d) reflexões sobre o modo como o discurso oswaldiano tende ao constante movimento de retorno e transformação, a partir de fragmentos de sua produção literária e crítica, ressaltando como os próprios gêneros se modificam e se diluem em sua escritura; e) estudo de recortes e fragmentos de manuscritos de Oswald de Andrade e de outros materiais encontrados no acervo do autor no CEDAE/IEL, da UNICAMP, a fim de verificar movimentos da escritura e da reescritura oswaldiana que apontam para um devir outro ou para um movimento autofágico crítico e criativo; f) verificação e análise relativa ao movimento de ruptura observado na crítica literária brasileira contemporânea, estabelecido a partir do conceito de Antropofagia e de como esse movimento aproxima a Antropofagia cultural ao conceito elaborado por Josefina Ludmer de “literaturas pós-autônomas”.

As análises do *corpus* da pesquisa ancoram-se nos estudos pós-coloniais, considerando-se que as teorias pós-coloniais buscam desvencilhar-se do olhar inquisidor do colonizador, as quais se localizam dentro do que Aníbal Quijano (2000) denomina de “Opção Decolonial”. Tal opção é adotada pelos escritores e artistas que lutam por “curar” a ferida colonialista que carregam em suas mentes os povos colonizados.

Para atender a esses objetivos e considerando as perguntas da tese, a presente pesquisa busca respaldo teórico-crítico nas abordagens sobre pós-colonialidade e decolonidade, sobretudo, a partir de vozes da crítica latino-americana, considerando estudos de Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Ana Pizarro, Zulma Palermo, por entendermos que suas proposições dialogam de forma profícua com a elaboração antropofágica, pois essa não nega, mas rompe, por meio da paródia, da carnavalização, da ironia e de outras estratégias de linguagem, as lógicas da colonialidade do poder.

Observa-se que, por mais que as produções escritas de Oswald continuem sendo referências para estudos de literatura, arte, história, filosofia e outros campos do saber, muitos de seus textos, que podem, também ser tomados como parâmetro para a construção de um pensamento antropofágico cultural, ainda continuam relegados às bibliotecas e arquivos pouco acessados. Nisso, também o poder transgressor da escrita oswaldiana é deixado de lado enquanto possibilidade de se repensar o homem e a sociedade contemporânea.

Segundo José João Cury, Oswald de Andrade representa, no panorama da cultura 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).

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 e dos Estudos Culturais relacionados aos estudos da Crítica pós-colonial, considerando que esses campos de conhecimento apresentam contribuições fundamentais no que se refere ao estabelecimento de relações entre sujeito<sup>10</sup>, lugar, obra e sociedade em distintas temporalidades. As abordagens críticas decoloniais promovem a crítica contra a universalidade de pensamento, imposta pela modernidade colonial, reivindicando intersecções e hibridizações culturais, como foco para a transculturação.

No campo da Literatura Comparada e dos pressupostos da intertextualidade, buscamos as contribuições de Tânia Franco Carvalhal e Eduardo Coutinho (1994), aliados aos estudos sobre processos identitários, memória cultural, hibridização cultural, desenvolvidos por Zilá Bernd, mais precisamente com relação à transgressão de valores, sendo, pois, de fundamental importância a contribuição dos estudos da atual crítica literária 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 dessas, a exemplo de Zilá Bernd (1998 e 2003).

Esses e outros pesquisadores auxiliarão as investigações acerca das congruências e divergências no conjunto da produção artística e crítica oswaldiana, quando pensada na perspectiva intertextual, comparatista e decolonial<sup>11</sup>. A fundamentação teórica foi utilizada no processo de análise e de interpretação, não sendo, pois, tratada separadamente no presente estudo.

---

<sup>10</sup> Adorno (1995) rejeita tanto a abordagem que trata o sujeito somente como transcendental quanto a que o individualiza, ou seja, que o trata como algo essencialmente “fora” do mundo social, deslocado do seu contexto, a-histórico e “ensimesmado”: o sujeito em-si-mesmo. A dialética do conceito de sujeito, em Adorno, aponta que se não se pode falar de sujeito enquanto instância lógica sem individualidade, também a individualidade, tomada assim como um “universal”, insere-se no transcendente.

<sup>11</sup> Empregamos o adjetivo “decolonial”, na perspectiva em que a nomenclatura decolonial aparece em oposição à ideia de descolonial com “s”. Esses conceitos remetem a posicionamentos políticos e teóricos bastante distintos. A colonização foi um evento histórico datado e localizado,

Esta pesquisa considera também as contribuições de estudos de: Antonio Candido (1976 e 1977), sobretudo pela abordagem dialética sobre a literatura, cultura e sociedade, direitos humanos e literatura; Silviano Santiago (2000), por tratar do “entre-lugar 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 à quebra com a dicotomia centro/periferia.

Pretende-se, então, a partir do presente estudo, refletir como a estética antropofágica se configura na escritura de Oswald de Andrade, atentando para uma possível ressignificação do conceito nos distintos períodos de produção do autor e observando em que medida a produção crítica atual reafirma a concepção de uma Antropofagia cultural, não somente como perspectiva estética, mas como uma formação conceitual e uma forma de pensamento filosófico original do contexto latino-americano para o mundo, retomando, aqui, Antonio Candido (1977, p. 184), que se atualiza ao dizer que a preocupação com o que chamamos direitos humanos pode “dar à literatura uma força insuspeitada. E, reciprocamente, que a literatura pode incutir em cada um de nós o sentimento de urgência de tais problemas”.

Esses enfoques apontam para a compreensão das categorias de tempo e escritura e conduzem para pensar sobre o papel de escritor, no contexto latino americano, tal como o refletem Antonio Candido (1976) e Silviano Santiago (2000).

É importante registrar que esta pesquisa dá continuidade à pesquisa anterior<sup>12</sup>, realizada no mestrado, quando trabalhamos mais especificamente com a leitura do *Manifesto da Poesia Pau-brasil* e *Manifesto Antropófago*; A trilogia da devoração do teatro oswaldiano; textos da crítica do autor contido em

---

enquanto o colonialismo é um processo mais amplo ainda em curso. **Nesse sentido, a descolonização nunca aconteceu, uma vez que o colonialismo ainda é uma forma central de dominação nas sociedades contemporâneas.** A descolonização e, mais especificamente, o pensamento crítico decolonial, ao invés de propor a superação da colonização, como sugere o termo “descolonial”, crítica de forma radical a herança colonial e propõe um modo de ser, uma “opção decolonial”, na qual o sujeito pós-colonial se emancipe de todas as formas de opressão, seja na arte, na literatura, na educação, na corporeidade, no modo de um pensamento próprio.

<sup>12</sup> LEITES, Wallisson Rodrigo. *Oswald de Andrade e a reelaboração crítica e artística do conceito de antropofagia cultural*. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2015.

*Ponta de Lança* e fragmentos de arquivos do autor coletados acervo CEDAE/IEL, da UNICAMP, contudo, não esgotado, por isso, o interesse em dar continuidade ao estudo iniciado no mestrado.

Durante o exíguo tempo da pesquisa que resultou na dissertação, não foi possível avançar no estudo de material coletado no acervo CEDAE/IEL, da UNICAMP e em outros bancos de pesquisa, sendo, agora, em tempo mais prolongado de estudos, o nível de doutorado, propício para esta proposta. Nesse sentido, além da leitura do referido material, o presente trabalho abarca obras de distintos momentos da vida de produção de Oswald de Andrade, que aparecerão como forma de ilustrar o pensamento crítico-literário-filosófico e, sobretudo, humanista, do autor.

Ressaltamos que não é objetivo da pesquisa realizar a análise isolada das obras que compõem o *corpus* de estudo, mas sim mostrar como essas dialogam entre si e refletir sobre como a escritura oswaldiana subverte a linguagem e os gêneros para romper com o poder da língua, com o fascismo da língua, tal como reflete Barthes (2004). Trata-se de conceitos canônicos que precisam ser deslocados para deixar aparecer a alteridade cultural e a alteridade do sujeito da língua em uma perspectiva decolonial e humanizadora.

De acordo com François Laplantine, “presos a uma só cultura, somos não apenas cegos às dos outros, mas míopes quando se trata da nossa”. (LAPLANTINE, 1994, p. 21). Refletir, aqui, em termos de cultura em vez de individualidade é fundamental, entendendo que o indivíduo se constitui pelo que lhe antecede, atravessa e ultrapassa sua história pessoal. Na acepção de Walter Benjamin (1989, p. 107), “onde há experiência no sentido estrito do termo entram em conjunção a memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”.

Desse modo, acreditamos que o presente estudo, fundado na leitura e na análise das produções de Oswald Andrade, enquanto intelectual atravessado pelas inquietações sobre história, cultura e estrutura social do país que lhe era contemporâneo, possa contribuir para pensarmos sobre o papel do intelectual brasileiro e latino-americano.

Objetiva-se, portanto, a realização de um estudo da estética antropofágica oswaldiana, a partir do valor cultural e simbólico que o conjunto de sua obra revela e ainda alcança nas reflexões sobre a sociedade contemporânea, de

modo que suas decorrentes produções culturais não sejam vistas pela crítica como textos “devedores” e, sim, como revitalizadores do passado, não para reverenciá-lo, mas, ao modo benjaminiano de uma “leitura a contrapelo da história”.

América do Sul  
América do Sol  
América do Sal  
(Andrade, 1974, p. 177, **Obras, poéticas, poesias reunidas**).

Imagem 2: *Floresta* (1929)



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2479/floresta>  
Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

*Floresta*, 1929  
Tarsila do Amaral  
Óleo sobre tela, c.i.d.  
63,90 cm x 76,20 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP)

## PARTE I

-

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

*Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. (Manifesto Antropófago)*

Nesta parte do texto, são trabalhadas as obras que marcam o início da formulação do conceito de antropofagia oswaldiano, associadas ao contexto de produção da década de 1930 no Brasil. Para isso, são analisados, principalmente, os textos e as contribuições do autor na *Revista de Antropofagia*, com ênfase aos *Manifestos* de 1924 e 1928, e ao Jornal *O homem do povo*. O objetivo é de mostrar como, em seus primeiros escritos, que se destacam dentro da crítica e da arte nacional e latino-americana, os signos da ruptura e do questionamento crítico faziam-se presentes.

#### 1.1 A ESCRITURA DOS MANIFESTOS

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 refletirmos 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 histórico da literatura 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 miscigenada que se desenvolveu. Assim, a figura do indígena 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, inexitem 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, embora 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 e em outras atividades e setores da vida brasileira. 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. 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 a sua escritura, incluindo títulos sugestivos desse pensamento, como o do livro *Ponta da Lança* (2004) e dos textos reunidos em *Estética e Política* (1954), o qual foi organizado pela pesquisadora Maria Eugênia Boaventura e que veio a 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. Nesse contexto, como valer-se do mito e do herói para representar uma sociedade pluralizada?

Então, contrariamente à “estilística tradicional”, 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, criar uma verdade.

A constituição discursiva efetiva-se a partir da resistência, do embate, entre o enunciador e outrem, convertendo, tanto o autor quanto 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 disso.

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, fazer desaparecer, ocultar, encobrir.

Desse 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 submersão de vozes que podem apontar para lados opostos.

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).

É possível 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. 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. Desse 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, eger 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 xeque 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*<sup>13</sup>, 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 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. Schopenhauer refere-se ao apego à tradição filosófica e Oswald refere-se à tradição literária/artística, contudo, é possível fazer aproximações como mote ao pensamento crítico. Trata-se de um eterno questionamento que coloca em xeque noções tidas como verdades absolutas. Assim, manter o discurso anterior sem questioná-lo ou sem digeri-lo é o mesmo que, para Oswald, não praticar a Antropofagia, pois essa se constituirá da assimilação e não somente da deglutição do Outro. Para que se faça “poesia de

---

<sup>13</sup> Antologia de ensaios recolhidos de *Parerga e Paralipomena* de 1851, nos quais o autor apresenta discussões acerca da linguagem, do estilo, da erudição etc.

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 lã 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 Brasil, a obra de Tarsila do Amaral instiga um olhar para o passado histórico brasileiro, a fim de encontrar ali referências das matrizes formadoras do homem brasileiro advindas dos povos indígenas e de povos africanos trazidos pelo colonizador. Tarsila do Amaral escolhe mostrar aspectos da cultura desses povos, pelos signos que remetem ao hibridismo cultural.

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço poder ter passado na fazenda minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha [da fazenda] de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintado. [Carta de Tarsila do Amaral a família, quando da sua estada em Paris, em 1924] (AMARAL, 1984, p. 84).*

A produção artística de Tarsila do Amaral continua a instigar nossa reflexão sobre a realidade brasileira, sobre o que constituiria brasilidade, para além de se pensar identidade, mas um apelo a refletir sobre a multiplicidade e a transculturalidade. A tela *Abaporu* (1928) guarda a síntese dos elementos estéticos que desencadeariam Oswald e Raul Bopp<sup>14</sup> a pensar sobre a construção de um conceito de brasilidade, daí, elaborado por Oswald como Antropofagia. A tela provoca a desterritorialização do cânone ocidentalizado, por contemplar a multiplicidade, o diverso. Observa-se, na pintura de Tarsila, a “consciência mestiça”, proposta por Glória Anzaldúa (2012), quando busca reinterpretar a história universalizante, contrapondo-a por meio de uma nova consciência que recusa tanto o identitarismo essencialista quanto o hibridismo hegemônico.

A proposta do Modernismo Brasileiro é 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).

---

<sup>14</sup>Desde os primeiros versos, Bopp apresenta uma percepção poética afinada com o olhar antropofágico. À medida que multiplicava as incursões pelo país, nunca deixava de registrar suas impressões. A serialidade temática dos poemas – “Temporal amazônico”, “Olinda”, “Copacabana”, “São Paulo” – demonstra um vasto repertório de mitos e lendas (MASSI, 2013, p. 19).

Nesse recorte, 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). Nesse 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 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 touristes. No país da cobra grande. (ANDRADE, 1980, p. 81).

Observa-se, 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 trás 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).

A 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. 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.

Desse modo, a religião pode ser vista, a partir da proposta do *Manifesto*, como um dos principais aspectos culturais responsáveis pela destruição da cultura primitiva<sup>15</sup> do indígena e, por isso, um dos principais inimigos a ser combatido. Segundo Luiz Costa Lima: “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). Sendo assim, 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*<sup>16</sup>: “Tupi, or not tupi that is the question”.

Anibal Quijano assinala que a ideia de raça, “*en tanto forma de clasificación social, se convirtió en el más específico de los elementos del patrón*

---

<sup>15</sup> 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-histórica 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.

<sup>16</sup> Conotação de ironia e chiste, remetendo ao verso proferido por Hamlet, personagem shakespeariana.

*mundial de poder capitalista eurocentrado y colonial/moderno*". (QUIJANO, 2000, p. 2).

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.

As 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 se encontra 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 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 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 têm um pensamento “vegetal”, 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”<sup>17</sup> 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” (citações do Manifesto Antropófago).

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 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

---

<sup>17</sup> 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.

com aspectos estritamente nativos da fauna e da flora, como o vocábulo “Pindorama”<sup>18</sup>, e das crenças religiosas, como “Jaci” e “Guaraci”<sup>19</sup>.

Em síntese, a essência dos manifestos oswaldianos encontra-se na desconstrução antropofágica da cultura estrangeira para o retorno a um Brasil primitivo e “um Brasil criança”, 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, nas seções subsequentes desta pesquisa, com o estudo das 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, acontecimentos<sup>20</sup> 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 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, Raul Bopp, 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

---

<sup>18</sup> Do Tupi: terra das palmeiras; fazendo referência ao território brasileiro.

<sup>19</sup> Guaraci e Jaci: respectivamente equivalentes ao sol e à lua, representam, na cultura Tupi, as principais entidades divinas regedoras do mundo.

<sup>20</sup> 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.

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, declaram-se 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, 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, a fim de 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).

Seguindo esse 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 desprendida das convenções estabelecidas:

A única palavra de liberdade é tudo o que me exalta ainda. Eu a creio apropriada para manter, 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 excerto 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 ruptura com uma epistemologia colonial. Propomos, então, pensar a obra de Oswald na perspectiva de uma literatura pós-colonial, contudo, é importante refletir que:

[...] o 'pós-colonial' não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. **O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o "pós-colonial" marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra.** [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. **Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais [...] no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo.** (HALL, 2003, p. 56, grifos nossos)

O colonialismo, enquanto relação desigual, perpetua-se também após o advento das independências, no período pós-colonial, em todas as ex-colônias, ou seja, o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou seu fim enquanto relação de dominação, por isso, ele retorna como tema e como fatura interna em nossa literatura e nos discursos críticos literários.

Ashcroft *et al.* (2002) justificam a escolha do termo “literaturas pós-coloniais”<sup>21</sup> como aquele que melhor se ajusta a esse tipo de produção:

[...] O termo ‘literaturas pós-coloniais é, finalmente, preferível entre os outros termos, porque aponta o caminho para um eventual estudo sobre os efeitos do colonialismo entre a escrita em língua inglesa e a escrita em língua local em contextos como a África e a Índia, assim como a escrita da diáspora em diásporas linguísticas. (ASHCROFT *et al.*, 2002, p. 24)

A literatura pós-colonial é, assim, resultado das tensões sociais provenientes tanto do processo de colonização quanto do processo de descolonização.

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 deve-se 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 responsáveis por criar o espírito destruidor dessa primeira geração. Segundo Mario de Andrade:

[...] 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, achinchados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era

---

<sup>21</sup> Ao nos referirmos a essas literaturas como “pós-coloniais”, buscamos explicitar a sua existência como consequência da experiência colonial, conferindo à terminologia uma postura crítica.

incontrolável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial! (ANDRADE, s/d, p. 227).

O 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*<sup>22</sup>.

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

---

<sup>22</sup> 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 uma publicação civilista que recebeu apoio de políticos do partido PRP, como Washington Luís (FONSECA, p. 23, 2007).

oligarquias agrárias. Paulo Prado, além de representante da elite intelectual, advinha da 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* (1974), 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; 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 produções críticas literárias contemporâneas baseadas na escritura oswaldiana.

## 1.2 MOBILIDADE E MULTIPLICIDADE

Associa-se, com certa frequência, no ensino de literatura brasileira, quando o foco é o Modernismo Brasileiro, a figura do escritor Oswald de Andrade ao *manifesto da poesia pau-brasil*, como se aí se esgotasse a contribuição da obra do autor ao movimento modernista. Entretanto, apesar da importância do conceito elaborado pelo autor, pouco se reflete acerca da repercussão do pensamento filosófico antropofágico consolidado no conjunto da obra do próprio autor, no percurso de uma escritura sempre em devir e que aponta para a descolonização da linguagem e da arte. “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se [...]. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida [...].” (DELEUZE, 1997, p.11).

