



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – IH  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? SOBRE ANTROPOFAGIA E  
DEVORAÇÃO EM OSWALD DE ANDRADE

Rafael Eugênio Pereira

Brasília

2022

Rafael Eugênio Pereira

DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? SOBRE ANTROPOFAGIA E  
DEVORAÇÃO EM OSWALD DE ANDRADE

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Departamento de  
Filosofia da Universidade de Brasília,  
como requisito para obtenção do título  
de licenciado em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. André Luis Muniz  
Garcia.

BRASÍLIA

2022

Rafael Eugênio Pereira

DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? SOBRE ANTROPOFAGIA E  
DEVORAÇÃO EM OSWALD DE ANDRADE

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao Departamento de  
Filosofia da Universidade de Brasília,  
como requisito para obtenção do título  
de licenciado em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. André Luis Muniz Garcia

UnB - Departamento de Filosofia (orientador)

---

Profa. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni

UnB - Departamento de Filosofia (membro da banca)

BRASÍLIA

\_\_\_\_ / \_\_\_\_ /2022

## DEDICATÓRIA

A Oswald de Andrade.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amor, carinho e afeto sem tamanho; por terem sempre me apoiado em minhas decisões pessoais e profissionais.

A Regina Luisi pela vida compartilhada e bem vivida; pelo apoio incondicional e companheirismo diário.

À Universidade de Brasília que por meio da assistência estudantil me proporcionou moradia e alimentação ao longo de toda minha graduação.

Ao professor André pelas diversas e dedicadas correções, pela exigência com o texto e pela inspiração na pesquisa.

Aos meus amigos de apartamento: Geovane, Eduardo, Italo e Fegu.

Aos meus amigos de Garden: Vinicius, Rony, Gabrielly, Nilsinho, Marla, Henrique, Joelson e Junior.

Aos meus amigos feitos ao longo da graduação, em especial: Fábio, Caio, João, Gustavo, Ana, Fabiano e Weslei.

Quem tem amigos tem tudo.

Obrigado a todos por tanto.

E, quando comiam, Jesus tomou o pão, e abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo.

*Mateus 26:26.*

Não me amole, está gostoso.

*Cunhambebe.*

## RESUMO

Esta monografia tem como objetivo central fazer uma análise do modo como os comentadores interpretam as metáforas da antropofagia e da devoração, a fim de entender do que se fala quando se fala em metáfora no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Buscaremos mostrar como, baseados na tese da congenialidade de Antonio Candido, a pesquisa oswaldiana tende a interpretar a metáfora como um procedimento artístico que opera na lógica entre particular e universal, visando a resolver os impasses do que até então era visto como contraditório, no caso, oposições como primitivo/civilizado, nacional/cosmopolita, importado/local. Nesta chave, nossa hipótese é que o modo de interpretar a metáfora pela grande maioria dos intérpretes pode ser aproximado de um debate que já se encontra muito bem discutido pelo idealismo alemão e pelo primeiro romantismo, qual seja, aquela que busca compreender o par conceitual particular/universal na chave de duas mediações estéticas: símbolo e alegoria. Comparando ambas as tradições, buscaremos mostrar como a metáfora, na esteira da linguagem simbólica e alegórica, no fundo, é uma forma figurada de discurso que ao falar algo pretende significar algo outro. A partir disso, mostraremos como a metáfora, na medida em que atua como forma figurativa da linguagem, tende a ser utilizada como categoria que busca, para grande parte da pesquisa sobre a obra de Oswald de Andrade, estabelecer uma mediação artística para a relação particular/universal, isto é, uma mediação artística capaz de capturar e conciliar contrários. Daí por que, quando se fala de metáfora (no caso, da devoração e da antropofagia), se fala de um uso da linguagem que diz algo para significar algo outro, sendo que o que está pressuposto é uma característica referencial da linguagem metafórica, ou em outras palavras: que dizer e significar são duas funções da linguagem atinentes a uma única atitude: referir, remeter a algo outro. As consequências desse pressuposto serão discutidas no final dessa monografia.

Palavras-Chave: Metáfora, Antropofagia, Devoração, Oswald de Andrade

## ABSTRACT

The main goal of this monograph is to analyze how researchers interpret the metaphors of anthropophagy and of devouring, in order to understand the meaning of metaphor in Oswald de Andrade's work, specifically in *Manifesto Antropófago*. We will seek

to show how, based on Antonio Candido's congeniality thesis, the research tends to interpret metaphor as an artistic procedure. A procedure that operates in a logic between particular and universal, aiming to solve the impasses between what was until then seen as contradictory, in this case, dualities as primitive/civilized, national/cosmopolitan, imported/local. Thus, our hypothesis is that the metaphor's interpretation by the vast majority of researchers can be approximated to the debate that is already very well discussed in German idealism and in the first romanticism, that is, the seeking to understand the conceptual pair particular/universal using as keys two aesthetic mediation procedures: symbol and allegory. Comparing both traditions, we aim to show how metaphor is a figurative form of discourse, likewise symbolic and allegorical language, in which, by saying something, the intention is to mean something else. Moving forward from that point, we will show how the metaphor, as a figurative form of discourse, tends to be used as a category that seeks to establish an artistic mediation for the relation particular/universal, i.e., an artistic mediation capable of capturing and reconciling opposites, at least for most of the research on Oswald de Andrade's work. Therefore, when we speak of metaphor (in this case, the devouring and the anthropophagy metaphors), we speak of a use of language that says something meaning something else, being presupposed a referential characteristic of metaphorical language. In other words: saying and meaning are two functions of language related to a single attitude: to refer. The consequences of this assumption will be discussed at the end of this monograph.

