



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS

BIANCA PATRÍCIA DE MEDEIROS NASCIMENTO

**RASTROS POLÍTICO-METAFÍSICOS DO “MANIFESTO ANTROPÓFAGO” EM
*SERAFIM PONTE GRANDE***

Recife

2025

BIANCA PATRÍCIA DE MEDEIROS NASCIMENTO

**RASTROS POLÍTICO-METAFÍSICOS DO “MANIFESTO ANTROPÓFAGO” EM
*SERAFIM PONTE GRANDE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de Graduada em Letras.

Orientador: Tiago Hermano Breunig

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Nascimento, Bianca Patrícia de Medeiros.

Rastros político-metafísicos do "Manifesto Antropófago" em Serafim Ponte Grande / Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento. - Recife, 2025.
40 p.

Orientador(a): Tiago Hermano Breunig

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras - Bacharelado, 2025.
Inclui referências.

1. Oswald de Andrade. 2. Antropofagia oswaldiana. 3. Serafim Ponte Grande. 4. Modernismo brasileiro. 5. Crítica literária. I. Breunig, Tiago Hermano. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

BIANCA PATRÍCIA DE MEDEIROS NASCIMENTO

**RASTROS POLÍTICO-METAFÍSICOS DO “MANIFESTO ANTROPÓFAGO” EM
*SERAFIM PONTE GRANDE***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de Graduado em Letras.

Aprovado em: 05/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior (Examinador Externo)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

AGRADECIMENTOS

A Tiago Hermano Breunig, pelas aulas que tive na graduação, pela orientação e pelos diálogos que (em muito) contribuíram para me apropriar dos estudos modernistas. Foram essas trocas que me iniciaram, há dois anos, nas investigações antropofágicas e oswaldianas. Agradeço também o incentivo para persistir nessas investigações.

A Eduardo Sterzi, pelo gentil aceite em participar da banca e pelas suas contribuições (valiosas) para aprimoramento desta monografia. O *Saudades do mundo* marca o início deste mundo em que me encontro.

A minha família, especialmente, a meus pais, Patrícia e Fernando, a minhas irmãs, Beatriz e Sofia, a minhas avós, Edite e Josefa, a minhas tias, Cecília e Edileuza, e a meu primo, Luís Felipe. Agradeço imensamente o amor, o cuidado e o suporte, sem os quais não concluiria a graduação.

A Camila, Cecilya, Raissa e Raquel. Minhas meninas. Com quem aprendi, com quem semeiei, com quem comunguei. Fomos umas puras: uma arrancada de heroínas convencidas. E muito saudáveis! É a Idade de ouro. E todas as *girls*. Nos vemos em São Paulo!

A Kaylane e a Vitória, pelas incansáveis trocas durante a graduação.

A Ricardo, pela orientação na Iniciação Científica e pelas aulas que tive na graduação. Agradeço por me mostrar com outras lentes modos de imergir na ficção como pesquisadora e crítica.

A Suzana, a quem devo meus primeiros interesses no fazer científico, pelas orientações desde o primeiro período da graduação.

A Cristiano, pela revisão inicial e atenciosa desta monografia.

Aos colegas do curso de Letras com quem conversei (bastante) nos corredores do Centro de Artes, em especial a João Caribé, com quem fiz barricadas.

Aos colegas da revista *Ao Pé da Letra*, com quem aprendi bastante durante os quase três! anos em que estive em atuação.

“S.O.S. Socorro. Estamos naufragando no Amazonas da poesia. Mandem urgente a prosa salvadora”

Revista de Antropofagia

RESUMO

Este trabalho investiga a relação entre o “Manifesto Antropófago” (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), ambos textos subscritos por Oswald de Andrade. Pretendemos, desse modo, identificar atitudes críticas (os rastros) que culminam, na Antropofagia oswaldiana, em uma configuração político-metafísica alternativa à ocidental. Para tanto, comparamos o “Manifesto Antropófago” com o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” a fim de aproximar e distinguir os dois movimentos encabeçados por Oswald nos anos 1920. Em seguida, analisamos literariamente *Serafim Ponte Grande*, demonstrando de que modo o romance amplia, tensiona e formaliza esteticamente algumas proposições centrais do Manifesto de 1928. Com esse percurso, refutamos críticas recentes, como as de Rita Segato (2021) e Zita Nunes (2024), que interpretam a Antropofagia como conivente com a ideologia da democracia racial. Argumentamos, ao contrário, que o Manifesto e o romance se suplementam ao desestabilizar estruturas coloniais e ao reposicionar sujeitos historicamente subalternizados.

Palavras-chave: “Manifesto Antropófago”; *Serafim Ponte Grande*; Metafísica; Política.

ABSTRACT

This study examines the relationship between the “Manifesto Antropófago” (1928) and *Serafim Ponte Grande* (1933), both texts written by Oswald de Andrade. Our aim is to identify critical attitudes (the traces) that, within Oswaldian Anthropophagy, articulate an alternative configuration of the Western politics and the metaphysics. To that end, we undertake a comparison between the “Manifesto Antropófago” and the “Manifesto da Poesia Pau Brasil” in order to understand different phases of Oswald’s artistic and intellectual projects during the 1920s. We then conduct a literary analysis of *Serafim Ponte Grande*, demonstrating how the novel enlarges, tensions, and aesthetically formalises several of the Manifesto’s central propositions. On this basis, we refute recent critiques, such as those advanced by Rita Segato (2021) and Zita Nunes (2024), which interpret Anthropophagy as complicit with the ideology of racial democracy. We argue, instead, that the Manifesto and the novel supplement one another by destabilising colonial structures and repositioning historically subalternised subjects.

Keywords: “Manifesto Antropófago”; *Serafim Ponte Grande*; Metaphysics; Politics.

SUMÁRIO

1 Introdução.....	9
2 Raça, nação e estética no “Manifesto Antropófago”	13
3 Em busca do sol, <i>Serafim Ponte Grande</i>	25
4 Considerações finais	34
Referências	36

1 INTRODUÇÃO

Em 1945, sob o título *Ponte de lança*, Oswald de Andrade publicou alguns artigos que escrevera ao longo de 1943 junto com algumas palestras de 1944. O artigo que abre o livro é “Carta a Monteiro Lobato”, em que se lê logo na primeira linha: “Meu velho amigo. Quero eu também trazer as minhas flores aos 25 anos moços dos *Urupês*” (Andrade, 2024[1943], p. 13). Convém atentarmos para alguns dados e datas relevantes.

Pela citação, já sabemos do que se trata a comemoração: aniversário de *Urupês*, coletânea de contos de Lobato publicada em 1918. Mas o fim dos anos 1910 decerto não é o início dos anos 1940: a Segunda Guerra Mundial, a consolidação do nazifascismo, a intensificação do capitalismo industrial e do imperialismo estadunidense marcam o contexto histórico, político e econômico do período de publicação do artigo. Esse cenário nos ajuda a compreender os deslocamentos ideológicos e estéticos que atravessam a leitura que Oswald faz do Jeca Tatu. Na sua concepção, o personagem (ou o que ele representa, uma comunidade rural) concentra um potencial revolucionário capaz de confrontar a onda nazifascista e imperialista. Para ativar esse potencial, basta, enfim, tecnicizá-lo. Oswald ainda considera: se não for possível tecnicizar, “[...] refaça-se o milagre da resistência dos ‘Sertões’ que Euclides apontou como penhor e flecha da independência viril do nosso povo” (Andrade, 2024, p. 18).

A leitura do Jeca Tatu ilumina a compreensão oswaldiana da técnica, conceito que ecoa nas bases do programa antropofágico. Traçando uma linha do tempo, o discurso favorável à industrialização e à modernização do país já estava presente na Semana de Arte Moderna de 1922 (cf. Camargos, 2002). Ele é retomado no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, tratando de “uma nova escala”: “O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da aviação” (Andrade, 1924, p. 5). Posteriormente, no “Manifesto Antropófago”: “O contato com o Brasil Caraíba. [...] O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos...” (Andrade, 1928, p. 3).¹ Em “Carta a Monteiro Lobato”: “Já que é pela liberdade [político-econômica do Brasil] que se luta, que nossa independência se firme solar e decisiva, erguida sobre a técnica e regada pelo sangue útil do petróleo que você [Lobato] anunciou” (Andrade, 2024, p. 18).

¹ Para as citações do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e do “Manifesto Antropófago”, ambos subscritos por Oswald de Andrade, usaremos as versões originais somente com ortografia atualizada. É possível encontrá-los, respectivamente, no *Correio da Manhã* (RJ) e na *Revista de Antropofagia* pelos links disponibilizados na seção de referências.

Valendo-nos do Manifesto de 1928, a técnica oswaldiana almeja a transformação “permanente do Tabu em totem” (Andrade, 1928, p. 3), rejeitando um progresso positivista que prevê no avanço técnico-científico uma “evolução” moral. Na contramão, a técnica, o cerne da utopia oswaldiana, é o que possibilita a “Revolução Caraíba”² (Andrade, 1928, p. 3) e o matriarcado de Pindorama. O retorno transforma-se na condição necessária para alçar uma sociedade desierarquizada, diretamente oposta àquela estruturada pelo capitalismo e pelo patriarcado (Santiago, 1985).

O que nos chama atenção nesse processo é a retomada do programa antropofágico, já que, em 1933 (note-se, dez anos antes!), Oswald (2007[1933], p. 57) anunciara no prefácio de *Serafim Ponte Grande* sua ruptura com “o movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico”. O romance, produzido durante a segunda metade dos anos 1920, foi publicado somente em 1930. Por isso, para Oswald (2007, p. 57-58), que já estava “[e]nojado de tudo”, aquele romance não passaria de um “[n]ecrológico da burguesia. Epitáfio do que fui”. Àquela altura, desejava servir (pelo menos!) de “casaca de ferro da Revolução Proletária” (Andrade, 2007, p. 58). O arco de redenção da criatura pelo criador é conhecido: Oswald rejeita a Antropofagia quando se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Quando rompe com o partido durante a década de 1940, o autor então resgata o programa, conforme Benedito Nunes (1979, p. 53), “com a intenção expressa de atualizá-lo, dando-lhe a forma de uma concepção do mundo, destinada a absorver dialeticamente o próprio marxismo”.