A proposta da poesia pau-brasil, de alguma forma, está relacionada a um certo cansaço lírico demonstrado pelos modernistas na primeira e segunda

geração com relação, principalmente, aos escritores parnasianos. Tal fato pode ser comprovado com os alegóricos “sapos”, de Manuel Bandeira, e a irônica e sagaz “oficina irritada”, de Drummond; é elevado a pontos extremos nas propostas (não)líricas do Concretismo. É fato que a proposta de uma nova poesia, de uma nova concepção de textos em versos, de um novo lirismo, era uma preocupação oswaldiana. Entretanto, seria reducionista, a partir de uma leitura *en passant* de suas obras, imaginar que sua preocupação se restringisse a isso. A prova está exposta em toda a escritura do autor. A poesia pau brasil é também romance, crítica, epístola, teatro. Arrisca-se, aqui, a dizer que a poesia pau-brasil - com o perdão dos sentidos escorregadios das próximas palavras – é a formatação e a estetização do pensamento oswaldiano. É o fator externo que se tornou interno. É a própria Antropofagia, é o devir da escritura, tal como conceitua Deleuze (1997), citado no início desta seção da tese. “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ [...]” (DELEUZE, 1997, p.11) e “toda escrita comporta um atletismo [...]” (DELEUZE, 1997, p.12). Deleuze, assim, chama a atenção para a impossibilidade de compartimentarmos qualquer mecanismo textual em fronteiras ou territórios bem definidos, fixos, uma vez que escrever é um exercitar-se carregado de plasticidade e desdobramentos.

### 1.2.1 Uma escritura em fragmentos

Nesta seção, interessa, a nós, refletir como a proposta de uma literatura antropofágica e até mesmo autofágica pode ser observada nas obras de Oswald.

Em síntese, é possível dizer que a escritura oswaldiana se reinventa em sua retroalimentação, priorizando a linguagem do fragmento, como transgressões narrativas, a exemplo de uma escrita, que, por vezes, remete ao fragmento, seja na forma da escritura, seja na retroalimentação de discursos e gêneros.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Fragmento: “Testemunha do passado, que ajuda a compreender e a reconstituir, extrato de um livro, de um discurso, índice de uma crise do gênero, da totalidade, da obra, do sujeito, do autor e do leitor, espécie de gênero, que engendrou uma estética do fragmento, sem referência a uma organização globalizante, cunhado numa forma lapidar, como os provérbios, e, muitas vezes, paradoxal e circular, reação contra o estruturalismo, que privilegia os esquemas e sistemas, ou seja, objetos acabados e fechados, recuperado no pós-estruturalismo, que elege o inacabado, o fragmento, mesmo com sua origem milenar, ressurgiu como signo de certa modernidade em busca de uma nova linguagem num mundo onde a unidade e a certeza não são, definitivamente, evidentes onde vigem a aporia, as contradições, a fluidez, inscritas, como

Desse processo, surgem obras, as quais, apesar das tentativas da crítica brasileira em encaixá-las em categorias já existentes, solapam qualquer tentativa de classificação, uma vez que carregam em si mesmas uma memória coletiva em consonância com a urgência de um pensamento crítico deslocado na colonialidade de saber. Zilá Bernd esclarece que:

[...] por memória coletiva, entende-se as interações possíveis entre as políticas da memória histórica e social concebida como uma relação de forças que resulta em definições e redefinições do que é considerado como passado e heranças comuns de um dado grupo ou classe social – e as lembranças de fatos vividos em comum ou individualmente. (BERND, 2013, p. 30)

A memória coletiva situa-se em confluências entre o coletivo e o individual, ou seja, entre a rememoração psíquica, que pertence ao ser individual em si, ou a rememoração social, que depende dos que ali participaram para a formação dessa memória.

As obras de Oswald conectam-se, por meio de reescritas, que remetem a outros textos do próprio autor. Trechos de *O rei da vela* podem ser encontrados em edições do jornal “O homem do Povo”, por exemplo. A reformulação da linguagem a partir da influência das tecnologias de informação e da avalanche de produtos – culturais e industriais – da época não só possibilita a criação arquitetada de neologismos que se tornam recorrentes nas obras de autor, como antecipa uma característica que é própria das demandas linguísticas atuais, com a diferença de que esta ocorre de modo natural e neológico, como, quase que profeticamente, desejado pelo autor no manifesto supracitado.

Obviamente, não se trata de uma profecia, mas de uma capacidade perceptiva do mundo que talvez, somente por meio da arte, seja possível fazer, apesar de, anteriormente, no presente texto, ter se considerado a impossibilidade da sua existência.

Parece ficar clara a ideia de que a escritura oswaldiana já retratava um processo que se tornaria evidente na construção discursiva contemporânea e que pode ser comprovada até mesmo na forma de escrita do presente texto: a ideia de um mundo esquizofrênico, instável, mutável, no qual os gêneros, a

---

modos de dispersão e justaposição, no texto”. MUCCI, Latuf Isaias. Fragmento. “Verbete”, **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>.

linguagem, as personagens tornem-se fluidas. Trata-se da ideia de que “tudo que é sólido desmancha no ar”, tal como reflete Marschal Berman (2017), ao reportar-se sobre as intempéries do que se denominou “modernidade” no Ocidente.

Abrindo um breve parêntese, é importante destacar, a partir do que foi dito nos parágrafos anteriores, um talvez pensamento conclusivo sobre a escritura de Oswald: sua capacidade humanizadora. Da mesma forma que a percepção sobre as mudanças linguísticas na obra oswaldiana pode ser vista como um reflexo antecipado das novas contingências existenciais do homem, a visão acerca dos dispositivos de poder que regem e promovem o cerceamento do sentido de humanidade pode ser escancarada. Não se trata, em verdade, de uma antecipação, mas simplesmente de uma capacidade ímpar de ser, valendo-se do conceito de Agamben<sup>24</sup>, contemporâneo a partir da estetização da linguagem.

Ora, se é possível afirmar que é a linguagem natural e neológica, ela torna-se, obviamente, um reflexo do que é o mundo. Logo, ainda que ela seja utilizada como ferramenta de perpetuação do *status quo*, pode também se converter em ferramenta de subversão à língua do colonizador. O profundo hibridismo linguístico encontrado nos textos de Oswald é essa ferramenta. Oswald constrói uma linguagem que, ao mesmo tempo, valoriza o falar popular e traz referentes eruditos. Contamina o português com palavras do francês, do espanhol, do inglês e neologismos construídos a partir das confluências dessas. Valoriza, de forma marcante, referentes em língua Tupi-Guarani. Coloca lado a lado e com mesmo grau de importância a língua do colonizado e do colonizador na tentativa de desconstruir a ideia de colonizado e colonizador.

Isso demonstra que a força utilizada por aqueles que detêm o poder cria o medo naqueles que são subjugados, mas também revela que a utilização da força só é necessária quando não se tem plena certeza de deter de fato o controle e o poder. Exerce-se o controle sobre as trocas culturais, o apagamento

---

<sup>24</sup> Segundo Agamben, “A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”. (2009, p. 59)

religioso, a censura sobre a arte e sobre o corpo e cria-se uma língua artificial baseada em regras que não contemplam o uso concreto dessa, mas que estigmatizam e segregam os que não as dominam. São essas estratégias visíveis em regimes fascistas, mas veladas nas políticas contemporâneas.

Olhar para as personagens fascistas presentes nas diversas obras de Oswald – o Hitler, de *O homem e o cavalo*, o Abelardo I, de *O rei da vela*, o político do *Panorama no Fascismo*, apenas a título de exemplo – da primeira metade do século XX, ainda em um período que antecede a Segunda Guerra, revela, de forma espelhada, verdades sobre políticos (sujeitos) e políticas (estratégias) do mundo hoje, quase que como uma sátira antecipada. Negligenciar tais obras é negligenciar a possibilidade de desvelar o próprio mundo. Para fechar o parêntese de forma sintética, é possível afirmar que a leitura crítica da escritura oswaldiana possibilita ao homem enxergar que, apesar de ser o mundo pós-moderno instável, fluido e caótico, ele segue repetindo certos padrões de controle e manutenção do estado das coisas. Mas esse mesmo mundo, ao mesmo tempo, promove lacunas imprevisíveis, nas quais o sujeito, quando ciente de sua realidade, pode se inserir e promover uma mudança sistêmica.

Como foi possível observar, os fatores internos e externos estão amalgamados na escritura oswaldiana.

A começar pelos manifestos do autor, é possível observar trechos que podem pressupor, de forma sutil, o rompimento com a ideia inicial de um manifesto. Por vezes, as palavras de ordem: “[...] Contra o gabinetismo [...]”; e os desejos “[...] A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. [...] dão lugar ou aproximam-se daquilo que o autor consideraria versos de um poema pau-brasil:

[...]

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carroserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

[...]. (ANDRADE, 1974, p. 78).

Enquanto, em um manifesto, espera-se que a ênfase esteja tão somente ou primordialmente naquilo que é manifestado na materialidade linguística, naquilo que é dito, observa-se que, no trecho em questão, a disposição das palavras em linhas subsequentes, remetendo a um texto em versos, revela a ilustração daquilo que está sendo manifesto. A forma do texto trabalha em conjunto com o conteúdo. Manifesta-se o desejo de uma nova forma, o desejo da invenção, e o realiza. Logo, não importa apenas o que está sendo dito, mas a forma como está sendo dito.

Há, nesse sentido, uma certa arquitetura do poema, pois existe a preocupação acerca da disposição das palavras no espaço em branco. Premissa que, mais tarde, seria seguida quase que religiosamente pelo Concretismo e que abriu espaço para os debates acerca da importância do silêncio, do vazio etc., buscando justamente a síntese manifestada por Oswald.

É preciso considerar, ainda, que não se trata apenas de uma tentativa de ser objetivo por ser essa a linguagem que se imagina necessária em um manifesto. Mostra-se a síntese e a invenção quando se fala em síntese e invenção. Entretanto, por vezes, trechos dos manifestos do autor distanciam-se da objetividade e exigem um trabalho maior de leitura:

[...]  
Já tínhamos o comunismo.  
Já tínhamos a língua surrealista.  
A idade de ouro.  
Catiti Catiti7  
Imara Notiá  
Notiá Imara  
Ipeju8  
[...]. (ANDRADE, 1980, p. 82).

A partir desse trecho do *Manifesto Antropófago*, exige-se do leitor, apesar da proximidade estrutural e sintética com o trecho do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, mostrado anteriormente, um processo de distanciamento compulsório do leitor promovido pelo texto a partir da utilização de palavras que provavelmente não são de conhecimento do leitor, por estarem em Tupi-Guarani. É relevante ressaltar que talvez seja esse também um processo de montagem consciente do

texto ao evidenciar ao leitor sua ignorância em relação a uma língua nativa de seu próprio país. Bosi reflete que a resistência efetiva-se pelo tema e pela linguagem. Resistência à língua do colonizador.

Arriscando um caminho exploratório, eu diria que a ideia de resistência, quando conjugada à de narrativa, tem sido realizada de duas maneiras que não se excluem necessariamente: a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita. (BOSI, 2002, p. 120)

Tem-se, na escolha da língua a ser usada para o manifesto e no gênero usado pelo autor, um claro desejo de subversão ao código; tal procedimento remete à “opção decolonial”.

Em ambos os manifestos, é possível observar a alternância contínua entre frases curtas, por vezes, compostas de uma só palavra, como observado nos trechos anteriores, períodos compostos e parágrafos mais longos, com descrições e narrações.

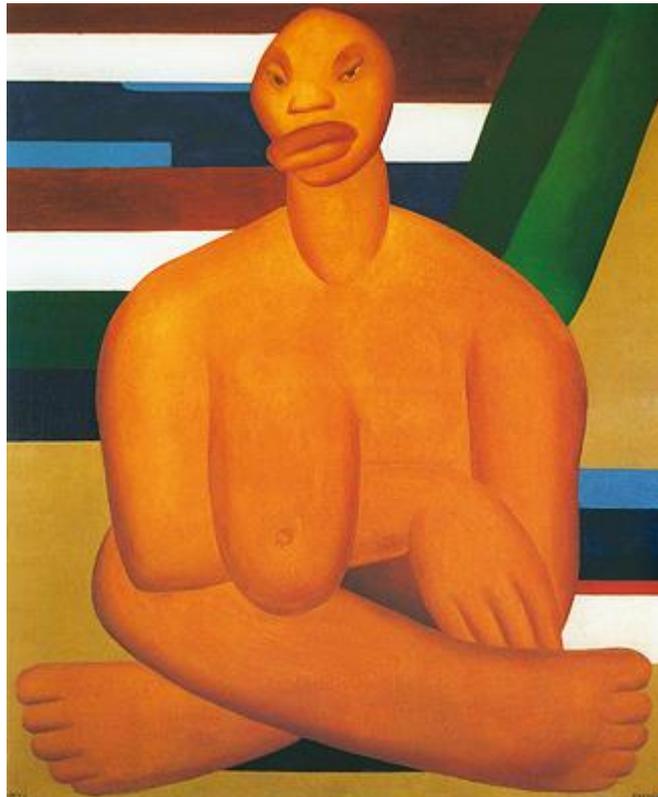
A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1980, p. 82).

É compreensível que, por serem os manifestos textos de “menor prestígio”, tais questões tenham sido pouco observadas pela crítica literária brasileira e pela academia ao longo dos anos. Ao falar dos manifestos, pensa-se apenas naquilo que está sendo dito, nas ideias de poesia Pau-Brasil e de Antropofagia, e desconsidera-se o fato de os textos já serem a concretização da ideia posta.

Medo da senhora

A escrava pegou a filhinha nascida  
Nas costas  
E se atirou no Paraíba  
Para que a criança não fosse judiada  
(OSWALD, 1974, p. 94. *Obras completas* – poesias reunidas)

Imagem 3 – *A Negra* (1923)



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>.

Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

*A Negra*, 1923

Tarsila do Amaral

Óleo sobre tela, c.i.d.

100,00 cm x 80,00 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP)

## PARTE II

-

### FICCIONALIZAÇÃO DO CONCEITO DE ANTROPOFAGIA

*O homem é um microcosmos! Por assim dizer, um resumo da terra e como tal é guiada por leis imutáveis e eternas. Estou de acordo com essas idéias provadas pela ciência. Porém, há as erupções, há os cataclismas! – Defendo o direito das convulsões sísmicas (ANDRADE, 1991, p. 66).*

A presente seção tem como objetivo refletir sobre a estetização do pensamento antropofágico nas obras literárias de Oswald, nos diversos gêneros aos quais o autor se dedicou. Para tanto, tomar-se-á, como base, principalmente as obras *Serafim Ponte Grande* (1933) e a trilogia da devoração do teatro oswaldiano.

A partir desses textos, serão observados aspectos como: a hibridização dos gêneros literários, levando-se em consideração a elaboração de uma “literatura pau-brasil”, a qual, para além da poesia, configura-se seguindo os princípios elencados no manifesto de 1924: a desestabilização, a gênese de um pensamento decolonial, a mobilidade e a reconfiguração dos espaços, temas e personagens. Levar-se-á em conta, ainda, a perspectiva de Bakhtin sobre carnavalização, paródia, pastiche, sátira menipeia. Não menos importante será a contribuição dos estudos de Frederic Jameson, com os conceitos de esquizofrenia e pastiche, próprios da pós-modernidade, e a presença de intratextualidade na escritura desses textos, a exemplo da recorrência de elementos temáticos e da linguagem dos textos que se autorremetem em um constante refazimento. A estética antropofágica contém as premissas de uma poética pós-colonial.

Thomas Bonnici (2000) esclarece que a teoria pós-colonial analisa não apenas as relações entre o colonizador e o colonizado, mas também a maneira como a construção do primeiro acontece por meio da fabricação do segundo, em condições de hierarquização e outremização. De acordo com Bonnici:

Desde a sua sistematização nos anos 70, a crítica pós-colonial se preocupou com a preservação e documentação da literatura produzida pelos povos degradados como 'selvagens', 'primitivos' e "incultos" pelo imperialismo; a recuperação das fontes alternativas da força cultural de povos colonizados; o reconhecimento das distorções produzidas pelo imperialismo e ainda mantidas pelo sistema capitalista atual. (BONICCI, 1998, p. 10)

Segundo o autor, adota-se o termo pós-colonialismo em seu arquivo ideológico, pelo qual se investigam as interpelações, as condições e os eventos aos quais foram submetidos os sujeitos coloniais a partir dos primeiros momentos da colonização até o presente. O tema da resistência é recorrente na maioria dos textos pós-coloniais e revela não somente o revide do sujeito colonizado, mas também a ambiguidade e a fragmentação do colonizador. Esses aspectos são observados na poética antropofágica.

No trabalho de ilustrar elementos poético-imagéticos que apontam para a estetização do pensamento antropofágico, presente nas obras, serão realizados recortes de algumas passagens das obras, não sendo intenção a análise literária exaustiva de cada obra, separadamente, pelo contrário, será realizado um cotejamento entre extratos de textos oswaldianos que correspondem aos objetivos para esta parte da pesquisa.

## 2.1 A PROSA: ESCRITURAS COMPÓSITAS

De maneira similar ao que ocorre nos manifestos, a prosa oswaldiana percorre um caminho que transgride a forma tradicional romanesca. Já em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), segundo romance publicado por Oswald de Andrade, e talvez o primeiro a ganhar grande expressão no cenário da primeira geração modernista, nota-se a tendência do autor à ruptura com as formas mais tradicionais de escrita. A história narrada é baseada em fragmentos pictográficos do passado que demandam um grande esforço do leitor. Entretanto, apesar de sua inovação, *Memórias Sentimentais* ainda se enquadra naquilo que se será compreendido por Bakhtin como um romance:

O romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos, etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade linguística e estilística. (BAKHTIN, 2002, p. 124).

Essas mesmas características que poderiam ser observadas em *Memórias Sentimentais de João Miramar* podem ser vistas sem muito esforço em *Serafim Ponte Grande*. Entretanto, o caráter transgressor desse segundo romance é ainda mais visível, pois, como se observará adiante, não se trata de um mero compêndio de gêneros para formar um romance, mas sim de uma nova categoria. Trata-se de um não romance. Segundo Haroldo de Campos: “Serafim é um livro compósito, híbrido, feito de pedaços ou ‘amostras’ de vários livros possíveis, todos eles propondo e contestando uma certa modalidade de gênero narrativo ou da assim dita arte de prosa” (CAMPOS, 1991, p. 8).

*Serafim Ponte Grande* é texto dividido em 203 fragmentos organizados em 11 partes ou unidades. Algumas são extremamente curtas e simples, como a primeira (I - RECITATIVO), que apresenta dois versos curtos em referência à poesia pau-brasil. Outras são mais complexas, envolvendo diferentes gêneros, quadros e modos narrativos. Entretanto, como cita Haroldo de Campos, “tudo é conduzido em uma pauta paródica - e paródia aqui, como no caso de Sterne e de Joyce, é o meio natural para o desnudamento do processo” (1991, p. 12).

Sabe-se que, na literatura, o processo de construção de uma narrativa é tão importante quanto o enredo em si, entretanto, muitas vezes, essa ganha mais destaque do que aquele. Em *Serafim*, a lógica é a inversa. Apesar de haver um fundo narrativo, que pode ser encaixado pelo leitor na tentativa da construção de um enredo, o que salta aos olhos do leitor é o processo de construção. Nesse sentido, não tomar-se-á por base de leitura, aqui, o percurso de vida do herói *Serafim*, mas sim o processo de construção narrativo, por assim dizer, que caracteriza a escritura oswaldiana.

Uma das características mais marcantes, e que fica evidente ao leitor logo nas primeiras páginas de *Serafim*, é a quebra de expectativa possibilitada ao apresentar um romance que se inicia sem lembrar a estrutura tradicional de um

romance. Conforme cita Haroldo de Campos, no prefácio da segunda edição de *Serafim Ponte Grande*, já em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924, Oswald havia realizado a experiência de apresentar um livro que quebrava as fronteiras entre poesia e prosa, o qual promovia a “desarticulação da forma romanesca tradicional” (CAMPOS, 1991, p. 5). Entretanto, *Serafim*, anos mais tarde, iria ainda mais longe, pois não somente a noção de gênero literário é quebrada como a própria noção de obra literária.