Keywords: Metaphor, Anthropophagy, Devouring, Oswald de Andrade

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	- 10
CAPÍTULO 1. ANTROPOFAGIA E DEVORAÇÃO: METÁFORAS DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO DE OSWALD DE ANDRADE .....	- 14
1.1. AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O PRIMITIVISMO: COORDENADAS TEÓRICAS DA ESTÉTICA OSWALDIANA .....	- 17
1.2. O PRIMITIVISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO DE OSWALD DE ANDRADE.....	- 23
CAPÍTULO 2. DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? TENDÊNCIAS E CONTRATENDÊNCIAS DA ESTÉTICA OSWALDIANA.....	- 28
2.1. PARTICULAR E UNIVERSAL: UMA CERTA HERANÇA ALEMÃ.....	- 32
2.2. UM SÍMBOLO QUE AINDA SIMBOLIZA ALGO: A INTERPRETAÇÃO DOMINANTE DA METÁFORA EM OSWALD DE ANDRADE.....	- 40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	- 47

## INTRODUÇÃO

Esta presente monografia tem como objetivo principal expor e analisar a leitura e a interpretação que a tradição de comentadores de Oswald de Andrade faz das noções de antropofagia e de devoração enquanto metáforas básicas do *Manifesto Antropófago*. É possível observar que os pesquisadores baseados na tese da congenialidade de Antonio Candido, tendem a interpretar a metáfora como um procedimento artístico que opera na lógica entre particular e universal, na medida em que sua orientação metodológica é resolver os impasses do que até então era visto como contraditório. Nossa hipótese é que, a partir dessa tradição de leitura, o modo de interpretar a metáfora pode ser aproximado de um debate que já se encontra muito bem discutido pela tradição estética alemã do final do século XVIII, o qual busca, através do símbolo e da alegoria, compreender, justamente, o par particular/universal.

No entanto, há para nós um problema que consiste no fato de que não constatamos por parte dos comentadores qualquer discussão a respeito do que é a metáfora. Quer dizer, se por um lado já é lugar comum para a pesquisa oswaldiana sobre o *Manifesto* que a antropofagia e a devoração são metáforas, por outro lado não há qualquer reflexão teórica prévia, um estudo estético-conceitual da metáfora antes de se propor uma leitura e interpretação da antropofagia *como* metáfora. Ela aparece sempre como algo evidente por si mesmo, como algo dado.

É considerando isso que esta monografia focalizará na metáfora como uma categoria estética imprescindível para compreender o modo como a antropofagia de Oswald de Andrade foi historicamente lida e interpretada pelos comentadores.

Assim, o primeiro tópico deste trabalho consistirá em expor a antropofagia e a devoração como coordenadas estéticas que representam o núcleo da experiência oswaldiana no *Manifesto Antropófago*. Nosso objetivo específico aqui será apresentar estas duas categorias tal como foram historicamente lidas pelos comentadores, a fim de responder a pergunta: por que antropofagia e devoração são metáforas? Em que medida elas formam o núcleo das reflexões e experiências artísticas de Oswald de Andrade no *Manifesto*?

No entanto, como ressalta Benedito Nunes, tanto a antropofagia como a devoração possuem um contexto atrás de si que remete às artes de vanguarda europeia, mais precisamente, ao primitivismo. Em outras palavras: as metáforas da antropofagia e da devoração fazem parte de uma importante tradição histórico-artística que, embora associada

às vanguardas do início do século XX, possui uma longa trajetória nas artes e no imaginário ocidental. Neste sentido, o nosso segundo tópico tem como objetivo contextualizar a antropofagia e a devoração como metáforas que fazem parte da tradição primitivista. Para tanto, precisamos responder isto: o que consistiu o primitivismo e qual o contexto histórico-artístico no qual ele está inserido?

Uma vez realizado esse objetivo, no tópico 1.2 iremos buscar compreender como e em que medida Oswald de Andrade assimila o primitivismo europeu e em que medida essa assimilação caracterizaria uma espécie de diferenciação e ruptura com a tradição artística do início do século XX. Isso, porque para uma parte dos comentadores o primitivismo é uma ponte ou um ponto de convergência que, por um lado, liga a nossa vanguarda modernista à vanguarda europeia e, por outro, valeria também como um elemento de cisão com essa mesma vanguarda, a partir do momento em que Oswald se apropria do primitivismo metafórico europeu para, pintando-o de particularidades locais, construir um pensamento nacional, genuinamente brasileiro.

No segundo capítulo, nosso objetivo será aprofundar e expor detalhadamente como, a partir da tradição do primitivismo, as metáforas da antropofagia e da devoração são interpretadas pela pesquisa especializada. Aqui buscaremos responder as seguintes perguntas: do que se fala quando se fala em antropofagia, em devoração, como metáforas privilegiadas do pensamento de Oswald de Andrade? A que servem a metáfora da antropofagia e da devoração enquanto categorias estéticas centrais do pensamento oswaldiano? A que procedimentos estéticos elas correspondem quando são empregadas para interpretar a produção artística de Oswald de Andrade? À qual tradição o modo de interpretação dos comentadores está associada?

Para responder essas perguntas, nossa monografia se orienta pelo seguinte fio condutor: em que os comentadores se baseiam para alicerçar as suas interpretações das metáforas da antropofagia e da devoração? Veremos como, baseados na tese da congenialidade de Antonio Candido, a pesquisa oswaldiana tende a interpretar a metáfora como um procedimento artístico que opera na lógica entre particular e universal, na medida em que sua orientação metodológica é resolver os impasses entre o que até então era visto como contraditório. Nesta chave teórica, veremos como, para os comentadores, as metáforas

servem para um processo de formação cultural capaz de resolver contradições do tipo: primitivo e civilizado, nacional e cosmopolita, importado e local.

A partir daqui, no entanto, se apresenta para nós uma hipótese central dessa pesquisa, já mencionada acima, mas que vale ser repetida, a saber, de que o modo de interpretar a metáfora pelos comentadores pode ser aproximado de um debate que já se encontra muito bem discutido pelo idealismo alemão e pelo primeiro romantismo entre particular e universal, cujo contexto teórico é a discussão em torno do simbólico e alegórico. Parece-nos que a pesquisa especializada na obra de Oswald de Andrade está interpretando a metáfora através de uma dialética com vistas a diagnosticar um processo de formação cultural cujo percurso poderia revelar, nas contradições e relações entre particular e universal, a construção de um pensamento genuinamente brasileiro. Contudo, essa metodologia de interpretação da metáfora pode ser remontada ao debate entre símbolo e alegoria, que faz parte de uma longa tradição estética alemã que se iniciava no final do século XVIII.