Todavia, o esforço iniciado em 1940 de retomar e de renovar o programa antropofágico, evidenciado aqui brevemente, foi pouco (ou nada) recepcionado pelo público amplo. A crítica de rodapé tampouco pareceu interessada no projeto oswaldiano, uma vez que frequentemente se ressaltava a persona de Oswald em detrimento das obras (Candido, 1975; Farinaccio, 2001;

² No Manifesto, o termo “caraíba” surge em quatro aforismos: “Queremos a revolução Caraíba”, “O contato com o Brasil caraíba”, “Instinto caraíba” e “É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci” (Andrade, 1928, p. 3; p. 7). Originalmente, “*karaiba*” remonta aos povos do Caribe com quem Colombo teve primeiro contato e passa a designar, para o colonizador, um sinônimo de “povo agressivo”. Posteriormente, em Américo Vespúcio, “caraíba” é ressignificado para ancião e assassino. Entre os povos indígenas do território (hoje) brasileiro, a palavra designava os europeus assimilados, em geral, aos xamãs-profetas tupinambá (Viveiros de Castro, 2002). No fim, os sentidos de “caraíba” fundiram-se: cruzaram “a fronteira entre brancos e índios e se estabeleceram em ambos os lados com sentidos semelhantes sem nunca ter pertencido anteriormente a nenhuma das línguas, pois é filha legítima do contato” (Tossin, 2019, p. 90). O que está em jogo é quem poderia ser *canibal* ou, melhor, antropófago. O homem branco, colonizador, por exemplo, pode ser feiticeiro na perspectiva ameríndia, mas não necessariamente antropófago. A partir disso, entendemos que o Manifesto propõe um regime de assimilação no qual a perspectiva do outro prevalece sobre a do *eu* – e, de modo recíproco, o *eu* também é assimilado pelo outro. Assim, coexistem no termo “caraíba” duas perspectivas em um mesmo espaço-tempo. Adiante, trataremos do funcionamento do espaço-tempo na Antropofagia.

Rocha, 2023). Assim, à vista das poucas tiragens de seus livros, restou-lhe escrever no jornal para garantir sua renda e resistir ao esquecimento público.

Apenas no início da década de 1950, poucos anos antes do seu falecimento em 1954, os concretistas principiam a revitalização estética e intelectual da obra oswaldiana. Já na década posterior, frente à repressão da ditadura militar, os tropicalistas encontram no projeto estético-político de Oswald (sobretudo da Antropofagia) as bases para renovação cultural e para valorização da produção nacional (Veloso, 1997; Napolitano, 2014). Nas décadas de 1970 e 1980, a crítica literária universitária também utilizou a Antropofagia oswaldiana para defender uma posição dialógica, na mesma medida emancipatória, da cultura e da *intelligentsia* brasileira em relação às de outros países. Nessa esfera, pensamos em dois textos fundamentais: “O entrelugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, e “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de Haroldo de Campos.

No século XXI, as críticas à Antropofagia não minguaram. Do contrário, fortificaram-se e expandiram-se graças às discussões sobre os processos de racialização durante e posterior à colonização nas Américas. As discussões são amparadas pelas mais diversas frentes teóricas: pelas teorias pós-estruturalistas de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze e Félix Guattari, pelos estudos pós-coloniais de Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha, pelos estudos decoloniais de Aníbal Quijano, Rita Segato e Walter D. Mignolo e pelo perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro.

Percebemos uma postura prevalente em algumas críticas recentes, mais precisamente naquelas vinculadas aos estudos decoloniais e críticos da raça: a Antropofagia oswaldiana é concebida como antecipadora da democracia racial (*cf.* Segato, 2021; Nunes, 2024; Cardoso, 2022). Esses textos, porém, apresentam uma fragilidade teórico-crítica, ora porque as críticas não desenvolvem seu argumento, ora porque não empreendem uma análise histórica e estética detida do programa antropofágico. Para a antropóloga Rita Segato (2021, p. 275, grifo nosso), “a alegoria modernista da antropofagia, que por digestão dará origem a um povo novo, mestiço, misturado, esquece de dizer que é um organismo único o que processa todos os outros em sua digestão violenta, *uma digestão unificadora*”. Segato (2021, p. 275) conclui resumindo a “alegoria” da Antropofagia à mestiçagem, definida enquanto “um caminho unitário da nação em direção ao seu branqueamento e modernização eurocêntrica”. No decurso do seu ensaio, que se destina à reflexão dos processos de racialização no Brasil, o comentário sobre a Antropofagia emerge pontualmente porque, para a antropóloga, o projeto oswaldiano equivale ao projeto das elites de embranquecimento da sociedade por meio da mestiçagem. O ensaio de

Segato (2021), porém, não fundamenta sua interpretação em textos basilares do Movimento Antropofágico, tampouco na crítica especializada de modernismo e/ou de Oswald de Andrade.

Apresentamos uma postura diferente: a de que a Antropofagia resguarda um potencial descentralizador e crítico que em nada se assemelha à ideologia da democracia racial. Reconhecendo as mudanças empreendidas por Oswald de Andrade no programa antropofágico, optamos por investigar a Antropofagia no fim dos anos 1920, nos detendo, então, ao “Manifesto Antropófago” e a *Serafim Ponte Grande*. Ainda defendemos que é na ficção oswaldiana, muitas vezes relegada a segundo plano, que melhor se percebe esteticamente as proposições político-metafísicas do Manifesto.³

Logo, *Serafim* (escolha que se justifica pelo contexto de produção e publicação da obra) será analisado junto de alguns aforismos do Manifesto. Destacamos, assim, os rastros político-metafísicos antropofágicos. Empregamos o termo conforme Derrida (1973, p. 75), para quem o “rastro” é “a origem da origem”, uma vez que a própria origem não pode ser retroconstituída. Considerando assim que o “Manifesto Antropófago” não é um manifesto estético,⁴ esclarecemos que não o tomamos como um manual (uma origem fixa) para a análise. Reconhecemos, antes, que *Serafim* apresenta rastros por meio dos quais é possível vislumbrar e redimensionar, esteticamente, o programa antropofágico que ali se inaugura.

Por fim, meu velho Oswald, quero eu também trazer as minhas flores aos quase 100 anos moços do Movimento Antropofágico.

³ A hipótese maior é a de que a ficção oswaldiana, em particular *Serafim Ponte Grande*, pode elucidar diferentes momentos da Antropofagia oswaldiana. A partir da investigação do romance, acreditamos também que é possível proporcionar uma outra leitura crítica do programa antropofágico. Deixaremos essa hipótese, no entanto, para um outro trabalho.

⁴ Compare-se, por exemplo, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” com o “Manifesto Antropófago”. Enquanto o Pau Brasil apresenta um programa estético, o Antropófago alarga-se para uma dimensão social, filosófica e econômica, basta recordarmos de seu primeiro aforismo. Trataremos disso adiante.

2 RAÇA, NAÇÃO E ESTÉTICA NO “MANIFESTO ANTROPÓFAGO”

Em *Verdade tropical*, especificamente na seção destinada à Antropofagia, Caetano Veloso (1997, p. 183) afirma desconfiar “do simplismo com que a ideia antropofagia, por nós [tropicalistas] popularizada, tendeu a ser invocada”. Ao fim, a seção se bifurca: na mesma medida em que reflete sobre a Tropicália, Caetano pondera sobre suas contribuições para o entendimento (ainda que limitado) da Antropofagia, que, na sua concepção, fora reduzida à devoração cultural.

Compartilhamos da desconfiança apontada por Caetano. Não por cogitar que a Tropicália efetivamente moldou e contribuiu para essa visão simplista (afinal, talvez fosse uma investigação infrutífera),⁵ mas por notarmos a permanência da simplificação em um espaço capaz de matizar as discussões em torno da Antropofagia: a universidade. Pelo que percebemos em algumas críticas dos últimos dez anos, a redução, que passa pela homogeneização da Antropofagia, é também de outra ordem: em vez da “devoração cultural”, filiam-na à ideologia da democracia racial. Para Zita Nunes (2024, p. 38, grifo nosso), por exemplo, o Movimento Antropofágico “encenou e promoveu a mistura cultural, senão racial, uma mistura democrática em que todos podiam ser acomodados, até representados, sem sobrar ninguém. *Essa mistura é a expressão cultural da democracia racial*”. Além de tal redução, as críticas não distinguem o projeto Pau Brasil do Antropófago em nível histórico e estético, tampouco os interrelacionam com produção literária oswaldiana.

A Antropofagia, no entanto, é um programa heterogêneo que se divide em duas fases, além do hiato, se considerarmos a produção oswaldiana. A primeira fase se concentra no fim da década de 1920 (especificamente em 28 e 29), período em que a *Revista de Antropofagia* é publicada e existe um esforço coletivo (vindo de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswaldo Costa, Antônio de Alcântara Machado) para fincar as propostas da Antropofagia – como a crítica ao aparelho colonial, ao moralismo cristão e ao patriarcado (Nunes, 1990). A segunda inicia na década de 40, quando Oswald retoma o programa associando-o ao marxismo utópico e fortalecendo premissas (já lampejantes no Manifesto de 1928) de desestruturação estatal (Nunes, 1990).

Nesta monografia, optamos por analisar os materiais textuais da autoria de Oswald de Andrade componentes da primeira fase, isto é, o “Manifesto Antropófago” (publicado em 1928)

⁵ Eduardo Sterzi (2022), no ensaio “Diante da lei – da gramática – da história”, observa lateralmente algumas limitações que a Antropofagia enfrentou pela crítica (inclusive, por um Antonio Candido). Sugerimos a leitura do texto.

e *Serafim Ponte Grande* (publicado em 1933, dado o tempo de produção da obra). Restringindo-nos a essa década, torna-se possível comparar o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” e o “Manifesto Antropófago”, ambos de autoria de Oswald nos anos 1920, com o objetivo de particularizar os projetos (um processo que não é feito por algumas críticas contrárias à Antropofagia).