Na obra, a própria noção de autoria é questionada e o romance é apresentado ao leitor conscientemente por Oswald como o resultado de um percurso de um intelecto que não está isolado no mundo, mas que é o atravessamento de todos os discursos anteriores concretizado por meio da linguagem no momento da produção e que forma uma cadeia rizomática<sup>25</sup> de eventos. Afinal,

O que é a obra de arte? Fenômeno social ou anti-social? Ciclos. Caráter coletivista, caráter individualista. Classicismo e pesquisa. Romantismo e decadência. Paradoxo que reforça a vida. Como um assovio que se assovia. Toca de solitários. Gozo de anarquistas. Escola pública. Hino Nacional. Confessionário. Obra de arte (ANDRADE, 1991, p. 5).

Na escrita dos manifestos, assim como na poesia Pau-Brasil, há movimento de idas e voltas, nada está fechado, não é linear, é uma multiplicidade que corre e expande-se. Esse movimento está presente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, provocando a desarticulação da visão canônica sobre o gênero poético “a poesia existe nos fatos”. Fica evidente o olhar de Oswald sobre a arte como parte constitutiva do próprio mundo e não como uma cópia ou reprodução dele.

Logo no início de seu romance-invenção<sup>26</sup>, ao apresentar seu texto ao leitor, Oswald renega os direitos autorais sobre sua obra. Além de autorizar que fosse traduzida, reproduzida e deformada, no prefácio da edição trazida a público em 1933, há a inscrição: “escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás”.

---

<sup>25</sup> O “rizoma”, pensado por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1997), como um modelo epistemológico ou um modo de leitura, não tem hierarquias e qualquer organização é passível de mudança. De um ponto qualquer de uma raiz, pode surgir um novo broto, afirmam os autores.

<sup>26</sup> Conceito apresentado por Haroldo de Campos no prefácio da segunda edição de *Serafim Ponte Grande*. Segundo o autor, a capa do exemplar recebido por ele das mãos do próprio Oswald trazia a palavra “romance” riscada e substituída pela palavra “invenção”.

Tais informações corroboram os questionamentos do autor mostrados anteriormente acerca do conceito de arte e reforçam a ideia da literatura como simplesmente mais uma construção discursiva do homem.

Ainda com relação à questão do gênero, na sequência do livro, no primeiro capítulo, intitulado “recitativo”, há mais uma amostra do que, seguindo o pensamento de Haroldo de Campos, poder-se-ia chamar de romance-invenção, conceito apresentado por Haroldo de Campos no prefácio da segunda edição de *Serafim Ponte Grande*. Segundo o autor, a capa do exemplar, recebido por ele das mãos do próprio Oswald, trazia a palavra “romance” riscada e substituída pela palavra “invenção”, contudo, a ideia de romance-invenção está na proposta da desconstrução do conceito clássico de romance.

Serafim apresenta-se ao leitor em um pequeno trecho, no qual podem ser observadas sutis características do teatro épico misturadas a impressões de um narrador que parece se colocar ora dentro, ora fora de seu próprio discurso:

A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. Foram alguns militares que transformaram a minha vida. Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá sol (ANDRADE, 1991, p. 43).

Como é possível observar no excerto, a narrativa inicia com a descrição, em primeira pessoa, do espaço, em uma curta frase e com um aparente tom de realismo pessimista e decadente que poderia ter saído das páginas de Dostóievski ou Machado de Assis. Mas, logo, a descrição é substituída por algo que mais parece ser uma rubrica de teatro. O palco da personagem, entretanto, é o romance. E, assim como o “pelotari” arremessa uma bola para que ela seja rebatida pelo adversário, o ator, ou a personagem, coloca-se frente à plateia, ou ao leitor, para o jogo teatral, ou romanesco. Na sequência, encerra-se o trecho com pensamentos desconexos que vão da autorreflexão memorialista para uma espécie de fragmentos

A própria organização de *Serafim Ponte Grande* é um conjunto de fragmentos dispostos anacronicamente, visto que possui diversas ramificações de forma a levar a múltiplas possibilidades de sentidos, pois propicia diversas combinações e recombinações dos textos.

Haroldo de Campos foi assertivo ao considerar *Serafim Ponte Grande* como um romance-invenção. Entretanto, seria essa também uma classificação plausível para *Dom Quixote* ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O que se apresenta em *Serafim*, e que se pretende melhor exemplificar na sequência do presente texto, é uma obra que revela traços do que viria a ser a literatura pós-moderna e, talvez, o romance que tenha inaugurado a prosa pós-modernista no Brasil.

O pós-modernismo privilegia a heterogeneidade e a diferença<sup>27</sup> como forças libertadoras do discurso cultural. Valoriza a indeterminação, a fragmentação, o efêmero, o descontínuo, o caótico, sem pretender definir em nenhum momento o que há de eterno, universal e imutável nessa dispersão. Nesse sentido, o pós-modernismo é uma reação ao modernismo, um afastamento dele, não uma sucessão linear à modernidade. O pós-modernismo aposta no pastiche e na ironia como possibilidades culturais mais produtivas. São questionadas as noções de verdade e de certeza, a própria noção de gênero literário é questionada e os embates em torno do que pode ser a literatura assumem outros contornos.

Apesar das controversas acepções que eclodem do conceito de “pós-modernidade”, é necessário aqui tentar observar características que, na relação entre *Serafim* e a literatura atual, mostrem o caráter pós-moderno da obra, não com um intento de a categorizar, mas buscando mostrar a relevância da valorização dos objetos artísticos, do presente e do passado, ainda mais em épocas que tendem ao obscurantismo humano.

Dentre esses elementos, que podem ser vistos como resultados da sociedade pós-revoluções tecnológicas, estão a “esquizofrenia” no campo da linguagem e o esfacelamento da noção de tempo. Com a constante mobilidade de fronteiras, sejam elas políticas, ideológicas, religiosas, econômicas etc., proporcionada pela avalanche de informações a que o homem pós-moderno é

---

<sup>27</sup> Derrida (2009) usa o termo *différance* para descrever um movimento de adiamento, um sentido de extensão temporal para falar sobre a noção de *escritura* como diferença (espacial) e *escritura* como adiamento (temporal). “A *escritura* é adiamento, é adiamento (*différance*)”. Essa noção remete ao deslocamento da linguagem (paradigma estruturalista) para a *escritura*. “A *escritura*, no sentido geral do termo, tem uma estrutura dual ou, mais precisamente, para usar a expressão de Derrida, movimento: ela é residual e dinâmica, retentora e protentiva”. (JOHNSON, 2001, p.39)

submetido, de forma cada vez mais evidente no mundo globalizado, ergue-se o signo do caos.

Todas essas dinâmicas, entretanto, só são possíveis por meio da materialização da linguagem. Mas como são as dinâmicas do mundo pós-moderno aceleradas a um nível que nem mesmo os mais modernos algoritmos ou computadores quânticos conseguem acompanhar, os sintagmas do mundo alteram-se de tal forma que a própria linguagem deixa de ter sentido. Trata-se, como define Josefina Ludmer, do desenvolvimento de “Uma nova experiência temporal e histórica. O tempo zero” (LUDMER, 2013, p. 14), que, na acepção da autora:

[...] reorganiza o mundo e a sociedade, produzindo todo tipo de fusões e divisões. Apaga a diferença entre o “longe” e o “aqui”, libertando o tempo da subordinação da ideia de espaço. Por um lado, dissolve os opostos e torna porosas as fronteiras entre tempo privado e público, entre presente e futuro, bem como entre ficção e realidade. Por outro lado, dissolve a sociedade, fragmenta-a em mil partes e regiões temporais que se movem em todas as direções (LUDMER, 2013, p. 14).

Essas dissoluções fronteiriças estão marcadas de diversas formas em *Serafim*. Primeiramente, quebram-se as barreiras entre o que seria prosa, teatro e poesia. A sequência narrativa, por assim dizer, de forma dinâmica e voraz, apresenta trechos de um narrador, o próprio Serafim, que, ora homodiegético, ora autodiegético, sem perceber, é substituído por um narrador heterodiegético. A narratividade, ora em discurso direto, ora em discurso indireto, abre espaço para a lírica, para cenas teatrais, para reflexões filosóficas, para um diário de um presidiário de um casamento e para um diário de bordo. A diegese do romance esfacela-se, assim como no teatro épico, e destrói o mistério ficcional. Questiona o gosto e a paciência do leitor, do qual é exigida a árdua tarefa de não se perder entre as fronteiras dos gêneros e até mesmo do real e ficcional, como se observa no trecho:

Mas Serafim insiste; dirige-se atrás dele até o reservado dos homens e grita-lhe: - Diga-me uma coisa. Quem é nesse livro o personagem principal? Eu ou você? Pinto Calçudo como única resposta solta com toda a força um traque, pelo que é

imediatamente posto para fora do romance. (ANDRADE, 1991, p. 99).

Como é possível notar, a personagem Serafim, ao perceber que seu protagonismo e até mesmo seu papel de contador de história estavam ficando em segundo plano na narrativa, interrompe o desenrolar da narrativa e, ao tentar retomar aquilo que era dele de quem o estava roubando – a personagem e, até então, secretário/escudeiro, Pinto Calçudo - acaba por interromper também o mistério ficcional.

Reflexões acerca da configuração do espaço-tempo e das personagens oswaldianas, a partir de recortes de sua produção, principalmente na dramaturgia e na prosa, permitem-nos observar configurações que já apontavam para a construção de um sujeito pós-moderno.

Emprega-se, aqui, a acepção de homem pós-moderno a partir de F. Jameson (1985) e Lyotard (2009). Jameson vê o homem pós-moderno como um sujeito movido pelos motores da tecnologia e da economia, o que promove a perda da identidade individual e o direcionamento à mudança constante; isso promove também uma profunda ruptura com a noção de tempo. Tal pensamento tem como resultado o homem pós-moderno na acepção de Lyotard, que, marcado pela perda de sua individualidade, solapada pela modernidade, pelo mercado de consumo e pelas constantes e velozes transformações do pensamento e do universo nocional, vive em um mundo que rejeita o estado de bem-estar social. F. Jameson assevera que:

A emergência da pós-modernidade está estritamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo. Acredito também que seus traços formais expressam de muitas maneiras a lógica mais profunda do próprio sistema social. [...] vimos que existe um modo pelo qual a pós-modernidade repercute e reproduz – reiterando a lógica do capitalismo da sociedade de consumo. A questão mais importante é saber se também existe uma forma de resistência a essa lógica. Tal questão devemos, todavia, deixar em aberto. (JAMESON, 1985, p. 26).

Essa lógica capitalista, a lógica do não durável, do obsoleto, do não permanente, daquilo que precisa estar em constante processo de inovação e transformação para ser aceito como novo e, conseqüentemente, como um

produto, produz um mundo caótico e instável. A velocidade das informações, proporcionada pelo advento das novas tecnologias, das redes sociais e dos bancos de dados e algoritmos, bem como as inovações que solapam as identidades dos indivíduos são características marcantes da sociedade no século XIX.

Entretanto, já na primeira metade do século XX, Oswald enxergou a gênese dessas transformações na transição de um Brasil arcaico e rural para um país industrializado que recebeu uma vasta gama de produtos e referentes, os quais mudariam o olhar de um indivíduo que, como bem retrata *Macunaíma*, de Mario, ainda estava em busca e crente na existência de **uma** identidade brasileira. As notícias e anúncios de classificados das páginas dos jornais passaram a dividir espaço, com cada vez maior frequência, com anúncios de produtos inovadores à época. Novos formatos midiáticos – cinema, rádio – também passaram a fazer parte da realidade do país. O mesmo é válido citar sobre a língua inglesa e o *american way of life*. Toda essa realidade tornou-se fato estético no romance-invenção oswaldiano, daí uma possível explicação para a aparente caoticidade narrativa do autor.

## 2.2 TEATRO E SOCIEDADE: LINGUAGEM METATEATRAL

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. Nesse contexto, 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), estetizadas<sup>28</sup> em sua obra, levam o homem a repensar a sua cultura na perspectiva da formação de uma identidade nacional.

---

<sup>28</sup> 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).

Pretende-se, nessa seção da tese, demonstrar, a partir da trilogia da devoração do teatro oswaldiano, que corresponde às obras *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), como a discussão apresentada anteriormente acerca do conceito de antropofagia configura-se e é estetizada por Oswald em sua produção dramática, que, além de representar esteticamente a sociedade, a problematiza por meio da linguagem.

### 2.2.1 O REI DA VELA: PARÓDIA NACIONAL

*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 com a 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*<sup>29</sup>, do Teatro antropofágico de Oswald de Andrade, segundo Sabato 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 dramática 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 identitários 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*:

---

<sup>29</sup> Na presente pesquisa, utilizamos, como base, a edição de 2005: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2005.

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 a forma como o *modus operandi* do colonizador, ilustrada na fala da personagem Abelardo I, reflete-se na configuração dos povos latino-americanos. A partir dessa dicotomia entre explorados e exploradores, Walter Mignolo menciona que:

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 India.<sup>30</sup> (MIGNOLO, 2007, p. 38)

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 que os países que possuem maior domínio do capital aproveitam-se daqueles que não o tem. A partir da aceitação 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:

---

<sup>30</sup> 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)

[...] 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 racionales.<sup>31</sup> (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 reflete 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 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

---

<sup>31</sup> Consiste nada menos que 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).

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 Heloisa, 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 procura 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 convertia-se 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)

Nessa 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. Trata-se de descrições que, para um cidadão brasileiro, normalmente, causariam espanto, mas, 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-azul 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 a 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 burgueses<sup>32</sup> (empresários, bancários, investidores etc.). Nos diálogos a seguir, pode-se notar a forma irônica com que Oswald trata da questão do casamento:

---

<sup>32</sup> “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).

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 a situação 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, a fim de 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, 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 esguelha. 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 à 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 dramaturgic 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 prouário, 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, observa-se 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. Desse 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)

Sendo assim, por meio de uma representação, como visto anteriormente, metaficcional ou metateatral<sup>33</sup>, 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, referindo-se 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

---

<sup>33</sup> Teatro cuja problemática é centrada no teatro, que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘autorrepresenta’. (PAVIS, 2001, p. 240). A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A operação “meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e de negativo. Assim como a linguagem poética se designa como procedimento artístico, o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade (PAVIS, 2001, p. 241)

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 desse por meio da subversão, da carnavalização, pois, como mencionado anteriormente, negar é, ao mesmo tempo, afirmar a existência.

### 2.2.2 O HOMEM E O CAVALO: SÁTIRA MENIPEIA

Publicado em 1934, sendo cronologicamente o segundo texto da trilogia da devoração<sup>34</sup> do teatro oswaldiano, *O homem e o cavalo* descreve o percurso histórico do homem desde o surgimento da propriedade privada e, conseqüentemente, do proletariado. A peça, dividida em nove quadros, compreende vários cenários, desde o “céu”, passando pela “terra” até chegar ao “Planeta Vermelho”, que marca o fechamento da fábula.

Além da perceptível dinamicidade do cenário, o texto 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 algumas 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.

Na terceira cena do primeiro quadro, Oswald busca romper com o mistério teatral e mostrar ao seu público que se trata de uma peça voltada à reflexão, a partir de uma escrita alegórica. O autor quebra a quarta parede inserindo falas que buscam evidenciar a função do teatro enquanto um meio de levar a

---

<sup>34</sup> Trilogia que contempla, além de *O homem e o cavalo*, as peças *O rei da vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937; e também *A morta*, igualmente publicada nessa data.

sociedade a refletir sobre sua cultura e denunciar a função da polícia censora, que 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!

EDELVINA – 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 interdição 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 perceber, no trecho do prefácio, a polícia censora, além de impossibilitar a divulgação da arte, pois 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 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, encontrava-se 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 vê-se 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 as classes menos favorecidas dependam de empréstimos a juros altos. 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 Brasil. Ciente dessa condição social limitante, Oswald busca, por meio de sua escritura, proporcionar uma reflexão sobre os mecanismos opressivos de Estado, com relação à arte.

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 régimen 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 alegórica<sup>35</sup>, 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. 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, ou seja, o homem branco e rico, fato que pode ser observado 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.

---

<sup>35</sup> 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).

“A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar na *ágora*, falar publicamente) possibilita a exposição, partindo do dito no texto, de um sentido diferente ou, ainda, ampliado daquele explícito, isto é, ela diz *b* para significar *a*. Esta figura é empregada desde a Grécia Clássica, estando presente em textos filosóficos de Platão (Livros II e VII da República, por exemplo), nos quais adquire forma exemplificante ao representar conceitos abstratos e complexos; na sociedade hebraica, foi aplicada para interpretar as Sagradas Escrituras e encontrar nelas verdades perenes de caráter moral e religioso.” (ALVES; REINEHR, 2014).

Desse 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 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, representando a 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 sem a receber, pois, 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 nas epopeias de Homero. A cena em que os dois cavalos supracitados 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 DE TRÓIA – Sou o único cavalo da história! 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 segue o caminho que seu dono ordenar, fazendo menção à alienação do trabalhador especializado que não enxerga sua condição de explorado.

Em termos metafóricos, 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 alegórica ao transcender o papel do simples animal de carga para assumir um caráter representativo no progresso da sociedade de posses.

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. 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 esquizofrênica<sup>36</sup>, 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. Essa liberdade de criação utilizada pelo autor no que se refere ao modo de construção das personagens e

---

<sup>36</sup> Frederic Jameson no ensaio “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, presente na revista *Novos Estudos*, CEBRAP (n.º 12, jun. 85), reflete que a escrita esquizofrênica, também chamada pelo autor de “textualidade” ou “*écriture*”, enquanto um traço da pós-modernidade, “se caracteriza como um distúrbio do relacionamento entre significantes”. Ainda, segundo o autor, “[...] a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente”. (JAMESON, 1985, p. 22)

mudanças de cenários denota características da sátira menipeia<sup>37</sup>. Com relação à presença de elementos da sátira menipeia, constantes na construção estética de *O homem e o cavalo*, retomaremos, ainda neste texto, ao refletirmos sobre o jogo de oximoros e contrastes observado entre as figuras de Hitler e Cristo no 8º quadro da peça: O tribunal.

É relevante considerar o momento histórico em que Oswald escreve a peça, pois, na década de 1930, em grande parte do globo, 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

---

<sup>37</sup> M. Bakhtin (2008, p. 129-135) desenvolve importante reflexão sobre o gênero da sátira menipeia. Fazemos aqui, uma síntese do estudo bakhtiniano, por julgar fundamental para a análise da construção estética presente em *O homem e o cavalo*. Para Bakhtin, o gênero tem suas raízes no folclore carnavalesco e deve a sua denominação ao filósofo do séc. III a.C. Menipo de Gadara, que lhe deu forma clássica definitiva, embora já existisse desde a época de Sócrates. A sátira menipeia exerceu grande influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina. Em diferentes formas e sob diversas denominações de gênero, a sátira menipeia continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média e Idade Moderna. O gênero tornou-se um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias. As particularidades fundamentais desse gênero na forma em que elas foram definidas na antiguidade são as seguintes: 1. A presença do elemento cômico, o riso popular festivo triunfa sobre o pânico sobrenatural sobre o sagrado. O riso é uma nova consciência e tem um profundo significado filosófico. 2. A menipeia se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. É possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia. 3. A particularidade mais importante do gênero da menipeia consiste em criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada uma imagem do sábio que procura essa verdade. 4. Outra particularidade importante é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso como naturalismo de submundo extremado e grosseiro. 5. A menipeia se caracteriza pela síncrese. A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipeia é o gênero onde se experimenta as últimas posições filosóficas. 6. A menipeia apresenta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrese dialógicas se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno, retomando o seu universalismo filosófico. 7. Na menipeia surge a modalidade específica do fantástico experimental. 8. Na menipeia aparece pela primeira vez o que podemos chamar experimentação moral e psicológica, ou seja, a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem, toda espécie de loucura, da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura, de suicídios etc. 9. São muito características da menipeia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas ou seja a violação da etiqueta e infração às regras do bom-tom. 10. A menipeia é plena de contrastes agudos e jogos de oximoros. A menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado e outros agrupamentos desiguais. 11. A menipeia se caracteriza por um amplo emprego de gêneros intercalados: as novelas, os contos, os discursos oratórios etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso. As partes em versos sempre se apresentam com um certo grau de paródia. 12. A menipeia incorpora frequentemente elementos da utopia social, às vezes a menipeia se transforma diretamente em romance utópico. 13. A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipeia. 14. A menipeia parece ser uma espécie de gênero jornalístico da antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica, optando pelos problemas sociopolíticos contemporâneos.

surgimento da Segunda República e início da era Vargas, passando a desenvolver-se um governo autoritarista e censor, fato que influencia diretamente o 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.