Assim, o objetivo do tópico 2.1 será expor o debate entre símbolo e alegoria na filosofia alemã, mais precisamente, no debate sobre a possibilidade de uma mediação estética ser empregada para interpretar a relação particular/universal. Aqui buscaremos responder às seguintes questões: no que consistiu essa oposição entre símbolo e alegoria? Qual sua relação com o debate universal e particular? Expor esse debate será primordial para entendermos como ele se encontra na base do modo de interpretar e utilizar a metáfora pelos comentadores, principalmente quando se considera essas leituras na chave da teoria da congenialidade de Antonio Candido.

Considerando o contexto do debate entre símbolo e alegoria e sua função (artística) na elucidação do problema particular/universal, nosso último tópico consistirá em responder às seguintes perguntas: em que medida a metáfora está inserida nesse debate? Como esse debate entre particular e universal define o uso da metáfora pelos comentadores de Oswald, especialmente aqueles que interpretam a devoração e a antropofagia na chave do metafórico? Buscaremos mostrar aqui como os problemas enfrentados pelas noções de símbolo e alegoria na resolução do dilema particular/universal são símiles ao da metáfora, notadamente, no que diz respeito ao considerar tais figuras de linguagem como tentativas de falar de algo significando algo outro.

A partir disso, buscaremos expor dois movimentos finais: i - mostrar como símbolo, alegoria e metáfora, na medida em que atuam como formas figurativas da linguagem, tendem a ser utilizados como categorias que buscam estabelecer uma mediação artística capaz de solver impasses entre o que é particular (local, primitivo, nacional) e o que é universal (europeu, civilizado, cosmopolita), isto é, uma mediação artística que, mesmo “brasileira”, seria capaz de capturar e conciliar os contrários. ii – que, a partir da ideia segundo a qual quando se fala de metáfora o que está pressuposto é uma característica referencial da linguagem, isto é, de que dizer e significar são duas funções da linguagem atinente a uma única atitude: referir, remeter a algo outro. Nas linhas finais dessa monografia, discutiremos as consequências teóricas dessa interpretação, apontando alguns outros pontos de vista que podem enriquecer mais ainda o debate.

## 1 – ANTROPOFAGIA E DEVORAÇÃO: METÁFORAS DO *MANIFESTO ANTROPÓFAGO* DE OSWALD DE ANDRADE

Como primeiro objetivo deste trabalho, buscaremos responder a seguinte pergunta: por que antropofagia e devoração são ditas metáforas fundantes do pensamento e da arte de Oswald de Andrade? Mais precisamente, em que medida elas formam o núcleo das reflexões e experiência artística oswaldiana no *Manifesto Antropófago*?

Responder a essa pergunta é importante, pois, embora Oswald de Andrade nunca tenha formulado uma definição completa e particular do que seria exatamente a sua antropofagia, se tornou lugar comum na pesquisa sobre o *Manifesto Antropófago* dizer que antropofagia e devoração são metáforas nucleares do pensamento oswaldiano. No entanto, ao vasculhar diversos trabalhos de comentadores, não encontramos qualquer reflexão a respeito de por que elas seriam metáforas. A afirmação de que são metáforas parece bastar por si, como algo evidente, que não exige explicação prévia. Por isso, essa primeira parte da monografia consistirá em dizer por que e em que medida a devoração e a antropofagia são lidas como metáforas.

De modo geral, a metáfora pode ser definida como um *tropo do pensamento*, uma figura de linguagem que consiste na substituição de um pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado a este por uma relação de semelhança. Neste sentido, ela é um procedimento estético de representação e personificação de abstrações que implica a retomada da oposição retórica *sentido próprio/sentido figurado*.<sup>1</sup>

Partindo dessa perspectiva mais geral, já é possível contextualizar aquelas noções-guia do *Manifesto*, pois a antropofagia significa, em sentido próprio, um complexo ritual ameríndio, no qual se assava (moqueava) e se devorava o inimigo valente capturado em combate. Distinguindo-se do canibalismo, a antropofagia enquanto ritual era um ato de vingança que buscava, através da devoração, a apropriação da força e das qualidades do inimigo devorado.<sup>2</sup> Assim, enquanto ato de vingança, a antropofagia ritual era o princípio e o

---

<sup>1</sup> HANSEN, 2006. p. 7.

<sup>2</sup> STADEN, 2011; LERY, 1961; THEVET, 1944; FERNANDES, 1970.

fim da organização social indígena, que encontrava, nas guerras contra as etnias rivais e na devoração, a certeza da existência do futuro enquanto grupo.<sup>3</sup>

Artisticamente reinterpretada (portanto, em sentido figurado), a antropofagia corresponde ao nome dado por Oswald de Andrade ao movimento artístico brasileiro que se inicia em 1928 com o *Abaporu* de Tarsila do Amaral e o *Manifesto Antropófago*, do próprio Oswald. Encontrando apoio na antropofagia ritual, a antropofagia enquanto movimento artístico é comumente lida,<sup>4</sup> a um só tempo, como ato de vingança contra a colonização europeia e suas imposições de valores e normas, bem como um modo de se conceber o traço autêntico da cultura brasileira. Percorrendo as várias leituras feitas pelos comentadores a seu respeito, pudemos observar que a antropofagia oswaldiana foi historicamente interpretada<sup>5</sup> como uma devoração simbólica das técnicas e da cultura europeia e, por conseguinte, a absorção e transformação das forças e qualidades desse “inimigo” estrangeiro às particularidades locais.

Assim, enquanto ato de vingança, a antropofagia representaria, segundo Haroldo de Campos, “uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas, no plano social, e dos seus recalques impostos no plano psicológico”.<sup>6</sup> Na mesma esteira de Haroldo, para Benedito Nunes a antropofagia seria “um vocábulo catalisador, reativo e elástico [...] do qual a devoração é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces”.<sup>7</sup> Esse inimigo com suas muitas faces seria, nas palavras de Nunes, “todo aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas e a retórica da sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro”.<sup>8</sup> Temos a partir disso que os “inimigos” da antropofagia de Oswald, declarados no *Manifesto* quase sempre a partir

---

<sup>3</sup> FERNANDES, 1970; CUNHA, 2009.