Observemos inicialmente a retórica do texto de Zita Nunes (2024). Para ilustrar seu argumento de que o “canibalismo” (vocabulário da autora) da Antropofagia endossaria a hierarquia racial, a autora utiliza uma citação do... Pau Brasil. Já no parágrafo seguinte, Nunes (2024) pontua que a hierarquia entre negros e brancos, notada por ela na Antropofagia, seria reiterada pelo Pau Brasil (retomando a citação anterior). Identificamos nesse argumento pelo menos duas fragilidades correlatas: por um lado, o desarranjo histórico (como o Pau Brasil, de 1924, reiteraria o Antropófago, de 1928?); por outro, a incompreensão dos projetos. Cito o longo excerto:

A relação modernista com o ‘primitivo’ permanece, no entanto, ambivalente, como expressa em uma das marcas do *Manifesto Antropófago*: o desejo de conciliar opostos percebidos (o primitivo e o civilizado, o corpo e a mente, o negro e o branco). Na passagem a seguir, Oswald registra a ansiedade das elites brancas de sua geração sobre o papel do negro na nação que busca um lugar avançado no futuro tecnológico (representado como um trem no trecho a seguir):

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes [vós] as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

O antigo medo de que os negros (que claramente não estão entre os “vós”) atrapalhem a marcha do Brasil rumo ao progresso é reiterado no *Manifesto da Poesia Pau Brasil* de Oswald, ainda que nas palavras do poeta francês e amigo dos modernistas. No *Manifesto Antropófago*, a junção do que se poderia chamar de diversos elementos se expressa hierarquicamente através da metáfora do canibalismo (um come e o outro é comido) e, como em todas as metáforas, um termo é sublimado no outro para estabelecer identidade (Nunes, 2024, p. 67-68).

Para confrontarmos tal interpretação, convém contextualizarmos histórica e socialmente o termo “raça” no Brasil. Em fins do século XIX, as categorias de *meio* e *raça*, por sua particularidade frente às metrópoles europeias, forneceram um modo de interpretar a realidade brasileira. Para autores como Silvio Romero e Nina Rodrigues, essas categorias contribuiriam para a construção da identidade nacional (Ortiz, 1985). As teorias evolucionistas (o darwinismo social, o positivismo de Comte e o evolucionismo de Spencer), logo, serviriam para compreender o “atraso” do Brasil e direcionariam o país à sua constituição de Nação. Por esse

ângulo, a condição para a transformação (ou, seguindo o vocabulário cientificista, “evolução”) seria por meio do branqueamento da sociedade, consequência da mestiçagem (Ortiz, 1985).

Essas leituras científicas estruturaram a ideologia do Brasil-cadinho, isto é, a ideia de que a formação da sociedade brasileira se daria pelo do tripé das três raças (branco, negro e indígena). Com a consciência histórica trazida pelo modernismo de 1920, até então esparsa, e a busca pelo desenvolvimento social vinda com a Revolução de 1930, as teorias raciológicas perderam espaço e geraram uma demanda de novas interpretações (Ortiz, 1985).

Para Renato Ortiz (1985), a obra de Gilberto Freyre supre a demanda ao *reinterpretar* a mesma problemática proposta no século XIX substituindo o termo “raça” por “cultura”. Por isso mesmo, ao contrário de sociólogos como Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr., cujas obras marcam a origem das instituições universitárias e demonstram a busca pela compreensão *universitária* da realidade brasileira, a obra de Gilberto Freyre deu continuidade à tradição iniciada por um Sílvio Romero, por exemplo (Ortiz, 1985). Conforme Carlos Guilherme Mota (1977, p. 55), o resultado global percebido na produção freyreana, em que pese “a história das relações de dominação”, é a valorização de um relacionamento que permite a mestiçagem harmônica entre as três raças. Freyre toma a sociedade açucareira nordestina como berço da civilização brasileira, uma vez que a ordem rural, patriarcal e, acrescentamos, escravocrata garantiu, na sua concepção, uma relação harmônica entre o senhor e seus escravizados (Albuquerque Jr., 2011). Enfim, por mais que não tenha sido Gilberto Freyre a cunhar o termo, sua obra é entrecortada pela ideologia da democracia racial (Mota, 1975; Ortiz, 1985; Schwarcz, 1993), já que atribui uma positividade à mestiçagem que desconsidera as violências físicas e simbólicas a que foram sujeitados corpos racializados (Gonzalez, 2020).

Para efetivamente percebermos a incongruência de associação do Pau Brasil e da Antropofagia à democracia racial, comparemos, então, o “Manifesto Regionalista” com os manifestos oswaldianos. Recordemos o motivo do Congresso Regionalista que, nas palavras de Freyre (1996[1952], p. 5, grifos nossos), era reanimar “a arte arcaica dos quitutes finos e caros em que se esmeraram, *nas velhas casas patriarcais*”, uma arte “que é, no Nordeste, o preparado do doce [...] *feito por mãos negras e pardas* com uma perícia que iguala, e às vezes excede, a das sinhás brancas”. Nesse excerto, o açúcar dos doces angaria a permanência ou reformulação da ordem colonial por meio do trabalho doméstico, sob encargo das mulheres negras que dominariam a excelência culinária. Retomemos agora o aforismo do Pau Brasil citado por Nunes (2024):

Uma sugestão de Blaise Cendrars: – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (Andrade, 1924, n. p.)

Enquanto a autora concebe o sujeito negro como impasse para as elites alcançarem a modernização, nós o compreendemos como o motor para transformação da arte e da sociedade brasileira, na mesma medida, para deslocamento das propostas vanguardistas e/ou modernistas europeias especialmente fascistas. O primordial para o modernismo é a observação do cotidiano, no qual, a propósito, se manifesta “[a] formação étnica rica” (Andrade, 1924, n. p.). Assim, a força de trabalho do sujeito negro, historicamente explorada no pós-abolição e observável no cotidiano, é convertida na metáfora da força cultural e criadora capaz de redirecionar a sociedade brasileira. Da mesma forma, se lembrarmos que a locomotiva funciona, no imaginário futurista, como emblema do progresso e da marcha técnica exaltada por Marinetti, as locomotivas do aforismo encaminham-se na direção oposta dessa marcha. Isto é, movem-se para uma democratização da arte, fundada em uma nova premissa de inspiração criadora. Segundo Márcia Camargos (2002, p. 38), os “[e]lementos do cotidiano e a potência da máquina impregnam a imagética na assimilação paulistana do futurismo”, uma palavra que ora era acolhida, ora era renegada, “mas na qual, em geral, seriam [os modernistas] aprisionados contra sua vontade”. De qualquer modo, durante e após a péssima recepção de Filippo Marinetti no Brasil em 1926, as divergências estéticas e políticas ficaram explícitas e o movimento modernista tende a se diferenciar das proposições futuristas marinettianas.⁶ O último período do aforismo, portanto, não se refere ao negro que gira a manivela, mas a qualquer interposição, sobretudo das elites e de movimentos europeus fascistas, que porventura surja no “desvio rotativo”.

Se quisermos tratar de uma verdadeira reiteração (nesse caso, a Antropofagia reiterando o Pau Brasil), basta voltarmos a uma entrevista de Oswald de Andrade de 1928. Nela, Oswald (1990[1928], p. 40-41, grifo nosso), reconhece que não “proclamamos direito a nossa independência” porque “todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do *bonde* da civilização”. Por isso, “[p]recisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (Andrade, 1990. p. 41). Compreendendo o termo “civilização” enquanto os moldes da cultura

⁶ A tensão com o futurismo já estava explícita no início dos anos 1920, quando Oswald escreve uma crítica elogiosa a *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, de título “O meu poeta futurista”. A essa crítica, Mário responde contestando a e demarcando seu distanciamento da vanguarda de Marinetti. Nos anos seguintes, proliferaram críticas à estética marinettiana, sempre enfatizando sua distinção em relação ao modernismo brasileiro (Moisés, 2004).

ocidental,⁷ impostos às culturas não-europeias, Oswald entende que “a ligação racial com os nossos elementos vindos de fora tirados o governador-geral e o catequista” é um dos passos junto à tecnicização para irromper contra a (persistência da) frente-colonial.

No “Manifesto Antropófago”, a menção à raça aparece conjuntamente à contraposição à frente colonial, como em: “Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz” (Andrade, 1928, p. 3). Isso já é o suficiente para distinguir a Antropofagia da linhagem freyreana, cujo saudosismo do período colonial é perceptível. Em conformidade com Silviano Santiago (1985), Oswald retoma o passado com um tom satírico que, ao ironizar seus valores, faz o presente romper com suas amarras, cortando a linha da tradição. É nesse sentido que se institui o Brasil caraíba, com base em um “eterno retorno em diferença” (Santiago, 1985, p. 109): voltar ao matriarcado de Pindorama tecnicizado para, então, alcançar o futuro. Evidencia-se uma linha reta que se encerra em um tempo circular (Santiago, 1985) ou um tempo fora do tempo. O aforismo seguinte nos permite analisar o eixo racial mais detidamente:

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, 1928, p. 3, grifo do autor)

Aderindo à interpretação de Alexandre Nodari (2022), o aforismo relata um (des)encontro referente ao processo colonial. O (des)encontro não acomete os “brasileiros”, mas os “filhos do sol”, definidos como os habitantes dos trópicos desapossados do contato com as terras (Nodari, 2022). Ressaltamos, por fim, que a expropriação da terra se deu pelas “elites vegetais”, contra as quais o Manifesto se posiciona em outro aforismo – “Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo” (Andrade, 1928, p. 3). No aforismo, portanto, o reconhecimento da violência colonial (“amados ferozmente, com toda hipocrisia da saudade”) que ocorreu com sujeitos racializados (note-se os “traficados”) faz desmoronar qualquer argumento de que o “Manifesto Antropófago” propagaria ou elogiaria a democracia racial. A crítica às elites, por sua vez, desestrutura a suposta conciliação, indicada por Zita Nunes (2024), da Antropofagia com o progresso das elites.