É a partir desse contexto que Oswald procura agir e sua ação denota o caráter antropofágico 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 teve como princípio a guerra, o conflito e a segregação. Em *O homem e o cavalo*, tem-se uma visão panorâmica da história, diferentemente do que ocorre em *O rei da vela*, em que a cena nacional será a preocupação e, diversamente de *A morta*, cujo desenvolvimento da fábula ambientar-se-á 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 dele. 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 a diferentes momentos da civilização, todos descontextualizados de seus referentes primários, sendo, então, parodiados e/ou carnavalizados e deslocados de seus locais comuns.

A formulação teórica de carnavalização<sup>38</sup>, proposta por Bakhtin, é pertinente para compreender a dinâmica do destronamento de figuras icônicas e de discursos edificantes.

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 Garças - como paródia das graças celestiais remontando figuras canônicas sob uma 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

---

<sup>38</sup> “O carnaval propriamente dito [...] não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversas matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massa e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 2008, p. 105). No centro da cosmovisão carnavalesca reside “a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”. (BAKHTIN, 2008, p. 107)

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 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 cotidianos da vivência humana, que são vistos e tratados como tabus, teriam a possibilidade de ser 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, dessa forma, 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.

Reside, nessa inversão carnavalesca, a partir do baixo corporal, um dos princípios básicos da antropofagia oswaldiana: a morte e o renascimento sintetizados no pensamento dialógico.<sup>39</sup> Nesse sentido, 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.

---

<sup>39</sup> Segundo Bakhtin: “Não existe nem a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis: eles sempre irão mudar no processo de desenvolvimento subsequente futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada. Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo”. (BAKHTIN, 1993, p. 410)

A conversa inicial entre as 4 Garças, Malvina, Querubina, Etelevina 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 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 Iussupof que não deu tempo dele se confessar! (ANDRADE, 2005, p. 41)

Ainda, na sequência do diálogo, numa conversa que funde constantemente elementos celestiais e terrestres, as 4 Garças julgam a vida – ou a pós-vida – dos demais habitantes 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 no modo como se constitui o diálogo, como se observará no trecho em que se referem ao 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 excerto 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, levada 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)

Aqui, 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 é baseada no desprendimento transcendental de tudo que é material, mundano e carnal, mas sim tem como premissa 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 e maniqueísta –, 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, no 8º quadro, quando São Pedro, em diálogo com Cristo, parece arrepende-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. 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). Nesse sentido, é válido mencionar que ocorre, na fala de São Pedro, uma mudança de perspectiva em relação à visão cristã sobre o que é o céu que promove o retorno e, ao mesmo tempo, o deslocamento crítico acerca de conceitos cristalizados.

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 essas 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.

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 menipeia<sup>40</sup>, pois apareceram, durante a análise da peça, diversos elementos que correspondem a esse gênero teorizado por Bakhtin (2008), sendo um deles o jogo de oximoros e contrastes, como o observado entre as figuras de Hitler e Cristo. Segundo Bakhtin:

---

<sup>40</sup> “A ‘sátira menipeia’ 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 menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias”. (BAKHTIN, 2008, p. 129)

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:

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. Teretetê, anjo! (ANDRADE, 2005, p. 131)

Como se observa, a sátira menipeia insere-se a partir de uma cosmovisão carnalizada 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, a 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 menipeia incorpora frequentemente elementos da *utopia social*, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos; às vezes a menipeia 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 de forma mais precisa 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 menipeia 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 efetiva-se 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*.

### 2.2.3 A MORTA: LINGUAGEM ALEGÓRICA

*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 se constitui a partir da deglutição dos valores do passado para serem ressignificados 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*, pode-se 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, tornar-se-á 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 se 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”, que primava pela estética em detrimento da política social. Nessa 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)

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, semelhantemente ao teatro brechtiano, vale-se do distanciamento crítico entre representação/texto e plateia/leitor, mostrando

que o que está diante deles 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)

Desse 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 atacam porque somos severos vigilantes. Fechamo-los 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 a arte pautado no bom uso da língua.

Desse 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 subvertessem 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 ressurgiu 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.

*A morta* pode ser lida como uma peça meta-alegórica, pois, ao mesmo tempo em que trabalha, de forma alegórica, símbolos estagnados/mortos, discute esse processo de forma estetizada. Na perspectiva benjaminiana, 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).

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 resignificação de si mesma. Além disso, pode-se dizer que a própria fábula se resume, 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 RADIOPATRULHA – 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 arrebois 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, por meio da linguagem, converte-se em objeto do mundo das ideias, sua existência transmuta-se de uma realidade à outra. Desse 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

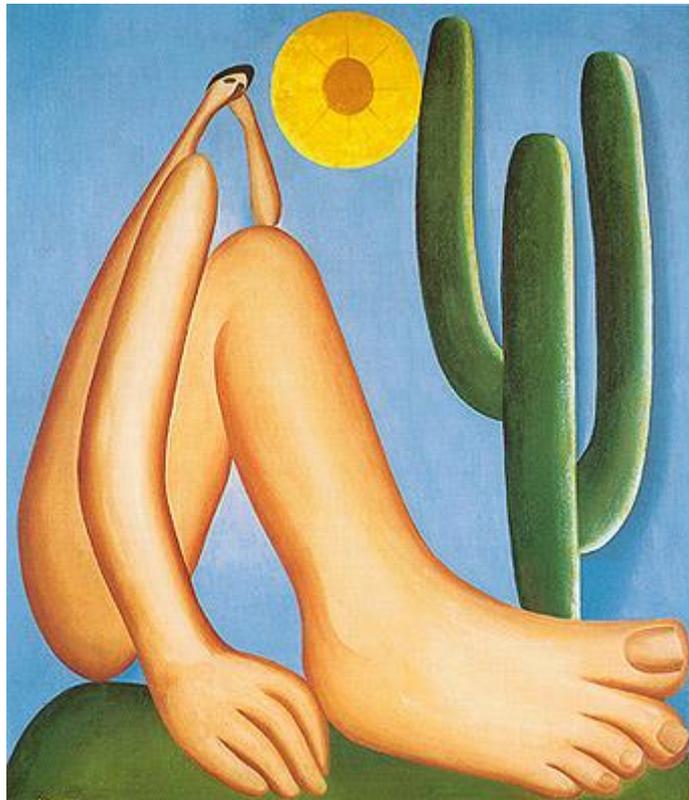
[...] é toda a contestação que se observa em Oswald, principalmente em *A morta*, em que o próprio código linguístico ou o fazer político românticos são contestados, chegando às últimas conseqüências de ambivalência de imagem de fogo carnavalesco. (CURY, 2003, p. 34)

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 em devir, 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.

O estudo sobre o conceito de Antropofagia cultural, compreendido como uma forma de pensamento filosófico, permite refletir sobre a realidade contemporânea, entendendo esse conceito como estratégia humanizadora, frente aos dispositivos de manutenção do *status quo*.

“Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (Manifesto Antropófago)

Imagem 4 - *Abaporu* (1928)



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>.

Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

*Abaporu*, 11.01.1928  
Tarsila do Amaral  
Óleo sobre tela, c.i.d.  
85,00 cm x 73,00 cm  
Colección Costantini (Buenos Aires, Argentina)

### PARTE III

-

## ANTROPOFAGIA CULTURAL E PÓS-CRÍTICA LITERÁRIA: BRASIL E AMÉRICA LATINA

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. (SANTIAGO, 2000, p. 19).

Para poder entender esse novo mundo [...], precisamos de um aparato diferente daquele que usávamos antes. Outras palavras e conceitos, porque não é apenas o mundo que mudou, mas também os modelos, gêneros e espécies no quais ele se dividia e se diferenciava. (LUDMER, 2013, p. 7)

Esta seção tem, como foco, a reflexão sobre os textos que representam a maturação do pensamento oswaldiano enquanto caminho para a formulação de uma filosofia antropofágica com potencial para ancorar uma reescritura da própria crítica literária, entendendo que os discursos críticos sobre literatura, cultura e processos identitários trazem, em suas elaborações, ideias e imaginário marcados por suas temporalidades históricas e ideários estéticos e políticos.

Para Rita Terezinha Schmidt: “Nesse sentido, fazer uma nação e fazer uma literatura foram processos simultâneos.” (SCHMIDT, 2000, p. 85). Advém daí o fato de que as narrativas regidas pelo princípio da coesão social contribuíram para um forte processo de homogeneização cultural, forjando a identidade nacional sob uma base essencialista e idílica da cultura e da realidade brasileiras ao excluir o adverso, o contraditório e o caráter heterogêneo de que sempre esteve cercada. De acordo com Zulma Palermo:

Las culturas nacionales son una creación del s. XIX, emergentes de la tensión entre universalismos y localismos controlados por el Estado, cuyo papel se orienta a dar un fuerte impulso a lo propio por relación con lo de 'fuera', para lo que opera hacia 'dentro' fuertes políticas de homogeneización. [...] La 'literatura' propiamente dicha ingresa de pleno en este territorio, como la máxima manifestación del orden de la cultura letrada, paradigma de la civilización occidental. (PALERMO, 2005, p. 238)

Tal como afirma Palermo, as tensões nos campos da cultura e da literatura, entre universalismos e localismos, controlados ideologicamente, são reveladores do caráter político conferido à literatura e às artes, bem como do processo de constituição da elite pensante brasileira e, guardadas as devidas diferenças, da América Latina, que se assumiam na(s) ex-colônia(s) como nobres representantes da cultura ilustrada e, assim, por conseguinte, os continuadores de um estado de alienação que resultou não só na dependência cultural, mas, também, num quadro de subdesenvolvimento, atraso e negação (CANDIDO, 1987) que mantinham o Brasil e a América Latina como uma extensão da Europa.

A “consciência do subdesenvolvimento” acaba implicando um reconhecimento de que, no terreno cultural, “a dependência se encaminha para uma interdependência”, visão que veicula um questionamento da distinção estabelecida entre centro e periferia. Candido analisa que “o caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz no terreno da cultura ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca.” (CANDIDO, 1987, p. 155). Ainda, de acordo com o autor:

Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira. As nossas literaturas se nutriram das 'promessas' divinas da esperança. (CANDIDO, 1987, p. 140).

Somando-se à reflexão de Candido, recorreremos à Zilá Bernd (2013), mais especificamente, ao artigo “Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade”, que apresenta as **estéticas**

**transculturais** como uma anulação da noção de fronteira e de nacionalidade, para que se possa buscar diferentes inspirações:

Diante do ritmo vertiginoso com que proliferam as transferências culturais, sobretudo com o advento da *internet* e de novas formas de comunicação via redes sociais, urge que (1) enfrentemos as questões ligadas ao alargamento das fronteiras, que colocam em xeque o conceito de identidade nacional [...]. (BERND, 2013. p. 213)

De acordo com a autora, não há uma maneira de estagnar a literatura em um único território, visto que, com o mundo globalizado, as fronteiras estão cada mais versáteis. Portanto, as estéticas transculturais remetem à ideia de rompimento de fronteiras, fazendo com que se possa analisar, dentro da literatura, a troca e apropriação de culturas, sendo possível perceber os impactos na criação de um novo plano, com marcas das culturas em questão, derivado de um entrecruzamento fertilizador.

A perspectiva transcultural (trans: ir além, ultrapassar) favorece a implosão dos binarismos implícitos a um conceito tradicional de Literatura Comparada, promovendo o entrecruzamento fertilizador, a valoração da diversidade, o reconhecimento de alteridades e, sobretudo, ensejando dinâmicas relacionais. Nesse sentido, mais importante do que rotular as produções ficcionais migrantes ou transnacionais é acolhê-las como estéticas transculturais que emergem da travessia das diferentes culturas e da utilização criativa dos vestígios e rastros memoriais, cujas brechas são preenchidas pela força imaginativa dos escritores. (BERND, 2013, p. 217-218)

Bernd apresenta, ainda, que o termo **transculturação** foi teorizado pelo cubano Fernando Ortiz, em 1940, e ressalta a importância de se observar a criação do novo na relação entre diferentes culturas, pois o “processo em seu conjunto é o que caracteriza a transculturação, onde as trocas se fazem nos dois sentidos e geram uma cultura híbrida, original e inacabada.” (BERND, 2003, p. 18).

Walter Mignolo, por sua vez, considera o processo de transculturação, proposto por Ortiz e apresentado por Bernd, voltado para a miscigenação dos povos e, diante disso, não há como deixar de lado o fator biológico de mistura sanguínea, o que, para o teórico, não corrobora para compreender como os novos processos culturais de signos acontecem, pois modificam as descrições

que realmente importam, remetendo à ideia de nacionalidade, isto é, que acontece "no entrelugar de conflitos de saberes e estruturas de poder" (2003, p. 40), partindo sempre de ideias divididas entre subalterno e eminente. Isso seria, então, o que ele denomina como semiose colonial, identificando-a como:

[...] momentos precisos de tensão no conflito entre duas histórias e saberes locais, uma reagindo no sentido de avançar para um projeto global planejado para se impor, e outros visando às histórias e saberes locais forçado a se acomodar a essas novas realidades (MIGNOLO, 2003, p. 41).

Pelo sentido contrário, o autor cria a noção de **pensamento liminar**, que "emerge das histórias locais dos legados espanhóis na América" (MIGNOLO, 2003, p. 102), em que se observa a história em uma só perspectiva, dado que, ao analisá-la em duas diferentes perspectivas, não se chega a uma conclusão precisa, logo, deve-se considerar o

[...] rompimento de dicotomias, pelo fato de elas próprias constituírem uma dicotomia. Esta, em outras palavras, é a configuração-chave do pensamento liminar: pensar a partir de conceitos dicotômicos ao invés de organizar o mundo em dicotomias. O pensamento liminar, em outras palavras, é, do ponto de vista lógico, um lócus dicotômico de enunciação, e, historicamente, situa-se nas fronteiras (interiores + exteriores) do sistema mundial colonial/moderno (MIGNOLO, 2003, p. 126).

Deixa-se de lado, assim, as relações de superioridade/inferioridade do colonizador e colonizado, para observar como esses se mesclam e formam uma única unidade.

Nessa significação, Silviano Santiago (1971) nomeia o **entre-lugar** como um espaço entre a cultura colonizadora europeia e a cultura latino-americana, cuja formação aconteceu por meio de radicalismos. Santiago apresenta a importância do que há no resultado de binarismos constantes na América Latina:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a 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, 1971, p. 26).

Porém, somente a partir da lucidez das dicotomias apresentadas acima, o escritor latino-americano pode viver “entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue” (SANTIAGO, 1971, p. 23). Para o crítico, essa assimilação ocorreu devido ao

[...] renascimento colonialista [que] engendra por sua vez 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 europeu e o elemento autóctone (SANTIAGO, 1971, p. 15).

Homi Bhabha (1990), por sua vez, ao tratar sobre a hibridação cultural, que pode ser relacionada com as bipartições apresentadas por Santiago, encontra o chamado **terceiro espaço**:

[...] Mas para mim a importância da hibridação não é ser capaz de rastrear os dois momentos originais dos quais emerge um terceiro, para mim hibridação é o "terceiro espaço" que permite a outras posições emergir. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido (BHABHA, 1990, p. 36).

Ou seja, do processo de adjeção de culturas, resultam novas unidades, que "fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que são início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade" (BHABHA, 1998, p. 20).

O pensamento antropofágico oswaldiano 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. Ainda assim, apesar de manter uma escrita ativa até os últimos anos de sua vida, a formulação sobre uma teoria antropofágica nunca foi publicada pelo autor. Foi a crítica posterior que, valendo-se da escritura do autor, promoveu as formulações teóricas que viriam a retratar não somente a produção artística

brasileira, mas todo um sistema cultural baseado na mobilidade e na transformação, ou melhor, na antropofagia cultural.

Conforme expõe Silviano Santiago (2000), a constituição do conceito de “entre-lugar” passa a significar um movimento de resistência do colonizado à imposição do colonizador europeu. Santiago reflete que:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportaram para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2000, p. 16).

O crítico observa que, sem poder se configurar como originalidade nem fechar suas portas ao estrangeiro, para exercer sua diferença essencial, a América Latina, entendida como o “entre-lugar”, deve, então, ser vista como um espaço de assimilação, de agressividade, bem como de falsa obediência, marcando sua presença pela diferença, contestação e contrariedade, não sendo mais passiva, subalternizada.

Além disso, faz-se necessário ressaltar que a produção oswaldiana e todo o pensamento da fase heroica do Modernismo – incluindo, aqui, a título de exemplo, as contribuições de artistas e escritores, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Patrícia Galvão (Pagu) e outros – foram norteadores de manifestações artísticas posteriores que deram visibilidade mundial à produção cultural brasileira.

Por conta disso, buscar-se-á, doravante, refletir sobre a potencialidade do conceito de antropofagia cultural para: a) a crítica latino-americana contemporânea, a exemplo de derivações do conceito, tais como as práticas textuais híbridas, transferências culturais, autofagia, contaminação, devoração crítica, vestígios culturais, entre-lugar e outras derivações, elaboradas por autores, como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Zilá Bernd, Leyla Perrone-Moisés; b) as produções artísticas que retomam questões propostas por Oswald e releem, em alguma medida, o conceito de antropofagia.

Para isso, buscamos as contribuições de Zilá Bernd (2013), por tratar sobre uma **estética transcultural**; Walter Mignolo (2003), com a elaboração de **pensamento liminar**; Silviano Santiago (2000), na reflexão sobre **entre-lugar** e Homie Bhabha (1998), por tratar a cerca de um **terceiro espaço**.

Ernesto Sábato, no ensaio intitulado *Homens e engrenagens* (1993, p. 104), lembra-nos que “a arte de cada época traduz uma visão de mundo que tem os homens dessa época e, em particular, o conceito que essa época tem do que é a realidade”. É levando em conta o processo de modernização que o Brasil experimenta, a partir do final do século XIX, que uma série de estudos recentes tem tentado pensar, de maneira mais dialética, a modernidade cultural que se instaura no país para além de categorias ortodoxas, oriundas do modelo europeu, a exemplo do ensaísmo crítico literário latino-americano, que tem se colocado como um discurso transgressor em relação aos moldes acadêmicos.

### 3.1. RETRATOS E FRAGMENTOS DA ESCRITURA OSWALDIANA – UM PENSAMENTO EM DEVIR

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/IEL<sup>41</sup> 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”.