<sup>4</sup> AZEVEDO, 2012; CAMPOS, 1974; CANDIDO, 2008; FONSECA, 2008; HELENA, 2006; LIMA, 2012; NUNES, 1990; QUEIROZ, 1989; SCHWARZ, 1991; SOUZA, 2018; VELLOSO, 2007. Isso para ficarmos com apenas alguns autores. Arriscamo-nos a dizer que todas as leituras a respeito da antropofagia oswaldiana utilizam ou pelo menos partem de tal leitura.

<sup>5</sup> Para essa nota valem-se os mesmos autores da nota supracitada.

<sup>6</sup> CAMPOS, 1974, p. 34.

<sup>7</sup> NUNES, 1990, p. 15.

<sup>8</sup> IDEM, p. 15.

da palavra “contra”,<sup>9</sup> seriam representados pelo modelo civilizatório ocidental inicialmente imposto ao Brasil pelo aparelho colonial e, posteriormente, pela importação desse modelo pelos próprios brasileiros mesmo após a proclamação da independência.

Vale destacar que esse inimigo, no entanto, “não é identificado como algo impuro ou como um corpo poluído, cujo contato então se interdita”.<sup>10</sup> Assim como a permanência da existência do grupo rival era indispensável para a continuidade da vida social na antropofagia ritual, na leitura artística, a existência do inimigo, no caso, da civilização ocidental, era indispensável para a construção e mobilização do movimento. Para Luiz Costa Lima, “a negação do inimigo representa o avesso do que postula o *Manifesto Antropófago* e a antropofagia”.<sup>11</sup> Afinal, se tal leitura representa a reação contra tudo aquilo que até então foi imposto e importado como necessário para que a civilização chegasse aos trópicos, por outro lado, é patente que, quando ela se direciona à devoração deste “inimigo”, ela acaba por encarar a si mesma como depositária dos valores ocidentais ao absorvê-los e transformá-los.<sup>12</sup> Isso, porque, de acordo com alguns comentadores,<sup>13</sup> ao devorar e absorver os valores e técnicas ocidentais, a antropofagia estaria integrando-os e tornando-os parte constitutiva da própria nacionalidade, na medida em que adéqua tais valores à realidade, assimilando tudo sob a forma “brasileira”. Em outras palavras, como “uma verdadeira filosofia embrionária da cultura [brasileira]”,<sup>14</sup> a antropofagia representaria, através da sua capacidade de devoração e assimilação, a especificidade da cultura brasileira no concerto das nações, face ao universal moderno.<sup>15</sup> Através dela, Oswald estaria não só “convidando a intelligentsia brasileira a repensar o modo de relação com o antigo colonizador”,<sup>16</sup> mas o próprio Brasil e os brasileiros.

Deste modo, a antropofagia representaria *um deslocamento do sentido literal*, uma *devoração simbólica* – daí sua função “metafórica” – dos atributos do devorado que, assimilados pelo devorador e “confrontados” com as particularidades deste, seriam transformados em algo outro. Por essa razão, pode-se afirmar que a antropofagia e a

---

<sup>9</sup> Por exemplo: “Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.” “Contra o Padre Vieira.” “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas.” “Contra as elites vegetais.” ANDRADE, 1975.

<sup>10</sup> LIMA, 1991, p. 63.

<sup>11</sup> IDEM.

<sup>12</sup> IDEM, p. 66.

<sup>13</sup> CAMPOS, 1974; QUEIROZ, 1989; VELLOSO, 2007.

<sup>14</sup> CAMPOS, 1974, p. 34.

<sup>15</sup> QUEIROZ, 1989.

<sup>16</sup> NASCIMENTO, 2011, p. 334.

devoração foram historicamente lidas *como* metáforas e, desse modo, passaram a valer como o núcleo do pensamento oswaldiano no *Manifesto*, na medida em que apreendiam um conjunto amplo de características particulares (o “contexto brasileiro”) sob uma forma artística “universal”, quer dizer, uma forma capaz de, pela arte, definir uma regra válida para um diagnóstico da situação muito peculiar da nação e da cultura brasileira.

Considerando o exposto acima, é necessário, no entanto, fazermos uma ressalva, pois, embora tenhamos iniciado esta monografia fazendo esta aproximação entre, por um lado, a antropofagia e a devoração literal ameríndia e, por outro, a antropofagia e a devoração metafórica, gostaríamos de destacar que ambas as metáforas, antropofagia e devoração, são categorias estéticas que fazem parte de uma longa tradição artística que, há época da escrita do *Manifesto Antropófago*, estava muito em voga na Europa, sendo largamente utilizadas por uma importante linhagem das vanguardas artísticas, qual seja, o primitivismo. Deste modo, no próximo tópico, buscaremos compreender a relevância dessa tradição artística, contextualizando seu caráter histórico-estético e expondo qual sua relação com as metáforas da devoração e da antropofagia. E isso será feito, com o intuito de explicar como os comentadores brasileiros aproximaram, através de suas leituras, esta tradição artística europeia da tradição brasileira da antropofagia.

## 1.1 – AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E O PRIMITIVISMO: COORDENADAS TEÓRICAS DA ESTÉTICA OSWALDIANA

Representadas pelos diversos “-ismos” (futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, expressionismo e fauvismo), a *avant-garde* ou vanguarda foi um conceito usado para “designar artistas e escritores que eram audaciosamente experimentalistas, no sentido de rejeitar ou zombar das tradições literárias e acadêmicas”.<sup>17</sup> Segundo Kenneth David Jackson, o termo vanguarda, aplicado ao Brasil, então representado pelo nosso modernismo, “se refere ao entusiasmo pelas composições ou técnicas experimentais lançadas pelos artistas europeus e às adaptações originais de tais composições e técnicas a temas brasileiros”.<sup>18</sup> Dito de outro

---

<sup>17</sup> JACKSON, 1978, p. 10.

<sup>18</sup> IDEM, p. 17.

modo: a nossa vanguarda, representada pelos modernistas, pode ser concebida como a tentativa de rearranjar as novas formas estéticas aprendidas com as vanguardas europeias, utilizando como tema principal a vida e as particularidades brasileiras.