⁷ Cabe ressaltar que, ao longo dos anos 1920, consolidou-se uma onda de contestação e dúvida quanto ao valor da civilização ocidental. Como bem aponta Kenneth D. Jackson (2021), em obras como *A decadência do Ocidente*, de Oswald Spengler, os modernistas brasileiros – aqui pensamos em Oswald de Andrade – encontraram respaldo para uma crítica à exaustão cultural europeia. Essas deficiências da cultura ocidental estavam sendo amplamente enunciadas por pensadores europeus contemporâneos (como o próprio Spengler e outros analistas sociais). Nesse contexto, para a Antropofagia, o Brasil caraíba, vasto e intemporal, surge como território capaz de suprir tudo aquilo de que o Ocidente carece. O retorno simbólico à era dos descobrimentos, portanto, permite uma visão geográfica ampliada – um novo mapeamento do mundo marítimo concebido como totalidade histórica e espacial, do período das navegações ao presente (Jackson, 2021).

Na realidade, o aforismo (bem como o Manifesto) são antagônicos à linearidade positivista e à univocidade cultural, metafísica e ontológica. Para Nodari (2022, p. 91), o evento descrito se dá “[...] entre tempos e temporalidades, entre a história e o mito, pois que ele [o (des)encontro] não se dá no Brasil, mas no ‘país da cobra grande’”. O “país da cobra grande” refere-se a diferentes histórias indígenas em que variações da “cobra grande” se figuram (Nodari, 2022). Raul Bopp, outro expoente da Antropofagia, serviu-se desse material para criação de *Cobra Norato*, publicado em 1931. Nos primeiros versos do poema, percebemos indicativos de espaço projetado para além do Brasil: “Um dia/ eu hei de morar nas terras do Sem-fim/ Vou andando caminhando caminhando/ Me misturo no ventre do mato mordendo raízes” (Bopp, 2014[1931], p. 133). Compreendemos a mistura, que desemboca, no Manifesto, na transmutação do Brasil no signo “cobra grande”, como expressão do “multinaturalismo” como cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2015). Ao contrário do “multiculturalismo” moderno, perspectiva em que prevalece a unicidade da natureza e a diversidade de culturas, na angulação ameríndia, todos os seres existentes são, potencialmente, pessoas e podem a qualquer momento se revelar. A partir dos traços do pensamento ameríndio, define-se multinaturalismo como a suposição de “uma *unidade* do espírito e uma *diversidade* dos corpos”, tratando-se, antes de lógica, de uma possibilidade *ontológica* (Viveiros de Castro, 2015, p. 27). Assim, emergem os devires no “no país da cobra grande” (tanto dos “filhos do sol” quanto do sujeito de *Cobra Norato*), que diverge da concepção nacionalista unificadora. Na cobra grande, todos são passíveis de revelação, já que suas identidades são móveis.

Por isso mesmo é curioso que o “Manifesto Antropófago” seja tomado como um manifesto nacionalista quando são apenas quatro o total de aforismos referentes a “Brasil” e/ou a “brasileiro”. E que, quando aparecem, o topônimo (que não é referencial) e o gentílico se relacionem criticamente com processo colonial (Nodari, 2022). Nesse sentido, o “Manifesto Antropófago”, pela particularidade mencionada, se distingue do Pau Brasil desde o título. Mas nos detenhamos à semelhança: os dois manifestos apresentam uma oposição e uma crítica à colonização, bem como a suas consequências. Vejamos os seguintes aforismos do Pau Brasil:

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. [...] Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. [...] Falar difícil.

*

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (Andrade, 1924, n. p.)

O primeiro “lado doutor” revela a história do Brasil exportada, em que se imiscui a face do país colonizado com a do colonizador. Nesse lado, são frequentes os tratos comerciais e as luxuosidades vividas por uma elite de riqueza colonial. O pilar estruturante desse lado é revelado no aforismo seguinte: a dominação da terra e a difusão de um pedantismo bacharelesco, também resultante do período colonial.⁸ Daí a existência “[do] Brasil *profiteur*. [Do] Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil” (Andrade, 1924, n. p.). Em meio a esses brasis, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” propõe uma renovação da arte (e, por extensão, da sociedade) *brasileira*. Kenneth D. Jackson (2021) empreendeu uma análise semelhante do aforismo, acrescentando que o Pau Brasil se torna mais nacional quanto mais parodia e absorve modelos europeus. No entanto, distanciamos-nos do estudo de Kenneth Jackson (2021, p. 28, grifo e tradução nossos) por ele considerar que a contraposição do “Manifesto Antropófago” ao processo colonial “imaginativamente inverte a história colonial para propor uma *cultura nacional*”.⁹

É nesse ponto que se torna relevante o aforismo do “Manifesto Antropófago” em que surge tanto o topônimo quanto a postura contra-colonial: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade, 1928, p. 3). A postura está presente, mas se turvam os limites da nação. Desse modo, o coletivo mencionado no Manifesto se localiza em um Brasil de nível mundial. Esse, portanto, é um Brasil que se desconhece (onde começa? onde termina?), que não apresenta identidade fixa, “e talvez por isso tampouco saibamos quem é este ‘nós’ que enuncia não o saber” (Nodari, 2022, p. 83). Por essas características, o signo “Brasil” não é totalmente referencial: nele, reside o potencial de revelação e de transformação ontológica do qual tratamos.

Logo, enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” se concentra em um plano nacional, o “Manifesto Antropófago” dissolve o referente nacional. Em vez do Brasil e do nacionalismo, o que temos é um espaço mitológico, regido por um tempo circular (Santiago, 1985; Nodari,

⁸ Consideramos o apontamento de Luiz Costa Lima (1981) sobre a cultura oral que se formou nas academias brasileiras durante o século XVIII e se consolidou no pós-independência. O resultado da cultura oral é a aceitação de um intelectual que, antes de ser um agente de ideias, é um especialista do verbo fácil e de discursos comoventes.

⁹ No original e na íntegra: “Part challenge to European primitivism, part continuation of Europe’s self-critique, part debate rejecting Brazil’s history of adventurers and Jesuits, the manifesto imaginatively inverts colonial history to propose a national culture in counterpoint to European voyages of discovery and colonization” (Jackson, 2021, p. 28).

2022) que se ancora na realidade histórica do Brasil para transformá-la (de tal modo que se perderá esse referente). Por isso, a oposição às “histórias dos homens que começam no Cabo das Finisterra” e a defesa do “mundo não datado. Não rubricado” (Andrade, 1928, p. 7). A ausência de um espaço referencial está circunscrita na dimensão metafísica do Manifesto que, ao lateralizar procedimentos artísticos e nacionalistas, “dá lugar a vagas formulações teóricas, ao mito e ao poder encantatório da técnica” (Favaretto, 2000, p. 60). Nesse sentido, alerta Eduardo Sterzi (2022), é preciso atentar para não reduzir a devoração antropofágica ao jogo importação-exportação, em que o Brasil incorporaria e transformaria o que se produz externamente. Até porque o Manifesto reconhece que a matéria para transformação se encontra nas terras outrora colonizadas, em um matiz indígena (que, a propósito, as metrópoles importaram) (Sterzi, 2022).

Ao articular um conceito de nacionalismo junto a experimentações vanguardistas, o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” marca a primeira cisão do grupo à frente da Semana de 22 (Boaventura, 1986). Por sua vez, o “Manifesto Antropófago” marca a radicalização de algumas proposições anteriores, inauguradas no Pau Brasil, e lateralização de outras. Segundo Maria Eugenia Boaventura (1985, p. 132), a Antropofagia distancia-se das “cogitações e reflexões teóricas de caráter estético-literário, que parecem totalmente resolvidas nesse período”. Assumindo que o Pau Brasil demarca a fase de ruptura com padrões realistas de representação, não seria equivocado pensar que, semelhante aos movimentos históricos de vanguarda, o Manifesto de 1924 tenta reatar o laço entre arte e vida. Essa ruptura pode ser melhor compreendida à luz da teoria de Peter Bürger (2008[1974]).

Bürger (2008) defende que eram duas as propostas dos movimentos históricos de vanguarda: (i) a destruição da obra de arte orgânica e (ii) o transporte da arte para uma nova práxis vital. Em vez da obra de arte orgânica, aquela em que “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética” e que se enquadra nos moldes burgueses da instituição arte, observamos o estabelecimento da não-orgânica, em que as partes “se emancipam de um todo a ela sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas” (Bürger, 2008, p. 157). A ruptura com a organicidade da obra gera um choque no espectador/leitor e possibilita o que Bürger (2008) considera central nas vanguardas. Isto é, a nova práxis vital, responsável por reatar o laço entre arte e vida (perdido no processo burguês de institucionalização da arte) e por alterar o cotidiano dos receptores (Bürger, 2008).

Nessas proposições sobre a destruição e o reatamento, situa-se o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” que, à sua agenda, acrescenta uma outra preocupação (que não percebemos nos movimentos históricos de vanguarda): o confronto com a dinâmica fonte-cópia. O Manifesto

de 24 pontua essa dinâmica como resultado do processo colonial e da independência política tardia. Adotando as considerações de Roberto Schwarz (1987) sobre a poesia de Oswald de Andrade, acreditamos que o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” resolve esse impasse ao depurar os elementos brasileiros do passado, organizando-os em uma visão atualizada. Tal visão atualizada se torna possível uma vez que Manifesto incorpora as novas tecnologias na arte. Segundo Andreas Huyssen (1986, p. 9, tradução nossa), a tecnologia “teve um crucial, se não o mais crucial, papel no esforço das vanguardas em superar a dicotomia arte/vida e fazer da arte algo produtivo na transformação da vida cotidiana”.¹⁰ Indo um pouco adiante nas proposições de Bürger (2008), Huyssen (1986) afirma que as tecnologias não unicamente influenciaram o afloramento das vanguardas, como conjuntamente penetraram a *própria* manifestação, de modo a libertar essas tecnologias do uso prático e a enfraquecer a perspectiva burguesa de que elas encaminhariam ao progresso, à “evolução” da sociedade.