---

<sup>41</sup> 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/>>.

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, Oswald valer-se-á 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 partenaire 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 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 percebe 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 e, assim, muito facilmente, uma proposta de descolonização do pensamento poderá converter-se em um processo de colonização futuro. Por esse motivo, o que Oswald busca é estabelecer, a partir de um olhar crítico sobre o passado e sobre sua própria escrita, uma constante necessidade de mobilidade e retorno.

Para isso, faz-se necessário reconhecer e absorver o valor da tradição, além de 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, inevitavelmente, 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, faz-se necessário ressaltar 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 à 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).<sup>42</sup>

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 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 efetiva-se 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.

---

<sup>42</sup> Adaptado da “Carta prefácio” de *A morta* (Anexo V).

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 a 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.

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 à 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, é tomado aqui como objeto de estudo.

A importância desse documento deve-se, 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 (referindo-se 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.<sup>43</sup>

A partir da observação do documento, é possível dizer que Oswald tinha a pretensão do desenvolvimento de uma sistematização da teoria antropofágica que, 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 leitor de Nietzsche, autor várias vezes citado na sua escritura, tanto nas obras críticas quanto nas literárias, Oswald observa a religião como um aprisionador da mente humana e

---

<sup>43</sup> 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.

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).<sup>44</sup>

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.

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).

---

<sup>44</sup> Adaptado do texto “Antropofagia”, Anexo X.

Assim como aparece nos *Manifestos*, no excerto acima citado, 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, 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, esse tenha sido o mote para que escritores e teóricos contemporâneos tenham revisitado com frequência a formulação do conceito de antropofagia e levado adiante a reflexão, tal como os convoca Oswald no fragmento acima.

### 3.2 CRÍTICA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA: A CENA DA ESCRITURA

Antonio Candido, em *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 refere-se ao par *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933); 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 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 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 pelo 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 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 no texto dramático, *O homem e o cavalo* (1934), tanto por meio da configuração espacial, quando as personagens se deslocam freneticamente por espaços caóticos, quanto a partir da composição das personagens, que se transmudam no decorrer da fábula. A viagem entra na fábula como imagem alegórica. Do mesmo modo, a imagem poética da viagem também é observada no outro texto dramático, *A morta* (1937), 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). O tema da viagem é recorrente na obra oswaldiana e característico da figura do autor, “Oswald viajante”. Esse tema é representado em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*.

Nesse sentido de deslocamento, Candido, de forma sintética, associa 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*. Nesse 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, grifos nossos) 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, que pode ser facilmente depreendida de uma leitura aligeirada 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).

Ainda que o conceito não tenha uma definição elaborada de forma definitiva, ou melhor, sistematizada enquanto um conceito ontológico por Oswald, em seus textos publicados, como visto, a partir da leitura dos documentos dos arquivos sobre o autor no CEDAE, em uma brochura manuscrita, notamos que Oswald ensaiava uma futura publicação de um tratado de antropofagia.

Aqui, por conta disso, interessa resgatar de suas obras o 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 e que, mais tarde, viriam a ser referentes para uma nova crítica.

No final de “Digressão Sentimental”, a esse respeito, Candido diz que esse choque promove a

[...] quebra do equilíbrio machadiano 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 que, aqui, analisamos. De todo modo, não se pode negar a contribuição de Antonio Candido, primeiramente, por ser precursor ao escrever sobre Oswald de Andrade, crítico; segundo, por conseguir dimensionar o conceito de antropofagia tal como sinalizado por Oswald nos manifestos e na Poesia Pau-Brasil.

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 – no qual o autor reúne trabalhos voltados à crítica literária como metalinguagem e destina um capítulo para refletir sobre a questão da antropofagia na cultura brasileira.

No que se refere à primeira publicação de Haroldo de Campos (2013), 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.

Assim como Candido, porém de forma breve, Haroldo de Campos se restringe a elaborar um comentário acerca da prosa oswaldiana, principalmente, na apresentação da edição de 1978, de *Memórias Sentimentais de João 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.

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” (CAMPOS, 2006, p. 231). Uma das questões abordadas pelo autor que dialoga diretamente com o desenvolvimento da antropofagia é a relação entre o universal e a cor local no contexto latino-americano, por ser um “território subdesenvolvido”. Nesse 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); igualmente, a definição de “território subdesenvolvido” é duplamente falaciosa, a considerar o que é território? Para quem? De quem? Quem o habita? E, por extensão, o que significa o adjetivo “subdesenvolvido”? Em qual contexto? Essas expressões têm traído a crítica, por mais bem-intencionada que seja e tem servido para manter estereótipos.

Tais noções são amplamente discutidas pelas abordagens críticas com base nas teorias pós-coloniais.

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 desenvolveu-se de forma vertical, de cima para baixo e, por esse motivo, os valores culturais trazidos nas caravelas converteram-se aqui também em verdades universais. Dessa 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 "transvaloração", 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. Esse conceito está associado ao conceito de "transculturação".

Tal processo, no entanto, ao contrário do que possa parecer, não se desenvolve de forma passiva. 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 da adjetivação “mau selvagem”.

A crítica literária pós-colonial das últimas décadas, no contexto Brasil/América Latina, na forma do ensaio, contrapõe-se à convenção acadêmica, abandonando seus cânones, negando suas hierarquias, propondo novos motivos à atenção do crítico.

A par disso, o ensaísmo crítico literário latino-americano denuncia o papel reservado à arte na sociedade contemporânea, renova ideias e formas pelo trâmite da comunicação social que lhe possibilita atingir um público específico. Nesse quadro de ensaístas, situamos o papel precursor de Oswald de Andrade em relação ao modernismo pela transfiguração de temáticas e procedimentos formais, pela recusa da idealização e pela primazia conferida à experiência, pela negação de uma visão hegemônica.

Nos estudos contemporâneos, ressalta-se o crítico Silviano Santiago quando 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” (SANTIAGO, 2000, p. 09), o autor faz uma 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).

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 por meio da língua que os demais elementos da cultura estrangeira ganham vida na colônia. Por esse motivo, a partir da leitura dos *Manifestos*, é a linguagem o principal meio para fazer aparecer essa mestiçagem<sup>45</sup>.

Nesse sentido, a antropofagia contribui para estudos de literatura em contexto brasileiro, impulsionando a emergência de novas abordagens críticas, deslocando o olhar do crítico literário para as produções próprias do país e porque não, dizer, da América Latina. Frantz Fanon reflete que:

A descolonização, sabemos-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. (FANON, 1983, p, 26).

A situação de dependência cultural epistêmica e econômica oblitera o reconhecimento da alteridade, promove a violência e o silenciamento à cultura do Outro.

Os processos de exclusão e silenciamentos de produções artísticas e literárias brasileiras, com uma estética de resistência, passam a ser reconhecidos pelas teorias pós-coloniais, invertendo a ordem que legitimava cânones europeus. “[...] escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal [...]” (CANDIDO, 1987, p. 147), afastando-se, desse modo, da realidade nacional num ato de completa alienação cultural. Schmidt destaca que:

As figuras do pensador, do crítico e do escritor definiam o lugar do sujeito que fala em nome da cultura, da cidadania e da hegemonia a partir de uma lógica conjuntiva e horizontal, de cunho universalista, em sintonia com a racionalidade progressista da coesão social em que se pautava a concepção de nação moderna. (SCHMIDT, 2000, p. 84)

---

<sup>45</sup> Serge Gruzinski (2001, p. 62) emprega o termo “mestiçagem” para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes, América, Europa, África e Ásia. Já o termo “hibridação”, é utilizado por Gruzinski na análise das misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico.

Na emergência da figura do pensador, do crítico e do escritor pós-colonial é reconhecido, contemporaneamente, o papel da crítica decolonial, cujas criações e elaborações conceituais interferem diretamente nos quadros da história e da historiografia literária, ao privilegiar obras postas às margens do cânone tradicional. Nesse sentido, define-se um outro estatuto, também para o crítico literário, tal como reflete Benedito Nunes:

Não sou um duplo, crítico literário por um lado e filosófico por outro. Constituo um tipo híbrido, mestiço das duas espécies. Literatura e Filosofia são hoje, para mim, aquela visão convertida em um tema reflexivo único, ambos domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes (NUNES, 2009, p. 24).

Ao tentar definir-se como “um crítico do tipo híbrido, mestiço”, Nunes aponta para uma opção decolonial da crítica e escolhe falar de um lugar descentrado. Um aspecto importante desse processo de decolonização crítica remonta aos estudos de Silviano Santiago (2000, p. 17), quando se refere ao “lugar do intelectual latino-americano”. “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”.

Silviano também vai refletir sobre uma das preocupações 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* (1934), ao construir personagens canônicos deslocados de seu papel de origem e de uma configuração mítica que atravessa a história.

No 8º quadro da peça supracitada, a figura de Cristo é destronada 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 caracterizado 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 antissemitismo. (ANDRADE, 2005, p. 121).

Primeiramente, é importante considerar que, quando Pedro fundou a Igreja Católica, baseado nos ensinamentos de Cristo, fez com que este e sua igreja negassem a tradição judaica à qual pertenciam. 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 um dos maiores assassinos da história, é colocado no patamar de um deus que morreu por seu povo, enquanto Cristo sofre o mesmo processo, mas de forma contrária, o que promove uma contaminação da influência e da visão canônica que se tem acerca do cristianismo. 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.

Na trilogia da devoração (teatro) e nos manifestos oswaldianos, 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, como ilustrado 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).

Para que essa visão seja desfeita, o artista deve converter-se no contaminador de suas fontes, como observado anteriormente a partir da releitura feita de Oswald sobre Cristo no texto dramaturgico, *O homem e o cavalo*. 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, 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 por meio da resignificação.

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 é devedor, nem a um nem a outro.

No jogo das diferenças, Santiago (2000, p. 26) 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 Zilé Bernd busca, a partir do conceito de hibridismo cultural, no livro *Escritas híbridas: estudos de Literatura Comparada interamericana* (1998), refletir sobre 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).

Tal pensamento aproxima-se do conceito de antropofagia, na perspectiva de Antonio Candido, quando ressalta o caráter de constante mobilidade cultural. Desse 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 cultural 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, adotando aqui uma ilustração histórica de forma simplista, 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.

Ao contrário do que possa parecer, esse percurso sofreu diversas contaminações culturais. A própria Língua Portuguesa, fruto do Latim, constituiu-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, bárbaro e civilizado.

Walter Dignolo (2003) argumenta a favor da razão pós-colonial, entendida como um conjunto diverso de práticas teóricas que manifestam a raiz da herança colonial, na intersecção da história moderna com as histórias contramodernas coloniais.

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.

Nesse ínterim, é papel do artista e do intelectual, a partir do uso consciente da linguagem enquanto forma de poder, promover novas elaborações epistêmicas e deslocamentos conceituais. Ao falar sobre Mário de Andrade, em *1930: a crítica e o Modernismo*, João Luiz Lafetá usa justamente essa

perspectiva para ilustrar o pensamento artístico elaborado a partir da Semana de 1922. Segundo o autor:

Consciência' é aqui a palavra-chave: consciência da obra de arte como fato estético; consciência do poema como resultante das projeções de experiências individuais, às vezes obscuras e enraizadas no eu-profundo; consciência da necessidade de participação do intelectual na vida de seu tempo, consciência da função social da arte. (LAFETÁ, 2000, p. 154).

Nesse sentido, considerando todo o contexto da primeira geração do Modernismo, é possível fazer uma aproximação do que diz Lafetá com o pensamento antropofágico, pois é sabido que Oswald e Mário participam ativamente e conjuntamente na gênese do Modernismo brasileiro. É, no mínimo, questionável, nos textos de ambos, principalmente naqueles pertencentes à fase heroica, acreditar na noção de autoria individual. Não que os textos tenham sido escritos a duas mãos ou coletivamente, mas os atravessamentos estéticos e ideológicos entre um e outro, encontrados na obra dos dois, são indiscutíveis. Portanto, tendo em vista o papel social do escritor na perspectiva de Lafetá, também no que se refere à escritura oswaldiana, é importante estar atento à linguagem, ao signo e aos sentidos aos quais ela remete, e à promoção de deslocamentos que resultam em uma linguagem e, por conseguinte, em um saber “híbrido” e “mestiço”.

Ainda que os conceitos de “mestiçagem” e “hibridismo” possam ser aproximados, apresentam 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 Zilá Bernd, em *Americanidade 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 “transculturação”, que, na sua concepção, partiria de qualquer modificação de um modelo original.

Com relação à resistência ao processo de homogeneização cultural, recorreremos ao crítico peruano, Antonio Cornejo Polar (2000), em meados da década de 1990, ao discorrer sobre o intenso processo migratório que vem ocorrendo com o capitalismo globalizado, o qual formula o conceito de “heterogeneidade cultural não dialética”. Polar discorda da ideia de síntese conciliatória, perceptível nos conceitos de transculturação e hibridismo, chamando a atenção para o fato de que o discurso migrante é “radicalmente descentrado”, enquanto se constrói ao redor de eixos vários e assimétricos, de certa maneira incompatíveis e contraditórios, de uma forma não dialética. Diante dessas formulações conceituais, entendemos que é importante sinalizar a que hibridismo e a que transculturação nos referimos, no âmbito dos estudos culturais latino-americanos.

Zilá Bernd destaca que o conceito de “transculturação” 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 pensar esse atravessar como um simples caminho que leve de um lado a outro, de um ponto “a” para um ponto “b”. Nessa perspectiva, Bernd coloca-se em diálogo com a reflexão posta por Cornejo Polar, pois esclarece a autora que 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”, marcadas pelas diferenças linguísticas.

Em *Antropofagia hoje?* (2011)<sup>46</sup>, 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-

---

<sup>46</sup> 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.

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 a sua modernidade, diríamos, revisitado em sua atualidade.

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, o autor atravessa as fronteiras da realidade e da ficção e possibilita novas visões para o texto literário.

Percorrendo 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, na obra intitulada *Flores da escrivantina* (1990), capítulo nominado como “Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia” (PERRONE-MOISÉS, 1990); 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.

Leyla Perrone-Moisés propõe, como novo olhar para essa produção literária, o conceito de “antropofagia cultural”, que, segundo ela, se aproxima das teorias da intertextualidade e da tradução, 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, aproxima-se da visão dos demais autores e dos conceitos como “transculturação”, “hibridismo cultural”, “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).

Nesse sentido, a partir da 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 cultural”, 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, tornar-se-ia 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?

Ainda que Oswald marque uma suposta seleção ao ser contra isso ou aquilo, esses mesmos objetos que o autor procura negar aparecem de forma ficcionalizada em sua obra.

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, o que se trata “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, o 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.

Segundo Rita Terezinha Schmidt,

hoje, não há mais como sustentar os pressupostos pretensamente neutros e a-históricos dos métodos da crítica literária tradicional. Todo critério de avaliação e interpretação é historicamente limitado, mutável em função de condições sociais e históricas e em função de referenciais teóricos, esses também variáveis no contexto daquelas condições. Acrescenta-se a isso, o fato de que os sentidos de uma obra se alteram, segundo as condições distintas de seu contexto de produção e recepção. (SCHMIDT, 1995, 185)

As diferentes temporalidades históricas alteram o sentido das obras e requerem novas epistemologias para a interpretação dessas produções. Na contemporaneidade, surgem novas vertentes da crítica literária, as quais têm assumido o papel de questionador a prática acadêmica patriarcal. A produção literária e artística de autoras/es advindas/os das diversidades étnicas e também as produções literárias e artísticas geradas em contextos fronteiriços implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas; citamos, por exemplo, os estudos da crítica argentina, Josefina Ludmer (2007), denominados por ela de “literaturas pós-autônomas”.

### 3.3 ANTROPOFAGIA CULTURAL E LITERATURAS PÓS-AUTÔNOMAS

Tem sido crescente, na crítica literária latino-americana, o interesse em propor uma contra narrativa à crítica literária embasada nos cânones etnocêntricos, propondo pensar em deslocamento epistemológico, como afirma Walter Mignolo (2003), em que a ideológica categoria de “Terceiro Mundo” apresenta-se também como lugar de enunciação de teorias críticas.

É desse lugar que emerge o vigor do ensaísmo crítico latino-americano, tal como analisa Alves (2020), ao refletir sobre a produção ensaística de autoria feminina no contexto Brasil e América Latina. Segundo a autora, “são ensaístas

que teorizam a partir das margens, dos entre lugares, discursos emergentes [...]” (ALVES, 2020, p. 221) que encontraram, no ensaio, forma e estratégia de ressignificação de uma crítica eurocêntrica. De um conjunto de ensaístas brasileiras e latino-americanas, Alves destaca os escritos da crítica argentina, Josefina Ludmer, sobretudo, a formulação conceitual proposta de “literaturas pós-autônomas”, conceito que nos interessa nesta tese, para pensarmos propostas artísticas e literárias que se inscrevem em zonas fronteiriças.

Achugar (2006) justifica a importância de inscrever o lugar de onde se fala naquilo que se fala, munidos da consciência de que o lugar não qualifica nem desqualifica um pensamento, apenas o situa. De acordo com Achugar:

El entre-lugar como grieta, como rendija, como hendidura es un punto de inflexión, una instalación en el ‘ni lo uno ni lo otro’, un estar ni aquí ni allá sino en ese quiebre o bisagra que une y separa. Es un lugar a la vez estable e inestable, un lugar de difícil o imposible equilibrio, en definitiva se trata de un lugar de elección y por lo mismo no tiene una territorialidad física sino simbólica, ética, política. Un lugar de elección aparentemente libre y [...] un lugar elegido por otro o los otros. (ACHUGAR, 2006, p. 18)

O “entre-lugar” ou a “fresta”, como ponto de inflexão, passa a ser o *locus* enunciativo do discurso crítico latino-americano, tal como reflete Silviano Santiago (2000, p.9).

Nesse lugar em que não interessa localizar uma territorialidade física, mas simbólica, ética e política, identificamos a crítica literária, Josefina Ludmer (2007), com relação ao conceito de “literaturas pós-autônomas”, produzido no contexto de uma pós-crítica<sup>47</sup> literária. Ludmer assume a tarefa da “não interpretação”, transgredindo a crítica autonomista e propondo uma crítica pós-

---

<sup>47</sup> paisagens, sejam elas étnicas, midiáticas, tecnológicas, financeiras ou ideológicas (Appadurai, 2001). Esse conjunto de teorias inclui os estudos pós-estruturais, pós-coloniais, pós-modernos, pós-fundacionais e pós-marxistas. [...] **Na contemporaneidade, ser vago e impreciso tem utilidade. Talvez uma das principais marcas dos próprios estudos pós-críticos seja a de admitir a convivência com a imprecisão e a ambiguidade. A clareza, tal como a certeza, pode ser mitificadora, pode remeter ao essencialismo na significação.** Parece-me importante considerar que um sentido suposto como literal depende do contexto no qual circula, no qual é interpretado por uma articulação entre o que se supõe como denotação e a conotação (Bowman, 2007), produzindo também dessa forma o próprio contexto. Isso faz com que a clareza possa vir associada a uma ideia de univocidade e, de forma ainda mais discutível, de autoridade inquestionável de sentido, desconsiderando os inevitáveis jogos de linguagem como pensados por Wittgenstein”. (LOPES, 2013, 14, grifos nossos)

autônoma. Ludmer elabora esse conceito, lendo o que ela define como “escrituras do presente”, produções ambivalentes, que pertencem e, ao mesmo tempo, burlam as fronteiras do que se convencionou chamar de literatura e que, portanto, não admitem leituras literárias.