Interessa-nos aqui o fato de que Oswald de Andrade foi um dos primeiros modernistas a entrar em contato com as vanguardas europeias, fazendo-se um dos primeiros importadores das novas técnicas e formas estético-artísticas para terras brasileiras.<sup>19</sup> Regressando da Europa em 1912, então com 22 anos, Oswald trouxe consigo o *Manifesto Futurista* de Marinetti, escrito em 1909, considerado uma das primeiras manifestações artísticas do que anos depois integraria as artes de vanguarda europeia. Nos anos posteriores a 1912 e, sobretudo, na década de 20, Oswald viajou diversas vezes para a Europa. Estas viagens foram prolongadas e intensificadas quando, por intermédio de Blaise Cendrars e na companhia de Tarsila do Amaral, Oswald entrou em contato direto com a comunidade vanguardista de Paris.

Benedito Nunes, em seu texto *Oswald Canibal*, percorre, no primeiro capítulo, as possíveis influências vanguardistas que Oswald teria recebido neste período em que se encontrou mais presente na Europa, destacando que havia, precedendo o *Manifesto* oswaldiano de 1928, “toda uma temática do canibalismo na literatura europeia da década de 20”,<sup>20</sup> e toda uma tendência a se usar termos de fisiologia, sobretudo a digestiva, para exprimir o conhecimento ou a experiência artística,<sup>21</sup> como por exemplo, o *Manifeste Cannibale Dada* escrito por Francis Picabia em 1920 ou o *Il Negro* de Marinetti, escrito em 1922. Assim, de acordo com ele, essa temática da antropofagia e da devoração, tal como utilizadas, principalmente, pelo futurismo e pelo dadaísmo, exteriorizaram-se pelo uso de certas metáforas e imagens violentas, que representavam, então, um meio de agressão verbal ao estilo e ao “bom gosto” burguês, integrando o vocabulário das vanguardas como hipérbole gestual.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Oswald não foi o primeiro a importar e discutir, no Brasil, tais inovações vanguardistas. Desde 1909 já era possível encontrar trechos e até a íntegra do *Manifesto Futurista* em alguns jornais do país. No entanto, Oswald foi o primeiro que viu tais inovações estéticas propostas pelos futuristas com “bons olhos”, encarando-as como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira. Para mais informações sobre o assunto ver: FABRIS, Annateresa. **O futurismo paulista** (1994) e FABRIS, Annateresa. **A trajetória de uma ideia: o futurismo no Brasil** (1998).

<sup>20</sup> NUNES, 1979, p. 13.

<sup>21</sup> IDEM, p. 16.

<sup>22</sup> IDEM, p. 13.

Na continuação daquele capítulo, Benedito Nunes ressalta que esta imagem do canibal/antropófago presente na literatura do início do século XX dependia, por sua vez, de uma fonte mais ampla e profunda, a qual tinha como pano de fundo a enorme tela colorida do primitivismo, que a ação conjunta da arqueologia e da etnologia modernas desdobrou sobre o racionalismo da cultura europeia.<sup>23</sup> E no que consistiu o primitivismo? Qual o contexto histórico-artístico em que está inserido? Como ele foi utilizado pelas vanguardas artísticas?

Willian Rubin, em seu texto *O primitivismo moderno: uma introdução*,<sup>24</sup> escrito para o livro *O primitivismo na arte do século XX: os artistas modernos frente à arte tribal*, comenta que o uso da palavra primitivismo, na história da arte, surgiu na França no século XIX e designava, sobretudo, as artes italianas e flamengas dos séculos XIV e XV, além das artes românicas e bizantinas, bem como uma infinidade de artes não-ocidentais. Para o autor, será a partir do século XX, principalmente a partir da “explosão” das artes de vanguarda, que o termo “primitivismo” passa a designar especificamente o interesse dos artistas modernos pela arte e cultura das sociedades tribais, com destaque para as africanas e oceânicas.<sup>25</sup> Desse modo, de acordo com Rubin, não se deve confundir o primitivismo (fenômeno ocidental) com as artes dos chamados “povos primitivos”, uma vez que o termo não se refere às artes tribais em si, mas ao interesse e à reação que elas despertaram entre os ocidentais.<sup>26</sup> Primitivismo, tal como utilizado pelas vanguardas artísticas do início do século XX, se diz, portanto, de uma vertente da arte moderna.

Isso não impediu, no entanto, que o ocidente usasse o termo primitivismo pejorativamente e que propagasse sentidos comuns evolucionistas na sua concepção, como nos mostra Price.<sup>27</sup> Isso foi assim, porque fora do âmbito das artes plásticas, que é o foco de Rubin, o primitivismo faz parte também de uma longa tradição antropológica e literária ocidental que deve ser considerada para se compreender o termo. O primitivismo, enquanto pano de fundo das categorias estéticas da antropofagia e da devoração, embora ainda não carregasse este nome, faz parte de uma longa tradição antropológica e etnográfica que, no ponto que nos interessa, se inicia no final século XV e no decorrer do século XVI com a literatura de viajante dos primeiros cronistas, que relatavam, a partir das viagens de

---

<sup>23</sup> IDEM, p. 18.

<sup>24</sup> RUBIN, 1987.

<sup>25</sup> IDEM, p. 1.

<sup>26</sup> IDEM, p. 3.

<sup>27</sup> PRICE, 2000.

“descobrimto”, exploração e catequização, os seus contatos com os “povos primitivos”, principalmente das Américas.

Tendo como principais representantes Colombo, Vespúcio, Thevet, Lery e Staden, esse tipo de literatura que descrevia os “novos” povos e terras encontrados em suas viagens, bem como dos seus costumes, fez enorme sucesso na Europa em meados do século XVI. Vem dessa tradição uma dupla caracterização do primitivo, que em muitos momentos acaba por se entrecruzar: i – o canibal pagão e ii – o nobre antropófago.

Assim, ambas caracterizações do “primitivo” têm em comum o fato de se encontrarem numa mítica idade do ouro. Vivendo segundo a natureza, são tidos como a humanidade dos primeiros tempos, representando o paraíso já então perdido pela civilização europeia. A diferença, por sua vez, residiria justamente na interpretação que dariam, os primeiros cronistas, ao ato desses povos de devorar carne humana.