Márcio Seligmann-Silva (2023), em estudo dedicado à teoria estética benjaminiana, observa que a concepção de técnica para Walter Benjamin privilegia o lúdico (a união do sonho com a ação), apta a transformar a sociedade e preservar a natureza, em detrimento de uma concepção de técnica futurista, que seria uma máquina de guerra destruidora e fascista. Esse estágio da técnica se manifesta por meio da reprodutibilidade, que, ao destruir a aura, arruína a univocidade da verdade fascista (Seligmann-Silva, 2023). Detalhemos: para Benjamin (2012), a aura está situada temporal e espacialmente, sendo oriunda do contato distanciado do receptor com a obra de arte. A aura também é condicionada pela singularidade da obra de arte, inserida ainda em seu contexto de tradição. Com a reprodutibilidade da obra de arte pela fotografia e pelo cinema, proporcionada pelo avanço das tecnologias, a aura é desintegrada.

Dentre os movimentos históricos de vanguarda, Benjamin (2012, p. 79) eleva o dadaísmo ao aniquilador da aura, uma vez que suas produções gravam, “com os meios da produção, a marca da reprodução”. Dessa forma, não se consagra tempo à avaliação e ao recolhimento das produções dadá. A (destruição da) aura, todavia, é concebida com certa ambiguidade nos textos benjaminianos: ora clamam pela reauritização (ou seja, pela possibilidade de proximidade das massas com o objeto, sem uma contemplação burguesa e individualista), ora são a favor da sua destruição para que as massas se preparem para transformações históricas (Seligmann-Silva, 2023). Por assimilar a técnica à produção artística, o seguinte aforismo se insere no que discutimos:

¹⁰ No original e na íntegra: “Indeed technology played a crucial, if not the crucial, role in the avantgarde's attempt to overcome the art/life dichotomy and make art productive in the transformation of everyday life” (Huyssen, 1986, p. 9).

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte. (Andrade, 1924, n. p.)

O Manifesto propõe uma correspondência entre a palavra e as tecnologias, sendo ambas dotadas de um potencial transformador. Propomos que a “surpresa física” ainda equivale ao choque percebido por Bürger (2008), expressando a tentativa de devolver a arte à práxis vital e de irromper contra a instituição arte. Logo, acreditamos que o Manifesto semelhantemente valoriza a impressão das marcas da reprodução e o lúdico, em que se reconhece a concretização da (re)produção poética por meio de um labor técnico transformativo. Afinal, são as letras inscritas nos livros capazes de erigir um outro mundo. Note-se: as mesmas letras que se expandem para contextos diferentes, figurando, por exemplo, os cartazes publicitários. Benjamin (1987, p. 28), no “Guarda-livros juramentado”, compreende que a escrita, antes restrita aos livros, se expande “para as ruas, pelos reclames e submetidas às brutais heteronomias do caos econômico”. As letras verticais tornam-se horizontais com uma finalidade comercial. Ainda assim, é possível subverter tal lógica: ao se apropriar dessa técnica, produzindo uma arte poética tridimensional, liberta-se a poesia (e a arte, de modo geral) e retoma-se o domínio gráfico de outrora, de tempos “primitivos” nas palavras de Benjamin. Em ambos os casos, as letras são manipuláveis e reproduzíveis, aptas a modificar a sociedade. Daí a preferência pela síntese, consequência “[do] trabalho contra o detalhe naturalista” e pela “língua sem arcaísmos, sem erudição” (Andrade, 1924, n. p.). Isso caracterizaria uma obra que preza pela *invenção* (e contraria a cópia), destinada ao encontro com o cotidiano brasileiro.¹¹

O empenho descrito possibilitará ao grupo da Antropofagia dar um passo adiante: superada a fase da destruição de padrões artísticos “arcaicos”, isto é, padrões do realismo formal, o momento é propício para verticalizar mudanças já consolidadas (Boaventura, 1985), reintroduzindo a destruição e o dissenso (Marques, 2013). Assim, a Antropofagia se lança em um projeto revolucionário-ideológico que visava, em última instância, a transformação social

¹¹ Situar as reflexões de Oswald e de Benjamin no início do século XX é fortuito. A revolução proporcionada pela técnica nos parece viável naquele período. No entanto, com a consolidação das *big techs*, a constante exploração dos recursos naturais, o genocídio de povos indígenas e a crise climática (apenas para citar alguns eventos intensificados no século XXI), o caráter revolucionário da técnica nos inquieta. A técnica ainda resguardaria esse caráter redentor das classes oprimidas (algo que uma corrente como a do Acelacionismo defende) ou, nesse estágio, atingiu um nível fascista contra o qual precisamos lutar enfaticamente? Percebemos que essa inquietação também permeia os textos de Oswald (dos anos 1940 e 1950) e de Benjamin frente à utilização da técnica por governos nazifascistas. A pergunta permanece em aberto, destinada a um trabalho de maior fôlego.

(Schwartz, 1989). Em certa medida, essa transformação não se distancia da proposição de Bürger (2008) sobre a práxis vital, como percebida no Pau Brasil. A particularidade do projeto antropofágico emerge quando a transformação social se interrelaciona com uma dimensão metafísica e ontológica, basta recordarmos que a “[ú]nica lei do mundo” é a Antropofagia (Andrade, 1928, p. 3).

Relacionando-a com o ritual Tupinambá (Viveiros de Castro, 2002), o matriarcado de Pindorama (central na Antropofagia oswaldiana) é regido pela incorporação ontológica do outro, processo que propicia um devir contínuo. Para incorporar, não é preciso apenas devorar, como ser devorado. Na religião Tupinambá, o que motiva a devoração é a vingança, esta que assegura a continuidade do coletivo por meio da memória do *outro*. Assim, concebe-se o *eu* como um devorando em potencial, ou seja, como uma identidade sempre aberta à transformação pela alteridade (Viveiros de Castro, 2002).

Ao utilizar o ritual Tupinambá, sugerimos que a Antropofagia subverte aquilo que Silviano Santiago (1980, p. 15) intitulou “operação narcísica”, na qual, durante o processo colonial, “o outro é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única de sua alteridade”. Nos aforismos em que declara “Nunca fomos catequizados” (Andrade, 1928, p. 3, p. 7), o “Manifesto Antropófago” evidencia a recusa dessa lógica narcísica: ao afirmar, continuando um dos aforismos, que “[f]izemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (Andrade, 1928, p. 7), o texto propõe a subversão do gesto colonizador. Incorpora-se e ressignifica-se simbolicamente a cultura imposta por meio de outras culturas, como as indígenas e de matriz africana.

Nesse processo, o “Manifesto Antropófago” irrompe contra a “mímica colonial”, como definida por Homi Bhabha (1998), gerada em textos coloniais. A mímica resulta do desejo do colonizador “de um Outro reformado, reconhecível, como um sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (Bhabha, 1998, p. 146), o que torna parcial a presença de sujeitos colonizados. Assim, as supostas representações dos sujeitos colonizados, feitas pelos colonizadores, apresentam na realidade... os próprios colonizadores. Na mesma medida em que violenta, a mímica resguarda um potencial transformador por ser imprecisa e revelar a brecha da reprodução (em vez da *representação*). O Manifesto expõe exatamente as brechas da reprodução, de modo que as subverte por meio da sátira e da ironia.

Em suma, tanto o Pau Brasil quanto o Antropófago compartilham uma crítica à colonização, o que os distancia de qualquer elogio ou propagação da ideologia da democracia racial. Os manifestos também se diferenciam quanto à presença da nação e ao enfoque estético. Enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” apresenta os limites da nação e a reorganização

artística de elementos do passado em cotejo com o presente brasileiro, o programa antropofágico busca diluir a nação em outra configuração metafísico-ontológica. Isso nos permite a aproximação ao “multinaturalismo” proposto por Viveiros de Castro (2015). Fica nítida, então, a heterogeneidade do projeto oswaldiano (muitas vezes tomado como homogêneo ou simplesmente ignorado).

Por fim, a Antropofagia pode ser pensada em diálogo com a reflexão de Jacques Derrida (2014[1967]) sobre o jogo das diferenças, fundamento do estruturalismo saussuriano. O estruturalismo de Saussure (1995[1916], p. 139, grifo nosso) compreende que “na língua há apenas diferenças *sem termos positivos*”, sendo esta a única forma de os signos adquirirem sentido entre si. Derrida (2014), a partir disso, indica que coexistem duas faces nas ciências humanas: a face afirmativa, nietzscheana, em que os signos não revelam qualquer verdade, erro, origem, e a face negativa do jogo, atrelada ao estruturalismo, que preza pela nostalgia e busca pela origem. Na tensão do jogo, compreendemos os signos dispostos no “Manifesto Antropófago” à luz da “*aventura seminal do traço*” (Derrida, 2014, p. 425, grifo do autor). O Manifesto, em outras palavras, é analisado para ser tomado em *relação com Serafim Ponte Grande*, não como origem, centro.

Dada a advertência, examinemos *Serafim* a fim de compreender a materialização estética de algumas proposições antropofágicas, diante das quais há permanências e desestabilizações. Ao mobilizar um passado histórico, a narrativa o converte em instrumento de transformação política e metafísica no universo ficcional.

3 EM BUSCA DO SOL, *SERAFIM PONTE GRANDE*

Antes disso, cabe um panorama da recepção de *Serafim Ponte Grande*, uma vez que não somente o “Manifesto Antropófago” sofreu com simplificações. Pascoal Farinaccio (2001) considera que *Serafim*, mais do que simplificado, foi e (adicionamos) ainda é desvalorizado. A crítica (destaca-se a de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade) tomou o romance somente como uma “contribuição [...] à constituição futura da literatura brasileira” e, amparada em um critério nacionalista, reduziu-o à realidade extratextual (Farinaccio, 2001, p. 149). Descomplexificou-se, portanto, o discurso ficcional na busca por signos referentes a um “mundo prévio” nacional que, não sendo identificados, ficou para a posteridade literária incluí-los em suas produções.