Estou buscando **territórios do presente e penso em um tipo de escrituras atuais da realidade cotidiana que se situam em ilhas urbanas (em zonas sociais)** da cidade de Buenos Aires: por exemplo, **o bajo Flores dos imigrantes bolivianos (peruanos e coreanos)** da **Bolivia Construcciones de Bruno Morales** (pseudônimo de Sergio Di Nucci, Buenos Aires, Sudamerica, 2007), e também **La Villa de César Aira** (Buenos Aires, Emecé, 2001), **Montserrat** de Daniel Link (Buenos Aires, Mansalva, 2006), **o Boedo** de Fabián Casas, em **Ocio** (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006), **o zoológico** de María Sonia Cristoff em **Desubicados** (Sudamericana, 2006), e em sua compilação **Idea Crónica** (Beatriz Viterbo, 2006). Penso também no **projeto Biodrama** de Vivi Tellas, e em **certa arte**. Assim como muitas vezes se identificam ‘as pessoas’ (‘la gente’) **nos meios** (Rosita de Boedo, Martín de Palermo). [...]Estou pensando na reflexão de Florencia Garramuño (**Hacia una estética heterónoma: poesía y experiencia** em Ana Cristina Cesar y Néstor Perlongher, [publicada em 2008] no Journal of Latin American Cultural Studies). E também penso na reflexão de Tamara Kamenszain (*La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Norma, 2007) sobre **certa poesia argentina atual**: o testemunho é a ‘prova do presente’, não ‘um registro realista do que passou’. Meu ponto de partida é esse. (LUDMER, 2007, p 1, grifos nossos).

Ludmer está interessada em como tais escritas do presente leem a “realidade” social, histórica e política; nomeia, então, de escritas que são “realidadaficción. São escrituras que:

[...] não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não são literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2007, p. 1)

O ensaio foi publicado em 2007, no periódico *Ciberletras*, Revista de crítica literária e de cultura. Nesse ensaio, a crítica argentina define “literaturas pós-autônomas”, dizendo que:

Não se pode lê-las como literatura porque aplicam 'à literatura' uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, 'sem metáfora', e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. **Representariam a literatura no fim do ciclo da autonomia literária, na época das empresas transnacionais do livro ou das oficinas do livro nas grandes redes de jornais e rádios, televisão e outros meios.** Esse fim de ciclo implica novas condições de produção e circulação do livro que **modificam os modos de ler. Poderíamos chamá-las de escrituras ou literaturas pós-autônomas.** [...]. As literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois (repetidos, evidentes) postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade. (LUDMER, 2007, p 1-2, grifos nossos).

O conceito de “literaturas pós-autônomas” é retomado nos livros *Aqui América Latina* (2013) e *Intervenções Críticas* (2014), junto com a formulação do conceito de “imaginário público”. Ludmer, ao tratar da relação centro versus-periferia, escrituras autônomas e pós-autônomas, imaginário público e ficção, desestabilização das categorias tradicionais da crítica literária, convoca a reflexões sobre novos modos da produção literária na contemporaneidade, entendendo que a literatura é um dos fios da imaginação pública. Assim, tem seu regime de realidade: “a realidadeficção”, constituída na ambivalência. Segundo Ludmer:

A situação de perda de autonomia da 'literatura' (ou do 'literário') é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como já se disse muitas vezes: **hoje se desfazem os campos relativamente autônomos (ou se desfaz o pensamento em esferas mais ou menos delimitantes)** do político, do econômico e do cultural. A realidade-ficção da imaginação pública as contém e as funde. [...] Em alguns escritos do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos de pós-autônomos), pode-se ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que ele produz [...]. (LUDMER, 2014, p. 151)

O pressuposto de que todo o cultural e literário é econômico e todo econômico é cultural e literário demonstra o caráter pós-autônomo da própria crítica literária de Josefina Ludmer; seus escritos são também o que se pode denominar de uma crítica literária pós-autônoma, na medida em que suspende a valoração alta cultura, baixa cultura, literatura e não literatura, mobilidades culturais, linguísticas. Diríamos, num primeiro momento, que a escrita ensaística, produzida por Ludmer, a pôs num “entrelugar” no âmbito da crítica literária latino-americana, o que vai, de certo modo, ao encontro da noção de escrita, proposta por Deleuze, como uma “zona de vizinhança, de indiscernibilidade.” (DELEUZE, 1997, p.11).

Josefina Ludmer autodefine sua crítica como uma crítica “em trânsito”: quando perguntada sobre as transformações de sua percepção crítica ao largo de sua trajetória, ela afirma, entre outras coisas, que: “Me puse en un lugar trans o post o pré literário y ahora trabajo con superposiciones e interrelaciones múltiples” (LUDMER, 2006, p. 27).

Nos ensaios “Temporalidades del presente” (2002), “Literaturas posautónomas” (2006) e “Literatura posautónomas 2.0” (2007), nos quais Ludmer lê a literatura do presente, referindo-se as formações culturais simultâneas e transitórias, está contemplada uma reflexão sobre a dilatação do presente que caracteriza a vida contemporânea.

### 3.4 RESSONÂNCIAS ANTROPOFÁGICAS: PROJETOS ARTÍSTICOS PÓS-AUTÔNOMOS

A antropofagia de Oswald pode ser definida como uma linhagem filosófica de resistência e de desconstrução do pensamento colonialista, uma assimilação crítica entre culturas, uma vez que: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1928, p. 3). Nessa perspectiva, misturam-se eruditos e populares, que absorvem diversas ideias aos seus redores, as assimilam e transfiguram pensamentos.

Vale ressaltar que, em um determinado período de nossa história, um determinado autor foi capaz de perceber as necessidades de ser contemporâneo em seu tempo, ainda que a macroestrutura social fosse arcaica.

Não se tem como objetivo, aqui, enaltecer determinado escritor em detrimento de outros, mas sim verificar a importância desse autor, por seu momento e contexto de produção, para as demais formulações artísticas brasileiras após a sua elaboração conceitual.

Nesse sentido, determinados movimentos artísticos utilizam os princípios da antropofagia como pilar consciente, enquanto outros usam a premissa antropofágica diluída em suas produções, apenas como um reflexo de uma nova forma de estetização e pensamento, de certa forma, já consolidados, no meio artístico. Entretanto, também não será objetivo, aqui, estabelecer em que medida essa pseudoconsciência ou inconsciência existe em tais manifestações, mas simplesmente observar como as premissas antropofágicas oswaldianas podem ser percebidas na produção artística posterior ao autor.

É possível ainda considerar as vanguardas europeias e brasileiras dos anos 1960, não como desenvolvimento, no sentido de causa e efeito, mas como retomada das vanguardas históricas, ambas surgidas em períodos marcados pelas duas grandes guerras, porém, sob novas perspectivas, dado novas formas e novos conteúdos.

Na música, merece destaque o movimento da Tropicália, do final da década de 60, com artistas como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, a banda Os Mutantes, Secos e Molhados, entre outros. Tais artistas - em uma época em que a rádio e a televisão se preocupavam em apresentar, de forma massiva, artistas norte-americanos como referentes musicais - colocam-se como um movimento de resistência ao processo de colonização cultural promovido pelas mídias. Para isso, a exemplo da proposta da primeira fase do Modernismo, suas produções promoveram uma ruptura com aquilo que poderia se chamar de gosto burguês da época, a partir de quebras nos padrões rítmicos e harmônicos, nos timbres e escalas musicais. Tal característica é proclamada, por exemplo, na música "Tropicalia", de Caetano Veloso (1968): "Mas seu coração balança a um samba de tamborim Emite acordes dissonantes".

Tais compositores passaram a utilizar sonoridades que, embora, por vezes, parecessem simplistas, remetiam ao primitivo, ao ritualístico, ao pitoresco

e mesclavam, em um processo de devoração cultural, aspectos de diferentes vertentes musicais, afastando-se da tentativa de agradar ao ouvido já acostumado com padrões melódicos previsíveis. Caetano Veloso, um dos principais expoentes da Tropicália, em sua biografia *Verdade Tropical*, de 1997, assume a influência do pensamento antropofágico no movimento musical da época:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, 'assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidade locais ineludíveis em que dariam ao produto resultante um caráter autônomo'. [...] a idéia do canibalismo cultural, servia-nos aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos 'comendo' os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontrava aqui (no manifesto) uma formulação sucinta e exhaustiva. (VELOSO, 2008, p. 248)

Nas letras compostas pelos artistas pertencentes ao movimento – tanto no plano da forma quanto do conteúdo - a ideia de questionamento – estético, político, social, cultural etc. – foi o padrão norteador. Essa devoração antropofágica e posterior contaminação cultural, retratada a partir da perspectiva da sátira menipeia, em *O homem e cavalo*, pode ser vista, por exemplo, na música “Ave Lúcifer”, da banda Os Mutantes:

Anjos e arcanjos  
Repousam neste Éden infernal  
E a flecha do selvagem  
Matou mil aves no ar.  
(OS MUTANTES, 1970)

Ainda, a exemplo, citamos, aqui, a música “Sangue Latino”, do grupo Secos e Molhados, a qual retrata a reformulação do pensamento antropofágico:

Jurei mentiras e sigo sozinho  
Assumo os pecados  
Os ventos do norte não movem moinhos  
E o que me resta é só um gemido  
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos  
Meu sangue latino  
Minh'alma cativa

Rompi tratados, traí os ritos  
Quebrei a lança, lancei no espaço  
Um grito, um desabafo  
E o que me importa é não estar vencido  
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos  
Meu sangue latino  
Minh'alma cativa.  
(SECOS E MOLHADOS, 1973)

É possível notar que as premissas levantadas pela antropofagia oswaldiana se fazem presentes nos versos citados que podem ser vistos como a síntese do pensamento antropofágico presente já nos manifestos. O questionamento acerca da noção de verdade - em “jurar mentiras” e “seguir sozinho” - e do pensamento etnocêntrico – em “os ventos do norte não movem moinhos” e “Rompi tratados, traí os ritos”, que orientavam a arte e a cultura no Brasil, podem ser associados ao papel de Oswald enquanto um artista e intelectual brasileiro, o qual serviu como a “ponta da lança” para um o processo de descolonização do pensamento.

No cinema, o movimento do Cinema Novo, nas décadas de 1960 e 1970, torna-se de extrema importância, ao repensar a linguagem cinematográfica brasileira da época, tanto em sua linguagem cinematográfica quanto na seleção de temas e espaços cênicos. Citamos, por exemplo, o manifesto *Uma Estética da Fome* (1964), de Glauber Rocha<sup>48</sup>.

*Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.*

[...]

---

<sup>48</sup> O cineasta Glauber Rocha apresentou o manifesto “Uma Estética da Fome” no Congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova. Diretor de vasta filmografia, a exemplo de: filme-manifesto *Barravento* (1961-62), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1969), *Terra em Transe* (1967), *O Leão de Sete Cabeças* (1970), *A Idade da Terra* (1980), *Cinema Novo* (2016), e outros.

*Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina (AL), inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador; e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.*

[...]

*uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo.*

*A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.*

*De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. (ROCHA, 1964)*

Ao retornar ao Brasil, após a conferência proferida durante Congresso “Terceiro Mundo e Comunidade Mundial”, em Gênova, Itália, o cineasta Glauber Rocha publicou o manifesto que originou sua conferência, no terceiro número da *Revista Civilização Brasileira* – o manifesto *Eztetyka da Fome*.

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. (ROCHA, 1965)

Glauber Rocha fala sobre a luta política contra o chamado “cinema digestivo”, afirmando que o Cinema Novo havia encenado poeticamente e, por isso, problematizado e analisado os temas da fome pela representação de uma galeria de famintos. Esse manifesto contém uma proposta estética revolucionária para o cinema brasileiro. Em 1971, Glauber Rocha vai reelaborar o manifesto para a perspectiva estético-teórica traçada na “Eztetyka do Sonho”, conferência realizada em Congresso na Columbia University, em Nova York.

No “Seminário do Terceiro Mundo” realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do Cinema Novo brasileiro, “A Estética da Fome”. Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação. [...] O Maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964. “Terra em Transe”, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e de grupos sectários de esquerda. [...] Este Congresso é outra oportunidade que tenho para desenvolver algumas ideias a respeito de arte e revolução. (ROCHA, 2004, p. 250)

Para isso, buscou uma outra linguagem cinematográfica, mantendo viva a ideia de uma “arte revolucionária” transformadora da sociedade latino-americana.

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isso sempre me interessei também por essas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existiam entre esse tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht. [...] Brecht,

de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. (ROCHA, 2004, p. 155)

[...]

Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho porém que a mudança de condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de 'arte revolucionária'. (ROCHA, 2004, p. 155)

A escrita dos manifestos, as conferências e a produção fílmica de Glauber Rocha demonstram um pensamento crítico de resistência ética e estética contra a cultura cinematográfica europeia produzido num terceiro espaço, ao modo como reflete Quijano (2000). “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão.” (ROCHA, 2004, p. 250). Glauber refere-se a essa cultura cinematográfica eurocêntrica de “razão opressora” e assume a condição de um intelectual do intelectual outsider, tal como reflete Edward Said<sup>49</sup> (2007, p. 158), característica que “escritores e intelectuais têm em comum quando intervêm na esfera pública”, uma vez que, para o crítico humanista, “o intelectual é aquele que não está submetido a dogmas”.

O cinema, para Glauber Rocha, é instrumento da “descolonização”, tal como ele mesmo define nos manifestos teórico-estéticos; suas ideias ainda reverberam na filmografia nacional e latino-americana<sup>50</sup>.

Há o exemplo de poética da fome, no cinema, tratada por Glauber Rocha; na produção lírica, citamos a obra de Douglas Diegues<sup>51</sup>, autor contemporâneo

---

<sup>49</sup> Vale lembrar que Said criticou fortemente ideologias dominantes, tanto de “esquerda” quanto de “direita”, como as noções de “nacionalismo-desenvolvimentista”, “nacionalismo-marxista”, “populismo”, e outros ismos.

<sup>50</sup> “Do manifesto lançado em 1965 por Glauber Rocha a *Bacurau*, a estética da fome é a violência do oprimido como forma de resistência.” Disponível em: <https://www.select.art.br/o-que-restou-da-estetica-da-fome/>

<sup>51</sup> Josué Ferreira de Oliveira Júnior (2020) apresenta o autor: “Filho de pai brasileiro e mãe paraguaia falante hispano-guarani, nasceu no Rio de Janeiro e criou-se na fronteira Brasil-Paraguai, entre as cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, onde forjou sua identidade fronteiriça e seu falar periférico. Sua obra, vasta e significativa, é em todos os aspectos reveladora de um fazer literário “entre fronteiras e deslocamentos”, além de marginal por natureza. Não só porque se constitui a partir de um locus de enunciação e de uma língua periféricos e transfronteiriços, mas também, pelo modo como ganha corpo desde os blogs até às publicações cartoneras, como forma de salvaguardar a liberdade no que diz respeito à criação literária e de resistir às pressões do mercado editorial. Projeto que Diegues levou a termo com a criação da editora cartonera Yiyi Jambo, em Assunción no ano de 2007, por onde inclusive lançou *Uma flor na solapa da miséria* (2007)”.

que, em sua poética, promove o intercruzamento de línguas (português, espanhol e guarani), além de realizar estudos sobre a poesia guarani.

Em resposta a uma razão opressora (colonialista), artistas, escritores, intelectuais brasileiros e latino-americanos contemporâneos têm demonstrado interesse em empreender o caminho em direção à independência epistêmica, pelo respeito à diferença, acreditando que há distintas perspectivas para olhar o mesmo objeto, que partem do princípio de alteridade e da decolonização epistêmica.

Somando-se a essas vozes, destacamos a poética do Portunhol Selvagem, proposta por Douglas Diegues.

Eu acho o portunhol selvagem uma das lesões linguísticas mais intensas e interessantes que existem. Ação direta nas molas da falácia e do poder. O portunhol selvagem é desestabilizador, desierarquizador, anarquizante. (DIEGUES, 2013).

Sua escrita poética apresenta um pendor para o manifesto de uma poesia da/na fronteira, podendo ser lida como uma “opção decolonial”.

El portuñol selvagem tiene que ver con escrituras non domesticadas, literaturas díscolas, poéticas postutópicas, descolonizaciones literárias. Non existe portuñol único. Existen vários portunholes, pero ninguno es mejor que el outro, nákore hierarquias, assim como non existen lenguas superiores y lenguas inferiores. [...] el portuñol selvagem non tiene forma. El portuñol es um mix bilíngue; el portunhol selvagem es um mix plurilíngue. [...] El portuñol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como a flor que brota de la bosta de las vacas. (DIEGUES, 2017, p. 2)

Ao tratar sob “opção decolonial”, Quijano (2000) aponta a existência de quatro áreas básicas, em que se instalou o poder colonialista, que afetam a existência social dos povos da América Latina após a Conquista, sendo elas, de acordo com o autor:

Desde esta perspectiva, el fenómeno del poder es caracterizado como un tipo de relación social constituido por la co-presencia permanente de tres elementos: dominación, explotación y conflicto, que afecta a las cuatro áreas básicas de la existencia social y que es resultado y expresión de la disputa por el control de ellas:

1) el trabajo, sus recursos y sus productos; 2) el sexo, sus recursos y sus productos; 3) la autoridad colectiva (o pública), sus recursos y sus productos; 4) **la subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y sus productos**. (QUIJANO, 2000, p. 1).

O controle sobre a subjetividade/intersubjetividade é exercido pela manutenção da língua e da cultura do colonizador. A ruptura com tal controle será feita pela desobediência epistêmica, que se realiza, sobretudo, no plano linguístico, daí, a emergência de uma língua antropofágica e de “um portunhol salbaje”.

U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. [...] El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuegos, esperma. (DIEGUES, 2007, p. 3)

O portunhol selvagem remete à emergência de uma crítica dissonante, que nos leva aos teóricos e críticos latino-americanos, de abordagem pós-colonial, que se volta a escrever sobre produções literárias escritas em contextos fronteiriços, em espaços liminares, tal como aponta Mignolo (2003). Desse modo, estamos tratando de um espaço de afirmação da resistência e de um pensamento também bárbaro-selvagem<sup>52</sup>, como propôs Oswald de Andrade e como propõe Douglas Diegues em sua poética da tríplice fronteira.

La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fueses um choripan baratelli. (DIEGUES, 2017, p. 04).

---

<sup>52</sup> “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”. (ANDRADE, Manifesto Antropófago)

A poética contida no portunhol selvaje “[...] lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente.” (DIEGUES, 2007) pode ser lida como um retorno em diferença<sup>53</sup> à Antropofagia oswaldiana ao lado de um “pensamento-decolonial fronteiriço”, que, na acepção de Walter Mignolo (2000, p. 252), é um pensar desde as fronteiras e margens que incorpora o “linguajamento”<sup>54</sup>.

El portunhol selvagem es maravishozo. [...] non se lo puede entender direito, [...] pero se lo puede sentir el frescor de llamas, el rocío del mambo. Incorporéi apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglés, franxute, italiano. Pero pueeso incorporar las lenguas que quiser, el tomárho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de laTriple frontera. (DIEGUES, 2017, p. 5)

A poética do Portunhol selvagem anuncia a celebração de liberdade criativa, da assimilação crítica e transcultural.