Se, de certa forma, para todos os cronistas, a antropofagia dos “primitivos” era vista com pavor e certo asco, a forma de se interpretar este ritual modificou-se consideravelmente ao longo do tempo. Para Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio o primitivo era um canibal pagão, bárbaro, sem fé, nem lei, nem rei, que comia seus próprios semelhantes por vontade de carne humana, representando o nível mais baixo e repugnante que poderia existir na escala evolutiva humana.

A partir de Thevet, Lery e Staden, a antropofagia, ainda que vista com pavor, passa a representar certo caráter nobre de espírito, ao ser um assunto de vingança e não mais de fome e instinto canibal. Aqui “a antropofagia torna-se uma espécie de chave universal, um símbolo que, esvaziado do seu conteúdo carnal, eleva-se a um sentido mais elevado”,<sup>28</sup> já que significa outra coisa além dela mesma.

Esse interesse pelo “primitivo antropófago” que surgiu na Europa, a partir dos relatos dos viajantes, mas que não se resume a este momento,<sup>29</sup> bem como sua ambígua distinção, encontraria nos anos e séculos seguintes ampla ressonância no imaginário europeu, refletindo, principalmente, nas letras francesas com Montaigne e Rousseau. Michel de Montaigne, em

---

<sup>28</sup> LESTRINGANT, 1997, pp. 104-107.

<sup>29</sup> Lestringant comenta como o canibalismo como tema perpassa todo o imaginário ocidental muito antes dos relatos de viajantes.

seus *Ensaio*s,<sup>30</sup> trataria, no capítulo XXXI, denominado *Os Canibais*, do “nobre selvagem antropófago” e sua vida primitiva. Vivendo numa idade de ouro, de ócio e abundância, a sociedade primitiva era definida por Montaigne “pela ausência de tudo o que caracterizaria a vida civilizada – artes, técnicas, vestimentas, leis e convenções”,<sup>31</sup> constituindo-se como uma sociedade incomparavelmente superior à dos civilizados.

Inspirado em Thevet e Lery, Montaigne lê a antropofagia praticada por essas “nações”, como ele chamava, na chave de um símbolo, deixando em segundo plano a função denotativa, de apetite. Antes de ser simplesmente um ato de comer carne humana, o ato canibal representava uma extrema vingança, por sua vez, muito menos bárbara do que a crueldade com que os europeus, incapazes de comer um homem morto, torturavam e esfaqueavam um humano vivo, sob pretexto de piedade e religião.<sup>32</sup> Assim, comparado ao canibalismo ocidental, “o canibalismo dos canibais é um ato gratuito, cuja sofisticação ostentatória tem como função principal valorizar a ‘generosidade’ estoica dos guerreiros prisioneiros, o seu majestoso desapego às coisas do mundo e sua tranquila indiferença em face da morte”.<sup>33</sup>

Na linha de Montaigne, Rousseau seguiria, dois séculos depois, em seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*,<sup>34</sup> o mesmo caminho, ao tomar como base as sociedades primitivas das Américas para formular o seu conceito de homem natural. Com esse conceito, alinhado ao do bom selvagem de Montaigne, Rousseau descreveria o “primitivo” como um estado de transparência e autenticidade do ser humano, um estado de natureza essencialmente boa, pois ainda não contaminada pela vida social.

Nos anos e séculos seguintes ao Humanismo Iluminista, no entanto, o “primitivo” até então visto com “bons olhos” pelas letras entra novamente em debate devido às consequências teóricas resultantes do progresso técnico e científico ao qual passava a sociedade europeia. Na ânsia de se concretizar como ciência, a antropologia e a etnologia, baseadas no evolucionismo darwinista, procuram no século XIX determinar os sujeitos e as sociedades consideradas não-ocidentais. Nesta perspectiva, reaparece a representação do primitivo como canibal pagão,

---

<sup>30</sup> MONTAIGNE, 1580.

<sup>31</sup> LESTRINGANT, 1997, p. 144.

<sup>32</sup> NUNES, 1990.

<sup>33</sup> LESTRINGANT, 1997, p. 152.

<sup>34</sup> ROUSSEAU, 1755.

bárbaro e rude, que, incapaz de vencer sua natureza primitiva, vive numa sociedade pré-industrial, pré-letrada e pré-lógica, com uma organização social simples e arcaica, na qual prevalece o irracional e a selvageria, em contraponto à sociedade moderna, progressista, industrial e civilizada.

Será precisamente nessa chave evolucionista que o primitivismo voltaria a ser lido no campo das artes pelos antecessores e até mesmo contemporâneos da arte moderna de vanguarda. De acordo com Price, sob este aspecto, o primitivismo seria definido como uma tradição em arte que frequentemente era associada a desenhos e escritos feitos por loucos, crianças e macacos.<sup>35</sup> Ou então, como qualquer arte capaz de evocar, no público ocidental, imagens de rituais pagãos, particularmente o canibalismo.<sup>36</sup> Assim, dentro dessa tradição, o primitivismo se caracterizaria por ser uma arte mais direta, mais pura, instintiva, emergindo direta e espontaneamente de seus impulsos psicológicos, já que, na medida em que é feita por indivíduos primitivos, se encontra livre dos grilhões que aprisionavam o homem civilizado.<sup>37</sup> Esse interesse da antropologia e da etnologia pelo primitivo fez com que, no final do século XIX e início do XX, a arte primitiva, em particular a africana e oceânica, não permanecesse como um “tesouro enterrado”. Como destaca Rubin, “o Museu Etnográfico do Trocadero, aberto ao público em 1882, reunia uma considerável coleção de objetos da Oceania e da África [...]. Além de ser possível encontrar uma quantidade significativa de esculturas em lojas de curiosidades décadas antes dos artistas modernos começarem a se preocupar com elas”.<sup>38</sup>

Desta forma, e considerando o uso do primitivismo pelas artes de vanguarda, embora seus artistas, em sua grande maioria, não propagassem a visão evolucionista do primitivo, é inegável o fato de que o interesse da antropologia e da etnologia pelo “primitivo”, principalmente, pelo antropófago/canibal, teve influência direta na construção do termo na Europa, tornando-se ora uma coordenada estético-simbólica, ora um representante da inferioridade humana das sociedades consideradas não-ocidentais.