Na década de 1940, Antonio Candido (1975) publica “Estouro e Libertação”. Em sua crítica, embora desconsidere o critério nacionalista e o pessoalismo em que estava imbuída a obra de Oswald, Candido (1975) detém-se na organicidade e à funcionalidade da obra (Farinaccio, 2001). Isso o fez considerar, do par dos romances modernistas de Oswald (isto é, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim*), o romance publicado em 1930 “significativo como um documento intelectual”, mas “um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em *comodismo estético*” (Candido, 1975, p. 45, grifo nosso). O “estilo telegráfico” e “síncopa”, nos quais Oswald teria se refugiado, pareceu ao crítico “certa preguiça de aprofundar os problemas de composição” (Candido, 1975, p. 45). *Serafim*, nessa crítica, fora reduzido a “fragmentos de livros” (Candido, 1975, p. 37).

É tão somente com a crítica de Haroldo de Campos, em 1971!, que a estrutura de *Serafim* é positivada na sua “antiestrutura”. Campos (2007[1971], p. 17) defende que “a preocupação de Oswald com o arcabouço de seu livro o leva a uma espécie de *continuum* da invenção, a uma estrutura proteica, lábil”. O romance, estruturado semelhantemente a uma colagem cubista ou a uma *bricolage* (definida enquanto elaboração de conjuntos estruturados por meio de resíduos ou fragmentos) apresenta o “elemento intencional de cesura, de pausa, que impõe limites estéticos aos ictos da ação ou da narração” (Campos, 2007, p. 21). Tal particularidade, a propósito, leva o crítico a intitular “grande sintagmática”, em vez de capítulo, as unidades que formam o livro (Campos, 2007).

Baseado no estudo de Vladimir Propp sobre fábulas russas, no qual defende que tais fábulas resultam “[d]os componentes e [d]as relações recíprocas destas com o todo”, Campos (1973, p. 21) denomina “sintagmático” o eixo de sucessão dos eventos, seguindo a terminologia saussuriana. A “grande sintagmática” torna-se, então, o núcleo articulatório, o “miolo

estrutural”, da obra (Campos, 1973). No caso de *Serafim*, classificado inicialmente por Candido como “não-livro”, notam-se “grandes sintagmáticas” ou “grandes unidades”, no plural (Campos, 2007), sendo o romance no todo um “sobressintagma” ou um “sintagma em grau máximo”. Por isso, o romance é um *grande* não-livro na percepção de Haroldo de Campos (2007) e na nossa, uma vez que seu procedimento parte da fragmentação.

Após a crítica de Campos, Candido, também na década de 1970, revisita “Estouro e Liberação” e faz reconsiderações a *Serafim* em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. “Aceit[ando] o reparo de Haroldo de Campos”, Candido (1975, p. 84) observa que o romance oswaldiano justapõe diversas soluções estilísticas e apresenta, em última instância, a devoração e a motilidade. O romance ainda comporta uma carga de sarcasmo e agressão que culminam na apoteosa da libertação absoluta (Candido, 1975). Já nos últimos dez anos (de 2015 a 2025), *Serafim* é lateralizado nas leituras e interpretações da Antropofagia oswaldiana. A crítica de Zita Nunes (2024) (que pretende analisar o símbolo do canibalismo na América Latina e nos Estados Unidos reconhecendo como marco principal a Antropofagia formulada por Oswald) sequer menciona o romance. E mesmo aqueles textos favoráveis à Antropofagia não têm empreendido uma análise substancial de *Serafim*, deixando-o em segundo plano. Nessa esteira, pensamos no livro basilar de Eduardo Sterzi (2022), *Saudades do mundo*: notícias da Antropofagia. Enquanto *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é analisado robustamente durante três ensaios (“A irrupção das formas selvagens”, “O apocalipse das imagens” e “A voz do sobrevivente”), *Serafim* aparece tangencialmente (cf. Sterzi, 2022). Todo esse rápido panorama da recepção e da crítica é útil para nossa incursão em *Serafim*, bem como para justificar a análise do romance.

Na obra, narram-se os eventos vividos pelo personagem homônimo: se tornar funcionário público, se casar forçadamente, fazer uma viagem transatlântica, alcançar sua liberdade sexual. Conforme Kenneth Jackson (1978, p. 82), “[a]s aventuras de Serafim expressam a necessidade de mudança social”, de modo que são transformadas, em comparação às de Miramar, em “uma aberta e carnavalesca rebelião contra os valores da sociedade modernista e burguesa” (Jackson, 2021, p. 181, tradução nossa).¹² Por isso, a Patrick Tonks (2013 *apud* Jackson, 2021), a viagem transatlântica engendra uma crítica ao capitalismo, sendo uma busca de libertação dos moldes burgueses de família, moralidade e patriarcado. A forma do romance (incompreendida por Candido a princípio) também segue essa libertação. Se

¹² No original e na íntegra: “The uninhibited traveller Serafim transmutes Miramar’s alienation into an open, carnivalesque rebellion against the values and behaviour of modernist, bourgeois society: ‘My country has been sick for a long time. It suffers from cosmic incompetence’” (Jackson, 2021, p. 181).

considerarmos os apontamentos de Bürger (2008), *Serafim* é uma obra não-orgânica, contrária à unidade impelida pela instituição arte (por sua vez, burguesa): suas partes estão emancipadas, sobrepostas, e não formam uma unidade dialética. Sugerimos que é essa fragmentação a facilitar a variação de vozes narrativas, que alternam entre hétero e homodieéticas, intra e extradiegéticas,¹³ e a paródia de outros gêneros textuais, um procedimento comum ao gênero romance (Bakhtin, 2019) extremado na obra oswaldiana.

A propósito, é com a paródia e a sátira que *Serafim* ridiculariza não somente “um mundo social regimentado em categorias econômicas”, como também “tipos e perspectivas sociais representados por personagens tipo” (Jackson, 1978, p. 83). Na terceira grande sintagmática “Folhinha conjugal ou seja Serafim no *Front*”, a narração é homodieética-extradiegética. Parodiando o gênero diário, é o próprio Serafim quem registra e narra seus conflitos internos entre se restringir a uma vida pequeno burguesa, submetendo-se à ordem religiosa e estatal, ou acatar seus impulsos (homos)sexuais. Por isso, mesmo vivendo “uma vida acanhalhada”, pensa no “remédio para [se] moralizar”: “cortar a incômoda mandioca que Deus [lhe] deu!” (Andrade, 2007, p. 75). Já no “Cérebro, coração e pavio”, grande sintagmática composta por curtos fragmentos que parodiam gêneros textuais distintos – eis o “estilo telegráfico” ao qual se referiu Candido (1975) –, embora prevaleça um narrador heterodieético-extradiegético, esse mesmo narrador cede o privilégio da função narrativa a outros personagens. Assim, em um fragmento como “Réplica” em que se parodia o gênero bilhete, será Branca Clara, amante de Serafim, a assumir a voz narrativa para responder ao convite do personagem. O narrador, desse modo, opera segundo a proposição do multinaturalismo, revelando-se nos e por meio dos personagens.

A fragmentariedade, o cinismo e imoralidade de *Serafim* possibilitam “romper com o sistema colonial e substituí-lo com uma audaciosa e diametralmente oposta alternativa” (Tonks, 2013 *apud* Jackson, 2021, p. 184, tradução nossa).¹⁴ Defendemos ainda que o romance, ao parodiar e satirizar os gêneros de viagem (Mendes, 1990; Jackson, 2021), irrompe contra a mímica colonial (Bhabha, 1998), que parcializou, nos textos coloniais, a presença de sujeitos colonizados. Essa ruptura assemelha-se ao que pontuamos sobre o Manifesto de 1928. Os personagens em *Serafim*, logo, são representados, antes de repetidos; seu narrador, por sua vez,

¹³ Gérard Genette (2014[1975], p. 318), fundindo as categorias de nível-pessoa, propõe “quatro tipos fundamentais do estatuto do narrador”: heterodieético-extradiegético quando se tem um narrador em primeiro grau que narra uma história em que está ausente; heterodieético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta histórias em que está presente; homodieético-extradiegético quando um narrador em primeiro grau narra sua própria história; homodieético-intradiegético quando um narrador em segundo grau conta sua própria história.

¹⁴ No original e na íntegra: “The novel’s very cynicism, incoherence, fragmentation, and immorality, he asserts, break the colonial system and replace it with an audacious and diametrically opposed alternative” (Tonks, 2013 *apud* Jackson, 2021, p. 184).

dispõe-se a devires múltiplos. Ao fim do romance, também percebemos que as presenças estão *incompletas* (nos termos da filosofia Tupinambá), não parciais.

Importa notar que, para todos os efeitos, as aventuras de Serafim, em específico, se restringem a uma transformação em nível individual, não alcançando o coletivo (como almejava o personagem). Mesmo em posse de teorias e eventos históricos disruptivos (a psicanálise, a filosofia nietzscheana, o êxito da revolução russa), Serafim é incapaz de modificar o mundo opressivo burguês, patriarcal e moralista em que vive, pautado em instituições ocidentais e burguesas. Por isso, considera a si mesmo “um símbolo nacional” desse país que “sofre de incompetência cósmica”, alegando: “Tenho um canhão e não sei atirar”¹⁵ (Andrade, 2007, p. 97). Após a constatação, conclui o parágrafo com a pergunta: “Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?” (Andrade, 2007, p. 97). Frustrado, o personagem é absorvido pelo sistema burguês e patriarcal, falecendo quase ao fim do romance. A personagem de Serafim, dessa forma, nos permite conceber uma outra faceta da Antropofagia oswaldiana, que preocupará a Oswald nos anos 1940: a motivação vinda de impulsos “individuais” (que, no Manifesto de 1928, aparece em aforismos destinados à renovação individual) pode atravancar o caminho para uma revolução cósmica, coletiva, como propõe a Antropofagia quando limitada a si mesma. Nesse sentido, Serafim (aqui, tanto personagem quanto livro) demonstra o passo que a Antropofagia precisa dar para atingir, efetivamente, uma transformação coletiva.