Zilá Bernd (2013) afirma que a perspectiva transcultural “favorece a implosão dos binarismos implícitos a um conceito tradicional de literatura, promovendo o entrecruzamento fertilizador, a valoração da diversidade, o reconhecimento de alteridades e, sobretudo, ensejando dinâmicas relacionais” (BERND, 2013, p. 217–218). Bernd defende que, em contraponto à tradicional rotulação de obras, o mais importante é acolher as produções ficcionais enquanto estéticas transculturais que “emergem da travessia das diferentes culturas e da utilização criativa dos vestígios e rastros memoriais, cujas brechas são preenchidas pela força imaginativa dos escritores” (BERND, 2013, p. 217–218). É nessa perspectiva que a produção poética de Douglas Diegues se “alinha” à proposta antropofágica, sendo possível, ainda, reconhecer, em sua

---

<sup>53</sup> Deleuze, ao tratar do “retorno da diferença”, com base na filosofia de Nietzsche, observa que “o encontro das duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra, à ideia de diferença.” (DELEUZE, 2006, 33)

<sup>54</sup> “[...] Linguaging is not used to single out bi- or plurilinguaging situations. On the contrary bilanguaging reveals the ideology of monolinguaging (and particularly the idea of national languages in the imaginary of the modern states), that is, of speaking, writing, thinking within a single language controlled by grammar, in a way similar to a constitution’s control over the state. [...]. (MIGNOLO, 2000, p. 252). “[...] linguajamento é interação na língua e língua é o que permite descrever e conceber o linguajamento, então o biliguajamento seria, precisamente, um modo de vida entre línguas: um processo dialógico, ético, estético e político de transformação social em vez da energia emanando de um falante isolado. (MIGNOLO, 2000, p. 252. Tradução nossa)

poética, uma reflexão sobre o conceito de fronteira, não apenas geográfica, mas, sobretudo, epistemológica. Mignolo (2004, p. 45) assevera que a fronteira, em termos coloniais, representa o local do primitivo e do bárbaro, sendo a “terra vazia”, do ponto de vista da economia, e o “espaço vazio” do pensamento, da teoria e da produção intelectual. [...]

A case in point is the notion of ‘frontier’ at the end of the nineteenth century in the United States as well as in Argentina: the frontier was the movable (westward) landmark of the march of the civilizing mission, the line dividing civilization from barbarism. The frontier, however, was not only geographic but epistemological as well: the location of the primitive and the barbarism was the ‘vacant land’, from the point of view of economy, and the ‘empty space’ of thinking, theory, and intellectual production. [...] Thus, the organic intellectuals of the Amerindian social movement (as well as Latino, African American, and women’s) are precisely the main agents of the moment in which ‘barbarism’ appropriates the theoretical practices and elaborated projects, engulfing and superseding the discourse of the civilizing mission and its theoretical foundations. (MIGNOLO, 2004, p. 45)<sup>55</sup>

A partir da leitura da poética de Douglas Diegues, há uma aproximação das reflexões do crítico peruano Cornejo Polar (2000), quando defende a persistência das memórias locais nos discursos dos sujeitos migrantes, reagindo, portanto, às proposições que valorizavam as experiências do exílio e as mesclas inerentes ao mundo multicultural.

Contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização, considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 304)

---

<sup>55</sup> “Um exemplo disso é a noção de ‘fronteira’ no final do século XIX no Estados Unidos e na Argentina: a fronteira era o marco móvel (para o Oeste) da marcha da missão civilizadora, a linha dividindo a civilização da barbárie. A fronteira, todavia, não era apenas geográfica, mas, também, epistemológica: o local do primitivo e do bárbaro foi a “terra vazia”, do ponto de vista da economia, e o “espaço vazio” do pensamento, da teoria e da produção intelectual. [...] Assim, os intelectuais orgânicos dos movimentos sociais ameríndios (assim como latino-americanos, afro-americanos e de mulheres) são precisamente os principais agentes do momento no qual o ‘bárbaro’ apropria-se das práticas teóricas e dos projetos elaborados, absorvendo e anulando o discurso da missão civilizadora e suas bases teóricas”. (MIGNOLO, 2004, p. 45. Tradução nossa)

Cornejo Polar refere-se à manutenção de um espaço diferencial para a produção teórica e cultural latino-americana, sem desconsiderar o potencial de alteração dos processos de formação da identidade no mundo global. O crítico prefere falar em diversidade de culturas, ressaltando a diferença e produzindo o social a partir de relações de negociação, conflito e empréstimo recíprocos.

Aqui, fica claro que hibridismo cultural e transculturação não são sinônimos. O conceito de transculturação, cunhado por Ortiz (1940) e desenvolvido, mais tarde, por Angel Rama, é retomado para atualização do conceito.

Ainda, somando-se a essa reflexão, Nestor García Canclini (1990) propõe a noção de hibridismo, que rejeita a ideia de “origem das tradições” e da “originalidade das inovações” (CANCLINI, 1990, p. 120) e abre caminho para a análise das mesclas de códigos culturais pertencentes a múltiplos registros.

Como exemplo de uma estética teatral híbrida, destacamos a produção dramatúrgica do diretor amazonense Francisco Carlos, cuja dramaturgia apresenta explícita conexão com a Antropofagia oswaldiana, sobretudo nas peças do “Pensamento Selvagem”, assim, denominadas Francisco Carlos. São composições em que predomina a ideia de arte fragmentária, híbrida e heterogênea, dando voz aos povos indígenas e afrodescendentes. De acordo com Alves (2017):

Em sua arte o dramaturgo amazonense propõe: A) Aprofundar os debates (temas e linguagens artísticas) especificamente “canibalismo tupinambá” que envolveram a montagem do projeto da tetralogia canibal “Jaguar Cibernético”. B) Aprofundar estudos sobre canibalismo tupinambá mergulhando na obra de Florestan Fernandes “A função social na sociedade tupinambá” e fontes tupis, como: crônicas do século XVI e XVII e debater os campos da história e etnografia, sobre o papel central e fundamental – status e prestígio – da mulher tupinambá, nas sociedades tupis dos séculos XVI e XVII. C) Discutir a proposta antropofágica de Oswald de Andrade os modos como explorou e deixou em aberto às teorias da fonte tupi e como já indicava um dos procedimentos mais debatidos atualmente por antropólogos, artistas e pensadores: a chamada reindigenização da cultura brasileira e do país. (ALVES, 2017, p.03)

Não só nas peças do chamado “Pensamento Selvagem” observa-se esse procedimento, mas, também, em outros textos dramatúrgicos de Francisco

Carlos; por sinal, o autor, recentemente falecido<sup>56</sup>, deixa um legado importante ao teatro antropofágico, ainda pouco estudado, tal como aponta Alves (2017, p. 3). Há poucos estudos da obra do autor; seus textos estavam na fase de restauro, quando o dramaturgo faleceu. Têm-se algumas referências à sua dramaturgia, como o verbete:

Em 2011, dirige e encena a tetralogia *Jaguar Cibernético*, de sua autoria, apresentada no Sesc Pompeia, em São Paulo. Pautado pelo passado e o presente, o autor mistura ancestralidade indígena, antropofagia e canibalismo tupinambá com apelo pop e futurista, em contraste com a tradição ocidental. Compõem essa tetralogia as peças: *Banquete Tupinambá*, que se passa no século XVI, *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*, sendo esta última sobre o mundo indígena e o do homem branco, a floresta e a cidade. (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022)

O projeto artístico, denominado pelo dramaturgo de peças do “Pensamento Selvagem”, é composto por quatro peças independentes, a saber: *Banquete Tupinambá*, *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*. As peças apresentam temas indígenas e abordam as relações de alteridade entre culturas. A dramaturgia de Francisco Carlos faz uma leitura antropológica da Antropofagia, cuja elaboração

---

<sup>56</sup>“Francisco Antônio Carlos (Itacoatiara, Amazonas, 1957 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020). Diretor teatral, ator e autor. Em suas obras aborda temáticas da cultura brasileira, como figuras mitológicas, povos indígenas e suas tradições, antropofagia, e questões sócio-políticas como a destruição da floresta e da cultura amazônica”. FRANCISCO Carlos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa514484/francisco-carlos>. Acesso em: 12 de outubro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

“O ator e diretor Francisco Antônio Carlos morreu nesta sexta-feira (18), no Rio de Janeiro. Natural de Itacoatiara, a 176 km de Manaus, o artista tinha uma vasta obra na dramaturgia, com mais de quarenta peças escritas. Único dramaturgo do Amazonas indicado ao Prêmio Shell, o mais importante do teatro brasileiro, Francisco Carlos também já havia dirigido diversos espetáculos, incluindo shows musicais, concertos de canto lírico, vídeo e óperas, além de experiências multimídias. Ministrou workshops de expressão cênica para cantores líricos do Coral Paulistano e Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo e do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo. [...] Estudou filosofia na Universidade do Amazonas e aplicava esses conhecimentos em processos de invenção para teatro poético-filosófico. Na composição de sua estética teatral, dialogava com outras áreas artísticas, tais como música, dança, cinema, vídeo, performance, história em quadrinhos, fotografia, moda, esportes, publicidade, cibernética e artes plásticas. Dirigiu e encenou, em 2011, a Tetralogia *Jaguar Cibernético*, de sua autoria, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Com a Tetralogia “*Jaguar Cibernético*” e as Peças dos Fenômenos Urbanos Extremos foi considerado destaque do Fringe na 20ª edição do Festival de Curitiba”. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/12/18/morre-ator-e-diretor-francisco-antonio-carlos.ghtml>

poética apresenta uma reflexão crítica de relatos de cronistas e viajantes sobre o Brasil colonial.

Mais que hibridar as formas artísticas, a obra dramaturgica de Francisco Carlos desconstrói os estereótipos patriarcais estabelecidos a partir da colonização, (des)lendo a história oficial e transformando restos desta história em processos de invenção antropofágica. (ALVES, 2019, p.86).

Por ocasião da morte do dramaturgo, algumas poucas matérias foram divulgadas. Destacamos um texto mais completo sobre vida e obra do dramaturgo amazonense, publicada no periódico on-line “TeatroJornal: leitura de cena”, por Valmir Santos.

Sobre nossos corpos e mentes, sobre nossos corpos magnéticos, sobre o nosso crânio, sobre a nossa matéria, sobre a nossa caveira humana, sobre o nosso esqueleto insistente, sobre nosso ser descolonizado colonizado, passam, poéticos, rios aéreos, quantidades de vapor d’água pelas correntes aéreas, mais que Ícaros, que em contato com frente frias ao sul se dissolvem em chuvas benéficas e benfazejas. (*Cosmos amazônico, de Francisco Carlos*)

Esses trechos do primeiro ato, *O paraíso verde: circulação das águas*, são apenas a ponta do iceberg de uma alentada investigação sobre parâmetros da degradação florestal e do desmatamento continuados. Carlos como que converteu toda a sua dramaturgia em bioma nutrido pelas vivências do menino que conheceu de perto a realidade das populações indígenas, ribeirinhas ou quilombolas. Memória de nativo transportada ao pensamento artístico (de)morado na filosofia, graduação que cursou, mas não concluiu, na Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Onde o autodidatismo atávico e antropológico deu na miríade cênica mítico-etnográfica que o norteou. (SANTOS, 2020)

Essa concepção teatral, apresentada por Francisco Carlos, aproxima-se da proposta oswaldiana ao resgatar a ideia do primitivo - em uma des(leitura) sobre o processo de colonização brasileira - e mesclar esses elementos com aspectos da pós-modernidade, rompendo, assim, com padrões temporais e estéticos, a exemplo do que ocorre na produção literária de Oswald.

Tanto a elaboração crítica quanto a elaboração estética da Antropofagia são fenômenos de linguagem que podem ser estudadas a partir dos conceitos de “devir outro”, retorno na diferença/escritura e diferença formulados por Gilles

Deleuze e Félix Guattari (1997). São noções conceituais que atestam a atualidade do pensamento e da estética oswaldiana. De acordo com Derrida (1973): “descolonizar” não implica necessariamente o esforço de apagamento da herança europeia, mas aponta para a possibilidade de acrescentar ou suplementar<sup>57</sup>, no sentido derridiano do termo – em que “suplemento,”<sup>58</sup> conceito formulado por Derrida (1973), não é apenas aquilo que se adiciona, mas aquilo que, questionando o que foi recalcado desde a origem, contribui para alterar.

Zulma Palermo (2005) reflete que a inserção de uma crítica não canônica se encontra na base da opção decolonial, que, ao gerar uma crítica analítica da modernidade/colonialidade, propõe o desprendimento da América Latina dos paradigmas da modernidade.

Nessas perspectivas, o conceito de Antropofagia, configurando-se como filosofia fundadora de uma nova epistemologia no campo artístico e literário, mas, sobretudo, como uma “opção decolonial”, pode ser lida como a gênese de um pensamento decolonial no Brasil e em outros países da América Latina, em que artistas, escritores e intelectuais desenvolvem um conhecimento crítico e criativo, cuja potência ética e estética assenta-se no jogo da alteridade de sujeitos pós-modernos e de literaturas pós-autônomas.

No contexto da pós-crítica, Florencia Garramuño (2014) desenvolve a noção de “inespecificidade” da arte e da literatura contemporâneas, a partir de obras que desafiam uma classificação canônica. De acordo com Garramuño:

No interior da linguagem literária, **vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras.** Na literatura mais recente - sem contar aqueles textos que incorporam fotografias, desenhos ou alguma outra linguagem artística – que estou chamando de ‘aposta no inespecífico’ pode percorrer lugares heterogêneos e diversos. Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, compõe-se de **fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias,** sentimentos e afetos, que, ainda que ocorram todos no mesmo

---

<sup>57</sup>[...] a lógica do suplemento discute o documento como atestado de veracidade e completude de uma ou outra construção histórica. **A inserção do documento em um texto quebra a linearidade temporal e pretensa unicidade do discurso histórico, evidenciando a textualidade do trabalho historiador**”. (DERRIDA, 2004, p. 327-386, grifos nossos).

<sup>58</sup> “O Suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso que é preciso. (SANTIAGO, 1976, p. 88).

dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance [...] (GARRAMUÑO, 2014, p. 16-17. Grifos nossos)

Ao modo dessa explicação de Garramuño sobre uma escrita que se distancia de qualquer tipo de particularização ou de especificação, criando pontes e laços de conexão entre linguagens, personagens e espaços heterogêneos, aproximamos a produção dos autores que estudamos aqui. A desestabilização de limites, as aberturas praticadas na leitura crítica de autores (Oswald de Andrade, Douglas Diegues, Glauber Rocha, Francisco Carlos, nas artes e de vozes da crítica literária latino-americana, a exemplo Silvano Santiago, Zilá Bernd, Josefina Ludmer), a suspensão de hierarquias e classificações, colocam em xeque os gêneros literários e textuais, ao modo de uma arte/literatura e de uma crítica literária “pós-autônoma”.

No livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea* (2014, p. 25), Florência Garramuño indaga-se sobre a proposta de artistas e escritores de “sair da ficção”. Pergunta se essa fuga (sair da ficção) estaria demonstrando a “necessidade do registro documental porque o que estamos vivendo parece ser tão fictício que a literatura não dá conta? Ou não está mais claro hoje o que é o literário da literatura?” O desafio proposto pelo olhar crítico da autora dialoga com o que Josefina Ludmer (2013, p. 95), também, reflete, o “gesto de sair e estar na literatura ao mesmo tempo, um estar fora-dentro”.

Os procedimentos éticos e estéticos presentes nessas escritas quebram com a representação ou afirmação de estereótipos e redefinem a crítica literária latino-americana contemporânea em chave de resistência ao tempo presente e em seu caráter antropofágico, como um pensamento crítico fundado na alteridade e na heterogeneidade cultural.

## CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, tivemos, como proposta, aprofundar estudos sobre a concepção de Antropofagia, formulada por Oswald de Andrade e, posteriormente, reelaborada ao modo autofágico, pelo autor, enquanto possibilidade epistêmica de um pensamento fundado na alteridade e na decolonialidade. Tal pensamento inicia, ou melhor, materializa-se de forma relevante a partir do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* em 1924 e possibilita, em princípio, repensar a poesia no Brasil. A partir do *Manifesto Antropófago*, quatro anos depois, não só a produção artística no país é repensada, mas toda a constituição identitária e cultural brasileira, a fim de formular as bases para a elaboração de um pensamento crítico latino-americano.

Entendendo que a escrita oswaldiana apresenta bases para uma crítica literária em dissenso com a crítica canônica, foi possível refletir sobre a Antropofagia cultural como o cerne de uma pós-crítica no que ela apresenta como alteridade em relação à crítica elaborada a partir do cânone europeu. Nesse sentido, entendemos que a negação da ideia de influência na produção artística e o questionamento acerca da composição mimética abre espaço para a necessidade da mudança também no olhar sobre a produção artística. Assim, para compreender a elaboração do pensamento antropofágico enquanto gênese de uma pós-crítica latino-americana, é necessário observar a antropofagia na produção oswaldiana a partir dos processos de mobilidade, retorno e ressignificações.

Para isso, realizamos a leitura analítica da produção literária, artística, jornalística e ensaística de Oswald de Andrade, incluindo textos basilares de formulação do pensamento antropofágico no contexto do Modernismo brasileiro, sendo eles: *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924); *Manifesto Antropófago* (1928); *Revista de Antropofagia* (1928-1929); *O homem do povo* (1931) e outros textos produzidos por Oswald de Andrade coletados no CEDAE/UNICAMP. Tais textos foram fundamentais para compreender o processo inicial de elaboração de um pensamento crítico oswaldiano, que seria, posteriormente, reelaborado em sua produção literária e pela crítica latino-americana.

Essa produção foi estudada no cotejamento com a produção literária e artística do autor: *Serafim Ponte Grande* (1933); A trilogia da devoração do teatro oswaldiano - *O rei da vela* (1933-1937); *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). Os textos literários do autor, em diálogo com textos críticos e ensaísticos, serviram como base para a continuidade de um pensamento em processo de elaboração e maturação.

A partir de então, na seção II da tese, tivemos, como proposta, verificar o modo como as premissas do pensamento antropofágico são ficcionalizadas na produção literária e dramaturgicawaldiana. Jacques Rancière trata do conceito de ficção presente em *A partilha do sensível: estética e política* (2005). Para o filósofo, “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p.53). Segundo Rancière, a ficção afasta-se da ideia de mentira, de falsidade, ao adotar um perfil organizador, que rearranja os signos, as imagens, mesmo porque “o real precisa ser ficcionado para ser pensado.” (RANCIÈRE, 2005, p.58).

O aporte teórico de M. Bakhtin, mais especificamente, conceitos de sátira menipeia, paródia e carnavalização, além das formulações sobre decolonização com base em Anibal Quijano, Walter Dignolo, Ana Pizarro, Zulma Palermo e outros pensadores do movimento Modernidade/Pós-modernidade, na América Latina, mostraram-se profícuos para as análises da estetização dos princípios antropofágicos presentes na produção literária e dramaturgicawaldiana.

Na continuidade do exercício crítico e analítico, elencamos uma pequena mostra de proposições artísticas, literárias que dialogam com a estética antropofágica, tais como, nas décadas de 1960 e 1970, o movimento da Tropicália na música e a proposta do Cinema Novo, de Glauber Rocha; e, posteriormente, a proposta de teatro de Francisco Carlos – principalmente com as peças que fazem parte do “Pensamento Selvagem” - e a poética do “Portunhol Selvagem”, de Douglas Diegues.