---

<sup>35</sup> PRICE, 2000, p. 20.

<sup>36</sup> IDEM.

<sup>37</sup> IDEM.

<sup>38</sup> RUBIN, 1987, p. 11.

Considerando esse *background*, podemos nos perguntar: como, em linhas gerais, nosso modernismo assimilou o primitivismo europeu? E como os comentadores da obra de Oswald de Andrade costumam interpretar o antropófago oswaldiano a partir do primitivismo?

## 1.2 – O PRIMITIVISMO NO MODERNISMO BRASILEIRO DE OSWALD DE ANDRADE

Tema comum a ambas, o primitivismo passou a valer como uma ponte entre as vanguardas europeias e a arte “moderna” iniciada no Brasil nos anos 1920. De acordo com Benedito Nunes, “fixou-se em torno dos signos da primitividade o ponto de convergência de nossa vanguarda modernista com as vanguardas europeias”,<sup>39</sup> principalmente quanto ao uso que as duas faziam das metáforas da antropofagia e da devoração.

Apropriando-se do primitivismo metafórico em voga na Europa no início do século XX, mas, como vimos, presente em uma longa tradição artística e antropológica, nosso modernismo, no entanto, para a maioria dos nossos comentadores,<sup>40</sup> não reedita nenhuma de suas particularidades. Nas palavras de Nunes, “não nos parece que o antropófago brasileiro tenha copiado os canibais europeus com os quais confraternizou, no ciclo das relações do nosso modernismo com as correntes de vanguarda do século XX”.<sup>41</sup> Isto é, parece que, se por um lado, nosso modernismo se apropria do primitivismo tal como utilizado pelos artistas de vanguarda da Europa, por outro, ele representa uma ruptura com este. Mas em que medida e de que modo o primitivismo usado pelo nosso modernismo seria uma ruptura com o que estava sendo feito na Europa?

O primeiro ponto que deve ser destacado, e que é considerado como ponto central de ruptura com o primitivismo europeu, diz respeito ao fato de o Brasil e a América serem considerados primitivistas *avant la lettre*.<sup>42</sup> Local mesmo da antropofagia ritual descrita pelos primeiros cronistas, tudo se passa como se “para os artistas latino-americanos o primitivismo [com suas coordenadas da antropofagia e da devoração] indicasse, as raízes históricas de sua

---

<sup>39</sup> NUNES, 1979, p. 13.

<sup>40</sup> NUNES, 1979; CAMPOS, 1974; FONSECA, 2008; LIMA, 2012.

<sup>41</sup> NUNES, 1979, p. 14.

<sup>42</sup> Esta concepção é retirada de LIMA, 2012, p. 107.

própria civilização”.<sup>43</sup> Nas palavras de Subirats, “de forma paradoxal e irônica, o que os artistas europeus buscavam numa ruptura heroica com os valores ocidentais, nosso modernismo [principalmente Oswald] não tinha dificuldades de encontrar em um passado destruído e esquecido da civilização brasileira”.<sup>44</sup> Já para Antonio Candido, no Brasil, o primitivismo e as chamadas culturas primitivas, “ou se misturavam à vida quotidiana ou são reminiscência ainda vivas de um passado recente”.<sup>45</sup> Ou seja, para os comentadores mencionados, enquanto o primitivismo na Europa consistia em profunda ruptura com os padrões sociais e estéticos então vigentes, no Brasil, ele era parte constitutiva da história e da cultura nacional.<sup>46</sup>

É, pois, nesta perspectiva que a obra de Oswald de Andrade seria interpretada pela grande parte dos comentadores da antropofagia. Veremos a seguir como, no caso exemplar da leitura do *Manifesto Antropófago*, a pesquisa especializada parte da compreensão de que é a partir da retomada oswaldiana do primitivismo europeu (tanto artístico quanto antropológico) que ele concebe a sua receita mais exótica, de um saber local – o da tribo canibal<sup>47</sup> –, abrindo, assim, caminho contrário ao da vanguarda europeia, rumo à afirmação, restauração e renovação da memória histórica, cultural e intelectual brasileira.

Vimos ao longo deste capítulo como a imagem do antropófago faz parte de uma longa tradição artística que está diretamente associada ao primitivismo. No Brasil, no entanto, o modernismo não é o primeiro momento artístico a reivindicar a imagem do indígena como categoria estética. Desde o romantismo a imagem do indígena era usada, artisticamente, para afirmar a busca por um mito identitário, uma representação de origem, para isso, basta lembrarmos do índio Peri, de José de Alencar. A antropofagia oswaldiana, por sua vez, ao eleger o antropófago como modelo metafórico, parece querer se opor a tal interpretação, como se se tratasse de um indianismo às avessas. Nas palavras de Oswaldo Costa, a “antropofagia não é o decalque romântico do índio. Não é a deformação lírica do índio. Ela arrancou do

---

<sup>43</sup> SUBIRATS, 2011, p. 265.

<sup>44</sup> IDEM.

<sup>45</sup> CANDIDO, 2008, p. 128.

<sup>46</sup> Fato que pode ser discutido, na medida em que, como vimos no sub-tópico anterior, o primitivismo também faz parte de uma larga tradição europeia.