A absorção de Serafim ainda se relaciona com a hipótese formulada por Anatol Rosenfeld (1976) sobre o romance no século XX. O gênero adere gradualmente à abstração, à individualização e à relativização do mundo. Desse modo, o romance *moderno* (o vocabulário é de Rosenfeld) ou modernista perde a noção de personalidade, o que se interrelaciona à dissolução da cronologia, da motivação causal e do enredo. Essa modificação decorre (também) das guerras, da rápida industrialização e da transição de valores, eventos marcantes do século XX que impactaram o movimento modernista brasileiro. Em suma, o que Rosenfeld (1976) nos indica é a dissolução do realismo formal.

Todavia, a possibilidade de transformações cósmicas, com suas devidas motivações políticas, não se encerra com a morte de Serafim. É Pinto Calçudo – que, seguindo a tradição dos romances de cavalaria, é o parceiro de aventuras (e duplo) de Serafim – o responsável por efetivar tal transformação no romance. Expulso da narrativa na grande sintagmática “No elemento sedativo” por ameaçar o protagonismo de Serafim, Pinto ressurgiu junto à embarcação

¹⁵ Entendemos esse trecho como uma metáfora diegética, uma vez que o material utilizado para criar a imagem ou o símbolo está ativo e é perceptível dentro da narrativa (cf. Genette, 2014, p. 57).

El Durazno em “Os antropófagos”, última grande sintagmática do romance. A *El Durazno* foi saqueada na Europa, onde houve “[u]m princípio de infecção moralista, nascido na copa”, somente superado com a “passagem da zona equatorial” (Andrade, 2007, p. 205). Ao chegar aos trópicos, institui-se em *El Durazno*, “base do humano futuro”, “uma sociedade anônima de base priápica” (Andrade, 2007, p. 205). Conforme proclama Pinto Calçudo ““ante a cópula mole e geométrica dos motores””, aquela sociedade luta “contra ‘a coação moral da indumentária’ e a ‘falta de imaginação dos povos civilizados’” (Andrade, 2007, p. 206). A despeito do título da grande sintagmática (bastante sugestivo), essa postura do personagem já não nos direciona a alguns aforismos do “Manifesto Antropófago”? – “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido” (Andrade, 1928, p. 3).

A *El Durazno* é uma tecnologia subvertida, uma embarcação que, antes utilizada para fins de dominação colonial (que ocorre cultural e economicamente), agora foge “da projeção econômica das alfândegas” e trava “uma revolução puramente moral” (Andrade, 2007, p. 204). Aquela sociedade, anônima!, subtraída à vista, luta contra a falta de imaginação dos povos civilizados. Aproximamos a dinâmica dessa sociedade à “lei do antropófago” – “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928, p. 3) – ou, para empregar o termo de Nodari (2011), no “Direito antropofágico”. O Direito Antropofágico, pautado na “Única lei do mundo” (Andrade, 1928, p. 3), se funda na soberania da posse contra a propriedade (Nodari, 2011). A posse é, então, vital e nômade enquanto a propriedade é um título morto, uma ficção jurídica que congela e legitima apropriações historicamente fraudulentas, como o próprio “grilo” que marcou a formação do Brasil colonial (Nodari, 2011). Nesse sentido, a *El Durazno* corporifica essa lógica da posse em movimento: como embarcação que não se fixa, circula sem territorializar e afirma uma relação transitória com o espaço – uma prática que recusa a rigidez da propriedade e atualiza a utopia antropofágica do nomadismo.

A partir dessa atualização da posse nômade, propomos que a lei do antropófago, destinada a todos, estabelece uma presença completa e concreta de quem é assimilado, de modo que o *eu* é completo para quem o recebe e, portanto, está apto a ser devorado. A lei estabelece, na mesma medida, a presença incompleta de quem assimila, relativa à incompletude ontológica da filosofia Tupinambá. Trata-se, nesse caso, “de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença” (Viveiros de Castro, 2002, p. 220). O que se evidencia em jogo é o devir e a relação, e não o ser e a substância. (Viveiros de Castro, 2002). O interesse no que não pertence ao antropófago existe porque há o potencial de ser seu diante do desejo insaciável de completar a falta do *eu* e do coletivo.

Percebemos essa incompletude insaciável na própria viagem. O último parágrafo do romance afirma que a *El Durazno* não para, a não ser com o intuito de “comprar abacates nos cais tropicais” (Andrade, 2007, p. 206).

O tempo da *El Durazno* e do próprio romance torna-se contínuo, sem um fim preciso. Inverte-se a peripécia clássica,¹⁶ o encadeamento destinado a um determinado fim (Rancière, 2017). O tempo narrativo, dessa forma, “se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo e qualquer outro tempo e todo e qualquer outro lugar” (Rancière, 2017, p. 120). Essa ruptura temporal reaparece em outros momentos do romance, como no “Folhinha conjugal”. Enquanto permanece fiel a sua esposa, Dona Lalá, e cumpre suas funções de funcionário público, Serafim registra seus dias no formato de um diário, dentro de um tempo linear. A entrada de Doroteia Gomes, artista vanguardista por quem se apaixona, irrompe nesse esquema como o fragmento “O terremoto Doroteu”. A partir dali, o personagem abandona o registro sequencial dos acontecimentos e passa a se mover por descontinuidades. Mesmo sofrendo depois com o abandono de Doroteia, é na ruptura temporal que Serafim inquieta-se com as estruturas burguesas e os ideais de ordem e estabilidade que o moldavam. Essa passagem do tempo linear, progressivo, ao não-tempo encontra eco no “Cérebro, coração e pavio”: “Relógios imperturbáveis, arcangélicos, [que] oscilografam ameaças interplanetárias” (Andrade, 2007, p. 157). Todavia, se atentarmos à situação de Serafim, há, mais uma vez, uma limitação individual que não se prolonga ao coletivo, o que redimensiona as proposições do Manifesto. A contrariedade à cronologia se relaciona com a aversão do Manifesto à “Memória, fonte do costume”, que cede lugar à “experiência pessoal renovada” (Andrade, 1928, p. 7) precisa se transformar em uma experiência *coletiva* renovada. Caso contrário, torna-se inócua a pretendida revolução.

Se recordamos do funcionamento da memória para a comunidade Tupinambá, a memória ocorre no tempo e é produzida pelo tempo, o que a destrela de uma origem e aponta para um futuro (Cunha; Viveiros de Castro, 2018). No Manifesto, a ruptura com a memória é também uma ruptura com o passado atrelado a classes dominantes, que ratifica a moralidade europeia-cristã destinada às classes dominadas. Afirma o Manifesto: a “antropofagia carnal”, “que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas”, esteve restrita “[à]s puras elites” (Andrade, 1928, p. 7). É necessário que os “filhos do sol” ou a comunidade da *El Durazno* tenham acesso à carne, seja para devoração, seja para copulação. O acesso, pois, é condicionado por uma postura democrática, portanto, coletiva.

¹⁶ A peripécia é a mudança da fortuna para o infortúnio, o que gera um impacto emocional na tragédia grega. Nesse sentido, como bem coloca Rancière (2017), a ficção dispõe de um progresso a ser atingido para alcançar o fim.

Conforme Lauro Mendes (1992), essas atividades, caras ao Manifesto e a *Serafim*, são sinônimos da ressignificação da civilização ocidental.

As transformações também envolvem críticas a violências coloniais. Nesse sentido, o fragmento “Estados Unidos do Brasil”, que encerra a grande sintagmática “Cérebro, coração e pavio”, é uma peça fundamental para nossa reflexão:

Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos,
 porteiras, sequilhos, músicas, mangas.
 E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos.
 Como foi! Como foi! Pinto Calçudo atolou numa francesa. No país animal
 foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos
 brancos. (Andrade, 2007, p. 158)

Através da sátira, são evidenciadas as duas facetas do Brasil, que aparecem sob o signo do “país animal”. Se no Manifesto, para os “filhos do sol”, o Brasil revela-se no “país da cobra grande”, figura de um devir caraíba, no fragmento, o país emerge no seu lado violento, historicamente marcado. Percebemos, assim, o (des)encontro de que trata Nodari (2022) sobre o “Manifesto Antropófago”: uma simultaneidade de tempos e temporalidades situada no passado colonial. “Advogados”, símbolo do bacharelismo, e “sequilhos” coexistem com “caravelas” e “mamalucos”, sendo esses índices de uma miscigenação moldada pelo sistema colonial.

A relação sexual de Pinto Calçudo com uma mulher francesa traz à tona a antropofagia carnal que, embora celebrada, é acompanhada pela lembrança das violências sexuais perpetradas por senhores de escravos contra mulheres negras. Afinal, não é possível conceber uma liberação plena do corpo e da cultura sem reconhecer a estrutura colonial e os modos como esse corpo foi submetido à violência. É nesse ponto que a sátira revela o que Lélia Gonzalez (2020) nomeia “neurose cultural brasileira”: os mecanismos de ocultamento dos sintomas do racismo que protegem uma parcela da sociedade relutante em confrontá-los. A relação sexual entre senhores e mulheres escravizadas, atravessada pela exploração, é recoberta pela tentativa de neutralização – como se movida por um suposto desejo consensual –, quando, na verdade, expressa o desejo dos escravistas sustentado pela estrutura escravocrata e racista. Mesmo sob tentativas de obliteração, essas mulheres foram as “primeiras embaixatrizes”, e, pelo papel que lhes foi violentamente imposto, não podem ser relegadas ao esquecimento (Gonzalez, 2020). A sátira, portanto, antes de apagar o trauma colonial, reinscreve-o, expondo suas continuidades históricas.