Por fim, na seção III da tese, foi possível expandir as análises e reflexões, com foco para a ensaística literária brasileira com vistas a formulações conceituais que têm como base os princípios antropofágicos. Citamos, como exemplo, artistas de música, do teatro, da poesia e do cinema, que podem ser estudados como projetos artísticos “pós-autônomos”. Sabemos que os exemplos citados apenas ilustram boa parte de projetos desenvolvidos na

contemporaneidade com esse caráter das artes “pós-autônomas”. Em uma pesquisa mais aprofundada, seria possível elencar artistas das mais diversas áreas que releem de forma clara os princípios da antropofagia cultural.

Essas leituras permitiram verificar como a arte e a crítica contemporânea latino-americana se apropriam ou assimilam os princípios da Antropofagia e os desenvolvem por meio de novas elaborações conceituais, baseadas no deslocamento canônico, a exemplo de novas formulações conceituais, tais como: “literatura e mobilidades”, “hibridismos”, “transculturação”, “vestígios culturais”, “decolonização”, “nomadismo”, “entre lugar”, “pensamento mestiço”, “literaturas pós-autônomas” e outras derivações a partir de autores, como Antonio Candido, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, Zilá Bernd, Josefina Ludmer e outros.

Observamos que boa parte da ensaística literária brasileira contemporânea encontra afinidades teórico-críticas com a ensaística literária latino-americana, sobretudo, com o conceito de “pós-crítica”, desenvolvido por Josefina Ludmer, para pensar produções artísticas e literárias fora dos cânones ocidentais, sendo possível verificar, na proposta de Ludmer, um estreito diálogo com as premissas da Antropofagia cultural.

Como todo escritor-crítico, Oswald não dissocia a escrita literária de uma prática reflexiva sobre ela, aspecto que, somado a um espírito satírico, idiossincrático e polêmico, faz do pensamento literário e ensaístico do autor um campo fértil para a pesquisa, não só das áreas de Letras e Arte, mas para diversos campos do saber.

Acreditamos na importância da retomada dos estudos da obra de Oswald de Andrade, considerando a contribuição da antropofagia oswaldiana na renovação de gêneros, formas e *modus operandi* da produção literária, artística, ensaística e dramática brasileira e também no potente diálogo do pensamento oswaldiano com a crítica literária contemporânea que se reveste do caráter da multiplicidade, da incompletude, da dissolução de fronteiras, do retorno, da (re)significação, da mobilidade para trazer à tona a exposição das várias vozes ali inscritas ao modo ensaístico e poético.

A filosofia antropofágica antecipou o pensamento pós-colonial, preocupado, antes de tudo, com a contextualização das epistemes pela natureza geopolítica e histórica de sua produção, retomando, aqui, Walter Mignolo (2003),

para quem a América Latina deve ser pensada a partir de um “pensamento limiar” em razão de uma crítica pós-colonial.

A leitura cultural dos processos de hibridização/antropofagização pode instigar-nos a pensar, também, a um nível mais concreto, como reconhecer, ou melhor, politicamente falando, como articular e instigar a criação de espaços capazes criativos que privilegiem o encontro plural e heterogêneo que configura o processo formador de subjetividades e sensibilidades.

A produção escrita de Oswald de Andrade, ao colocar em debate o painel das transformações sociais e culturais, na primeira metade do século XX no país, apresenta elementos de uma crítica da escritura, ou seja, o exercício da interpretação crítica e autorreflexiva. Dessa forma, aponta novos caminhos para o desenvolvimento da literatura e das artes, o que extrapola os limites de uma periodização ligada ao Modernismo Brasileiro.

Sabemos que a produção literária, dramatúrgica e ensaística de Oswald de Andrade, pós-1930, ainda requer estudos, na medida em que a obra oswaldiana abre caminhos para gerações posteriores de escritores e intelectuais que realizam um exercício crítico sobre a própria obra. Tal prática, já recorrente entre muitos escritores, no contexto da produção contemporânea latino-americana, aproxima-se do processo da criação poética e, ao mesmo tempo, apresenta, no processo de escritura, aspectos próprios do gênero da escrita ensaística. Por exemplo, Oswald mostra, em *Ponta de lança* e *Estética e política*, elementos próprios de uma crítica da escritura, que apontam para a autoconsciência formal do autor.

À obra artística e política de Oswald, somam-se a de pensadores que refletem sobre um processo crescente de autoconsciência e decolonização epistêmica. O recurso da justaposição das formas e do conteúdo poético resulta no retorno à diferença, tal como se apresenta o diálogo entre a poética antropofágica e a poética do portunhol selvagem, proposta por Douglas Diegues, ou do teatro antropofágico do dramaturgo Francisco Carlos. Assim, em diálogos expandidos, está a potência do ensaísmo crítico literário no contexto do Brasil e América Latina, no que concerne a implodir os binarismos presentes na episteme colonialista.

A partir dos conhecimentos sobre Antropofagia e suas derivações, pode-se concluir que os termos são cunhados de diferentes formas, por diferentes

autores, mas com o mesmo propósito: de teorizar sobre os produtos resultantes da imersão de culturas, reconhecendo as fronteiras como marco simbólico de identificação nacional, de forma que não lhe cabe a função de barrar o processo da mobilidade, da deglutição e da assimilação de conhecimento de diferentes lugares de fala.

## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca**: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. **Palavras e Sinais**. Modelos críticos 2. Petrópolis: Vozes, 1995.
- AGAMBEM, Giorigio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Rômulo Santos de. **Oswald De Andrade E Gilberto Freyre: Sentidos Do “nacional” E Do “regional” Na Construção Da Brasilidade**. 175 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade federal de Pernambuco.
- ALVES, Lourdes Kaminski. 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.
- ALVES, Lourdes Kaminski. Cartografias literárias nômade: o ensaísmo crítico e criativo escrito por mulheres no Brasil e na América latina. In: ALVES, Lourdes Kaminski; DINIZ, Alai Garcia; SELLÉS, Carmen Luna. **Poéticas sob suspeitas**. Coleção Confluências da literatura e outras áreas, vol VI. São Paulo: Mercado de Letras, 2018, p. 253-279.
- ALVES, Lourdes Kaminski. O multiculturalismo literário e a antropofagia latino-americana. In.: BONNICI, Thomas. (Org.). **Multiculturalismo e diferença**: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas. Maringá: Eduem, 2011, p. 68-81.
- ALVES, Lourdes Kaminski. O Teatro Antropofágico do Dramaturgo e Diretor Francisco Carlos. In: **Anais da ABRALIC - 2017**. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522196747.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522196747.pdf). Acesso em 20 de Dezembro de 2020.
- ALVES, Lourdes Kaminski. Opção Decolonial e Antropofagia no Projeto Dramatúrgico de Francisco Carlos. In: FLORY, A, V; MIRANDA; C. A. de; ALVES, L. **Dramaturgia e Teatro: A Cena Contemporânea**. Maringá: Eduem, 2019.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira/ 1930-1970**. São Paulo, 1984.

AMARAL, Aracy. **Tarsila sua obra e seu tempo**. Vol. I e II. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975.

AMARAL, Tarsila do. **Tarsila do Amaral**. São Paulo: Finambrás, 1998. 225 p., IL. color. (Projeto Cultural Artistas do Mercosul).

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas 7**. Poesias reunidas. Ilustrações de Tarsila para o *Pau-Brasil* e o *Primeiro Caderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

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

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas de Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2005.

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

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1991.

ANDRADE, Oswald de. **Telefonema**. São Paulo: Globo, 1996.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

APPADURAI, Arjun. **La modernidad desbordada**: Dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires: FCE, 2001.

ASHCROFT, B. ET. AL. **Key concepts in post-colonial studies**. London: Routledge, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. O plurilinguismo no romance. In: BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

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

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

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

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

BARTHES, Roland. **Da obra ao texto. O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas III**. Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatii. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.

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

BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.23, 2013. p. 211-222.

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

BERND, Zila. **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BERTELLI, Giordano Barbin. **O riso do antropófago: cumplicidade e dissidência na estética de Oswald de Andrade**. 2014. 179 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

BHABHA, Homi K. "The third space. An interview with Homi Bhabha" In: RUTHERFORD, Jonathan (org). **Identity- community, culture, difference**. Trad. Regina Helena Fróes/Leonardo Fróes. Londres: Lawrence & Wishart, 1990.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Regina Helena Fróes/Leonardo Fróes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BONNICI, Thomas. **Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais**. Mimesis, Bauru, v. 19, n. 1, p. 07-23, 1998.

BONNICI, Thomas. **O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leituras**. Maringá: EDUEM, 2012.

BOWMAN, Paul. **Post-marxism versus cultural studies**: Theory, politics and intervention. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.

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

CAMPOS, Haroldo de. **Reoperação do texto**: obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Serafim*: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1991.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p.201-237

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

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

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

CORNEJO-POLAR, Antonio. **O condor voa**: literatura e cultura latino-americanas. (Org). Mario J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalh. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

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

COSTA, Tiago Leite. **O perfeito cozinheiro das teorias deste mundo**: ensaios de Oswald de Andrade (1945-54). Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2013.

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

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

COUTINHO, Eduardo. “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.

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.

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

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.11-17.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIEGUES, Douglas. “En medio a balas de borracha”, entrevista a Fabiano Calixto, **Musa rara – literatura e adjacências**, 10/11/2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/fabiano-calixto-em-medio-a-balas-de-borracha> (Acesso em: 25/07/2022).

DIEGUES, Douglas. “Los sertones del portugues selvagem”, **Musa rara – literatura e adjacências**, 29/12/2011. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/los-sertones-del-portugues-selvagem>. Acesso em: 25/07/2022).

DIEGUES, Douglas. **Dá gosto andar desnudo por estas selvas.** Curitiba, Travessa dos Editores, 2002.

DIEGUES, Douglas. **El astronauta paraguayo.** Asunción, PY: Yiyi Jambo, 2007.

DIEGUES, Douglas. **Triple frontera dreams.** Buenos Aires: Interzona, 2017.

DIEGUES, Douglas. **Uma flor na solapa da miséria.** Yiyi Jambo, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Rio de Janeiro, Fator, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III:** Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Trad. Vinicius Dantas. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo n.12, p. 16-26, 1985.

JOHNSON, Christopher. **Derrida**: A cena da escritura. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 34 ed., 2000.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

LEITES, Wallisson Rodrigo. **Oswald de Andrade e a reelaboração crítica e artística do conceito de antropofagia cultural**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2015.

LOPES, Alice Casimiro. Teorias pós-críticas, política e currículo. In: **Educação, Sociedade & Culturas**, n. 39, 2013, 7-23. Disponível em: <https://www.fpce.up.pt/ciie/sites/default/files/02.AliceLopes.pdf>. Acesso em 20/10/21.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Trad. Ariadne costa e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2014.

LUDMER, Josefina. Literaturas Pós-Autônomas. **Ciberletras**. Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MASSI, Augusto. (Org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MECIANO, Raphael. **Formação e Diferença**: O Problema da Relação Entre os Discursos de Formação Nacional e Antropofagia na Crítica Brasileira. Dissertação. (Mestrado em História social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MIGNOLO, Walter D. Globalization, Civilization Process, and the Relocation of Languages and Cultures. In: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (org.). **The Cultures of Globalization**. Durham: Duke University Press, 2004.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

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

MIGNOLO, Walter D. **Local histories/global designs**: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking. New Jersey; Princeton University Press, 2000.

MUCCI, Latuf Isaias. Fragmento. "Verbete", **E-Dicionário de Termos Literários**. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>. Acesso em 30/09/22.

NASCIMENTO, Uriel Massalves de Souza do. **A mais alegre das destruições**: a antropofagia, seu contexto e seus embates. 2017.110f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2017.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-45.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. Org. e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. "Do manifesto lançado em 1965 por Glauber Rocha a *Bacurau*, a estética da fome é a violência do oprimido como forma de resistência". In: **SELECT ART**, Edição n. 46, 02/04/2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/o-que-restou-da-estetica-da-fome/>. Acesso em 15/09/22.

OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de. **O Fronteiriço como Procedimento de Leitura Decolonial**: Um Estudo do Portunhol Selvagem na Fronteira Brasil-Paraguai. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste, 2020. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/4798/5/Josu%C3%A9%20Ferreira%20de%20Oliveira%20Junior.pdf>. Acesso em: 20/12/21.

PALERMO, Zulma. De fronteras, travesías y otras liminalidades. In: COUTINHO, Eduardo F.; BEHAR, Lisa B.; RODRIGUES, Sara V. (org.). **Elogio da lucidez**: a

comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem à Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Evangraf, 2004. p. 237-244.

PALERMO, Zulma. **Desde la otra orilla**. Córdoba, Argentina: Alción, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução dirigida por Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **A falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

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

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIZARRO, Ana. (Org.) **América latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

PIZARRO, Ana. Vanguardia y modernidad en el discurso cultural. In: PIZARRO, Ana. (Org.) **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995 (Vol. 3: Vanguarda e Modernidade).

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

QUIJANO, Anibal. 'Raza', 'etnia' y 'nación' en Mariátegui: cuestiones abiertas. In: Roland Forgues. (Org.). **José Carlos Mariátegui y Europa: el otro aspecto del descubrimiento**, Lima, Empresa Amauta, 1993.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia**. Buenos Aires, Argentina, CLACSO-UNESCO pp. 201-246, 2000.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

ROCHA Glauber. "Uma estética da fome", Revista **Civilização Brasileira**, ano I, n. 3, julho 1965, pp. 165-170.

ROCHA Glauber. **EZTETYKA DA FOME**, 1965. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf> . Acesso em 12/10/21.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (Org.) **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

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

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

SANTOS, Fernanda Oliveira Figueiras. **Em Defesa de Nuestra América Antropofágica: A Afirmação Identitária Latino-americana nos Discursos de José Martí e Oswald de Andrade**. Dissertação (Mestrado Programa de Integração da América Latina) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SANTOS, Maricélia Nunes dos; ALVES, Lourdes Kaminski. **Literatura, História e memória: Texto, crítica e escritura na contemporaneidade**. Coleção Confluências da literatura e outras áreas, vol. VII. São Carlos: Pedro&João, 2021.

SANTOS, Valmir. O bioma Francisco Carlos. TeatroJornal: Leituras de cena, 30/12/2020. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/12/o-bioma-francisco-carlos%EF%BB%BF/>. Acesso em: 02/01/2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 84-97, 2000. Disponível em: <<http://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9858/9091>>. Acesso em: 20/10/2021.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Maria Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1995. p. 182-189.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo. Companhia de Bolso, 2008.p. 248.

## FONTES/ACERVOS

Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da UNICAMP  
- Fundo Oswald de Andrade.

**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).

## IMAGENS

ABAPORU. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 05 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ANTROPOFAGIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1634/antropofagia>. Acesso em: 05 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

A NEGRA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em: 05 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FLORESTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2479/floresta>. Acesso em: 05 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

## **FILMOGRAFIA CITADA**

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. (1962). (Brasil). Companhia(s) produtora(s): Iglu Filmes.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. (1964). (Brasil). Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Brasil.

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. (1969). (Brasil). Roteiro: Glauber Rocha.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. (1967). (Brasil). Edição: Eduardo Scorel.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Direção: Glauber Rocha. (1970). (Brasil). Roteiro: Glauber Rocha, Gianni Amico.

A IDADE DA TERRA. Direção: Glauber Rocha. (1980). (Brasil). Roteiro: Glauber Rocha.

CINEMA NOVO. Direção: Eryk Rocha. (2016). Elenco: Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade.

## **MUSICAS CITADAS**

OS MUTANTES. **Ave Lúcifer**. Londres: Polydor Records, 1970. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6T38taK5iVxfdOToLvGi7r?autoplay=true>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

SECOS E MOLHADOS. **Sangue Latino**. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2DREhftHdD8pRmNdSs6nyF?autoplay=true>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

CAETANO VELOSO. **Tropicália**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3C8dW8Tyx5rXUIF6ehJBjk?autoplay=true>. Acesso em 10 de outubro de 2022.

## SITES CITADOS

**Revista de Antropofagia**, Ano I, n. I, maio de 1928 (ANDRADE,1990, p. 47-52).Disponível em: [http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-08/060013-08\\_COMPLETO.pdf](http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/060013-08/060013-08_COMPLETO.pdf). Acesso em: 18/03/2019.

NÓVOA, António. **Educação 2021**: Para uma história do futuro António Nóvoa (Universidade de Lisboa). Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/670/1/21232\\_1681-5653\\_181-199.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/670/1/21232_1681-5653_181-199.pdf). Acesso em: 18/03/2019.

Antropofagia Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural.<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>. Acesso em: 18/03/2020.

24ª Bienal de São Paulo (1998) - Exposição: Núcleo Histórico. BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24.1998, São Paulo. **Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos**. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. [Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Curadoria Paulo Herkenhoff].

Morre o ator e diretor Francisco Antônio Carlos. Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/12/18/morre-ator-e-diretor-francisco-antonio-carlos.ghtml> . Acesso em 18/02/22.

ANEXOS:

Material coletado para a pesquisa e identificado com a numeração de I - X.

FONTE: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL ALEXANDRE EULÁLIO (CEDAE) DA UNICAMP - FUNDO OSWALD DE ANDRADE.

## 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 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 tragedias 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 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 sizados 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 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. 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 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 Lincoln 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. Neemi Silveira e Raul Roulien.

O estimado chefe Vergueiro de Lorena, em convalescença, ha "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 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 proposito de arte, Anita Malfatti disse uma coisa muito boa na "Hora de Helena", na Rádio Excelsior, tendo como parternaire 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 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.

O estimado chefe Vergueiro de Lorena, em convalescença, ha "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

Agencia 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

5-6 20412  
3  
12VPed  
C A R T A - P R E F A C I O

DO 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 balbuciamto 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

0A1253

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 massaere... 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?

sobre a fazenda antiga!

x/

64

ANEXO VII

Bom Soule — 1-1-53

Treatado de Antropofagia

- 1) Histórico do problema (o esboço)
- 2) Uma sociologia da miséria
- 3) O problema
  
- 4) As deformações vigentes da Política
  - a) A religião — O grande Ofício do Ocidente
  - b) ~~A lei política~~ e econômica
  - c) A moral
  - d) A estética
  - e) A política (a lei e o direito)
- 5) Construções dialéticas do <sup>modo</sup> mundo político
- 6) O Antropofago — Sua marcha para a técnica, a revolução e o progresso
- 7) Conclusões e manifesto

ANEXO VIII

Ben-Soula — 1-1-53  
Texte de Antropologie

- 1) Histoire du problème (le sens de)
- 2) Une anthologie de ouvrages
- 3) le problème

- 4) As de l'organisme algérien de l'Algérie
  - a) à l'origine de grande origine de l'Algérie
  - b) à l'origine de l'histoire économique
  - c) à l'origine

ANEXO IX

4) - As referençes antigas do Palácio  
a) A religião - O grande Oriente do Brasil  
b) A ~~religião~~ política e economia  
c) A moral  
d) A estética  
e) A poluição (o Reino do Brasil)  
5) - Condições dietéticas do grande volume  
6) - O Antropofago - Sua marcha para  
a Terra, a revolução e o futuro  
7) - Conclusões e manifestações

## ANEXO X

### ANTROPOFAGIA

(1ª página) 0AAA28  
Cx. 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 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 America do Norte, o homem acreditou que sua alma dependia da tomada inútil de Jerusalém.

Através de migrações, torturas e azares, é 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 astronómicas 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 ~~XXXXX~~ seu pé alado.

Nas fronteiras deste mundo novo colocam-se dois chefes religiosos - Frederico Nietzsche e Carlos Marx | ambos saídos de Alemanha Teúrica e marginal que dá ao Medievo feroz a figura arcanjélica do Imperador Frederico II L