Nesse sentido, o romance consegue reposicionar e tensionar o aforismo do Manifesto que trata da antropofagia carnal, uma vez que percebemos uma crítica enfática a violências

sexuais. Enquanto o aforismo enfoca uma discussão de classe, que toca no passado colonial brasileiro (e tangencia discussões raciais), em *Serafim*, a liberdade sexual (bastante democrática) interrelaciona-se com a violência de gênero, de raça e de classe, cujo ponto de partida é também o período colonial.

Diante desta análise, destacamos os atravessamentos do romance – do diálogo com o “Manifesto Antropófago” ao experimentalismo estético próprio dos movimentos da década de 1920. A não-organicidade da obra, a ruptura e crítica à cronologia, a paródia dos gêneros e a variação das vozes narrativas traduzem formalmente o gesto antropófago de devorar modelos, dissolver hierarquias e instaurar um devir ininterrupto. Ao mesmo tempo, as tensões políticas que atravessam o romance, da crítica ao patriarcado e ao capitalismo à reinscrição das violências raciais, alargam e redimensionam os princípios expressos no Manifesto, demonstrando que ser-antropófago consiste em, inicialmente, reconhecer e, então, confrontar as inúmeras estruturas perpetuadoras da violência. O romance ainda lança luz sobre uma outra faceta da Antropofagia, que pode não se consolidar: se o confronto for individual, privado, sem prolongamento ao coletivo, ao público, a “revolução Caraíba” torna-se inócua. Compare-se o jogo de forças entre o sujeito e o mundo (Rosenfeld, 1976), em *Serafim* o mundo ora é reduzido a estruturas geométricas que absorvem o personagem homônimo, ora é superado pelo personagem Pinto Calçudo. Por isso, por mais que Serafim sucumba ao mundo burguês, sua queda não encerra o Movimento Antropofágico: Pinto Calçudo, a *El Durazno* e a possibilidade do devir, articulada na própria estrutura do romance, projetam um tempo contínuo e uma comunidade utópica (incompleta, desejante, em permanente transformação) que é efetivada socialmente.

Concluindo pelo princípio, na primeira grande sintagmática do romance, “Recitativo”, lemos: “A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. [...] Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol” (Andrade, 2007, p. 60). Não seria essa cidade apodrecida¹⁷ a figuração das próprias estruturas ocidentais, opressivas e violentas, restritoras da imaginação e do acesso das classes dominadas à terra, ao corpo, às tecnologias? Se assim for, quem enfrentará a chuva na esperança do retorno do/ao sol é justamente esse personagem anônimo, de capa e de galochas, a observar, pela vidraça, o mundo à revelia. Um personagem que pode ser qualquer um de nós, na esperança do

¹⁷ Sugerimos que o apodrecimento da capital pode ser compreendido justamente à luz dessa crítica à “decadência do Ocidente” que apontamos algumas notas anteriores. A decomposição urbana permanece como metáfora da exaustão cultural europeia diagnosticada por Spengler e mobilizada por Oswald: sinal de um centro civilizatório que perdeu vitalidade e cuja ruína contrasta com a potência revitalizadora atribuída, na perspectiva antropofágica, ao Brasil caraíba.

“contato com o Brasil caraíba” (Andrade, 1928, p. 3). O romance, assim como o “Manifesto Antropófago”, encena e convida a esse gesto: um vislumbre através da vidraça, uma aposta no mundo por vir. Da experiência pessoal à transformação social.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Como vês, *Serafim* me preocupa como um filho que não quer sair”, escreve Oswald (2023, p. 172) a Mário em março de 1926. Naquele ano, Oswald estava viajando pelo Oriente junto de Tarsila do Amaral. Mais uma vez, o ano nos é pertinente, já que 1926 está situado entre alguns momentos marcantes: a publicação do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, a viagem a Minas – que, conforme Silviano Santiago (1985), é decisiva para os rumos do modernismo¹⁸ – e a publicação do “Manifesto Antropófago”. Como percebemos, o romance acompanhou as mudanças e o amadurecimento de seu autor – até ser deserdado em 1930. Identificamos esse movimento (de cuidado e posterior desvalorização) na gênese da obra e na crítica da Antropofagia oswaldiana. Isso nos permite agora reunir os rastros que este trabalho buscou seguir.

Interrelacionar o “Manifesto Antropófago” a *Serafim Ponte Grande* mostrou-se necessário para contestar críticas recentes que leem a Antropofagia como conivente com a ideologia da democracia racial. Tais leituras tendem a apagar as fricções internas do projeto oswaldiano e a diluir sua dimensão crítica, histórica, estética, política e metafísica. Procuramos, primeiro, afastar o Manifesto de 1928 dessas simplificações (seja do mero nacionalismo, seja da democracia racial) por meio de uma análise detida de seu texto. Em seguida, comparamos o “Manifesto Antropófago” ao “Manifesto da Poesia Pau Brasil” para particularizar os projetos oswaldianos dos anos 1920 (procedimento ausente nas interpretações contrárias à Antropofagia). Como pouco se volta à ficção de Oswald, avançamos para uma análise literária de *Serafim* a fim de tornar visíveis os rastros antropofágicos formalizados esteticamente.

Ao fim, demonstramos que a Antropofagia está longe de constituir um programa conciliador ou aderente a ideologias elitistas e racistas. Ao contrário, funciona como dispositivo de questionamento das violências coloniais ao reposicionar, no centro do discurso, sujeitos e coletivos historicamente subalternizados. Com esse quadro redefinido, *Serafim Ponte Grande* deixa de ser uma peça excêntrica e passa a ocupar posição central no desdobramento da Antropofagia. As tensões do Manifesto encontram, no romance, uma experimentação formal e uma expansão de suas proposições iniciais.

Concluir este percurso é reconhecer que Antropofagia e *Serafim* não são instâncias dissociadas, mas momentos suplementares de uma mesma atitude crítica. Como ambos

¹⁸ É na viagem a Minas, em 1924, que Oswald tem contato com a arte colonial, o que, para Silviano Santiago (1985), resultará na fusão da tradição, do passado colonial, à tecnologia. Unidos, alcança-se o futuro para retornar ao passado. É, portanto, a sumarização do matriarcado de Pindorama e do Brasil caráiba.

interrogam, cada qual à sua maneira, as formas de representação do sujeito, da nação e das estruturas coloniais que sustentam a sociedade brasileira, essa atitude confronta interpretações equivocadas como as de Rita Segato (2021) e Zita Nunes (2024). O programa antropofágico (aqui examinado na primeira fase) resguarda estratégias de desestabilização de estruturas opressivas. Estratégias que devem ser continuamente potencializadas e discutidas. Dessa forma, nossa expectativa para esta pesquisa é ampliar a compreensão da Antropofagia nas suas demais fases (durante o hiato e a retomada), dedicando-nos ao modo como a antropofagia é (re)interpretada nos últimos dez anos (2015-2025) e às discussões raciais emergentes no programa. São os (nossos) roteiros incessantes. “Caminhamos...” (Andrade, 1928, p. 3).

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Oswald de **Correspondência**. Organização, introdução e notas de Gênese Andrade. São Paulo: EdUSP; Instituto de Estudos Brasileiros, 2023.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, ano 23, n. 9147, 18 mar. 1924. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf. Acesso em: 18 out. 2025.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416410&Pesq=%22manifesto%20antrop%C3%B3fago%22&id=2663904426691&pagfis=20>. Acesso em: 18 out. 2025.

ANDRADE, Oswald de. **Os dentes do dragão**: entrevistas. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.

ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (segunda versão em alemão). In: DUARTE, Rodrigo (org.). 2. ed. **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. p. 247-291.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editoria 34, 2019.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BOPP, Raul. **Poesia completa**. Organização de Augusto Massi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CAMARGOS, Marcia. **Semana de 22**: entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMPOS, Haroldo. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COSTA LIMA, Luiz. **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

CUNHA, Manuela L. Carneiro; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambás. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 57-78, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 26 out. 2025.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**: alegria, alegoria. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2000.

FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7. ed. Recife: Massangana, 1996.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HUYSEN, Andreas. **After the Great Divide**: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

JACKSON, Kenneth David. **Prosa vanguardista brasileira**: Oswald de Andrade. Tradução de Heloisa Nascimento Alcantara de Barros e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JACKSON, Kenneth David. **Cannibal Angels**: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde. Oxford; New York: Peter Lang, 2021

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MENDES, Lauro Belchior. Serafim antropófago. **Itinerários**, n. 3, p. 59-73, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2398>. Acesso em: 16 out. 2025.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004. v. 3.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**: pontos de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: a história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NODARI, Alexandre. A única lei do mundo. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, João César de C. (org.). **Antropofagia, hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações, 2011.

NODARI, Alexandre. “Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago”. **Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais**, [S. l.], v. 1, n. 5, p. 80-105, 2022. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/973>. Acesso em: 16 ago. 2023.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. **A Utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990. p. 5-39.

NUNES, Zita. **Democracia canibal**: raça e representação na literatura das Américas. São Paulo: Fósforo, 2024.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

ROCHA, João Cezar de Castro. Pantagruel nos tristes trópicos: antropofagia e releitura da obra oswaldiana. In: MARQUES, Ivan; ROCHA, João Cezar de Castro; ALENCAR, José Almino. **Três visões do modernismo**. Recife: Massangana, 2023.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTIAGO, Silviano. **Vale o quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SANTIAGO, Silviano. **Na malha das letras**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 20. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20**: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia de demanda. Belo Horizonte: Bazar do Tempo, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a guerra de imagens**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

STERZI, Eduardo. **Saudades do mundo**: notícias da Antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022.

TOSSIN, Laisa. Carijós, caraíbas, curibocas periféricos, preteridos, mestiços rastros linguísticos das relações sociais no Brasil Colônia. **Web Revista Sociodialeto**, [S. l.], v. 9, n. 27, p. 79-101, 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/sociodialeto/article/view/7940>. Acesso em: 10 dez. 2025.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.