<sup>47</sup> JACKSON, 2011, p. 430.

bravo tupy das ficções literárias a camisa dos sentimentos portugueses e as miçangas da catequese. Botou ele novamente nu, como convinha”.<sup>48</sup>

Para tanto, a proposta oswaldiana vai buscar no arquétipo do bom selvagem e do homem natural de Montaigne e Rousseau as bases para a construção do seu antropófago. Este, no entanto, surge agora como uma meta,<sup>49</sup> como uma energia psíquica que anima e impulsiona o desenvolvimento humano.<sup>50</sup> Uma meta, pois, de acordo com Oswaldo Costa, “não se deve confundir volta ao estado natural (o que se quer), com volta ao estado primitivo (o que não interessa)”.<sup>51</sup> Para ele, “estamos diante não de um retorno a um estágio natural anterior, mas de uma descida antropófaga”.<sup>52</sup> Ou então, como ressalta Luiz Costa Lima, “Oswald não era a tal ponto ingênuo que acreditasse em uma entidade primitiva, estável, indomável que teria sobrevivido a séculos de colonização”.<sup>53</sup> Antes, a mencionada descida remontaria ao passado imemorial da humanidade, para tirar da imagem da sociedade primeva o apelo igualitarista que o arquétipo do homem natural comportava e, assim, descerrar através dele o horizonte da utopia como motor de possibilidades humanas.<sup>54</sup>

Concomitantemente, seria também uma energia psíquica que impulsiona o desenvolvimento humano, pois, de acordo com os comentadores, para Oswald de Andrade, o arquétipo do homem natural, como utilizado por Rousseau, estaria ligado à descoberta das Américas e ao contato dos europeus com os nossos indígenas. Assim, para Oswald, tal contato teria sido o responsável por dar à luz a *Declaração dos Direitos do Homem* da Revolução Francesa.<sup>55</sup> É como se Oswald estivesse “reclamando” a posse do conceito para restituir-lhe potência, ou antes, sabendo qual o percurso da história pós-revolução francesa (leia-se, burguesa), Oswald estaria abrindo, com seu antropófago, caminhos para uma nova revolução, a saber, a “Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa”.<sup>56</sup> Tal revolução se concretizaria a partir da união entre essa “força primitiva”, o antropófago e as novas técnicas

---

<sup>48</sup> COSTA, 1975, (A).

<sup>49</sup> LIMA, 2012, p. 88.

<sup>50</sup> NUNES, 1990, p. 26.

<sup>51</sup> COSTA, 1975, (B).

<sup>52</sup> COSTA, 1975, (B).

<sup>53</sup> LIMA, 1991, p. 63.

<sup>54</sup> NUNES, 1990, p. 26.

<sup>55</sup> No *Manifesto*: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. ANDRADE, 1975.

<sup>56</sup> ANDRADE, 1975.

proporcionadas pelo progresso humano, sendo, desta maneira, responsável pela “unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem”.<sup>57</sup>

Deste modo, o primitivismo da antropofagia, tal como comumente lida, só se torna pensável, por um lado, “em contraponto com o primitivismo antropológico, subproduto do colonialismo”<sup>58</sup> e, por outro, como (re)apropriação e subversão deste próprio discurso primitivista tal como era utilizado pela Europa, uma vez que a imagem do antropófago havia sido retirada da própria realidade brasileira. De acordo com Benedito Nunes,

o uso da palavra antropófago, ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se neste três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta; outra histórica da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira.<sup>59</sup>

A partir daqui, nos deparamos com três pressupostos fundamentais por parte da pesquisa oswaldiana, pressupostos teóricos que esta monografia buscará expor em seu próximo tópico, a saber: i- de que Oswald se apropria do primitivismo europeu para subvertê-lo, ou seja, sua antropofagia e suas respectivas coordenadas estéticas (antropofagia e devoração) são uma espécie de ruptura com as vanguardas europeias; ii- de que essa apropriação é uma ruptura, pois as metáforas oswaldianas são utilizadas por ele para realizar algo genuinamente brasileiro que, em último caso, serve à realização de uma apreciação e diagnóstico da realidade sociocultural brasileira, e iii- de que essa leitura do Brasil que a antropofagia de Oswald oferece através da ruptura com o primitivismo europeu se dá pela conciliação de contrários, no caso, do primitivo com o civilizado, do nacional com o cosmopolita, do importado com o local.

Em resumo: o quadro teórico aqui esboçado em linhas gerais expressa que a experiência de construção da obra de Oswald equivale à experiência de construção de um pensamento nacional brasileiro; que, embora retire suas influências das vanguardas europeias, ele não as reedita, mas sim as devora e as subverte através da afirmação das particularidades locais brasileiras, das quais a principal seria a sua capacidade de conciliar o que até então era visto como contrário.

---

<sup>57</sup> IDEM.

<sup>58</sup> JACKSON, 2011, p. 433.

<sup>59</sup> NUNES, 1990, p. 16.

Nossa pesquisa não tomará esses pressupostos como óbvios ou evidentes por si mesmo, principalmente por considerar que essa forma de análise é utilizada para interpretar toda obra modernista de Oswald, começando com o *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e sendo concretizada no *Manifesto Antropófago*. Nossa opção aqui é tentar esmiuçar o que está por trás desses pressupostos teóricos. Por esse motivo, não vamos analisar o que Oswald de Andrade escreveu em suas obras ou disse sobre elas, ao contrário, vamos dar um passo atrás para nos limitarmos a analisar como é que se construiu essa interpretação da sua obra, analisando preferencialmente a bibliografia secundária, por nos parecer que toda (ou quase toda) a pesquisa sobre Oswald não só assume essas teses como se fossem evidentes por si mesmas como também é a principal formadora da leitura e interpretação das obras do autor hoje no Brasil.

A nossa hipótese é de que, em geral, a pesquisa oswaldiana construiu essa visão trabalhando a noção de antropofagia e devoração como metáforas que, retiradas do contexto do primitivismo europeu, caracterizam uma emancipação do modelo das vanguardas artísticas através da afirmação de aspectos particulares da cultura brasileira, de modo a constituir, assim, uma apreciação e um diagnóstico da realidade sociocultural brasileira.

Em outras palavras, ao considerar a antropofagia e a devoração como procedimentos metafóricos, procedimentos artísticos derivados da função figurativa da linguagem, a pesquisa tende a caracterizá-los como metáforas não redutíveis às metáforas das vanguardas europeias, na medida em que o “caso brasileiro” afirma particularidades e significantes locais, mas sem perder a função de “forma artística universal”, já que capaz de uma genuína conciliação de contrários. Deste modo, o que estamos nos propondo a fazer aqui é buscar, através das leituras comumente feitas pelos comentadores, um fundamento comum, capaz de revelar aquilo que nos interessa de fato: do que se fala quando se fala em antropofagia, em devoração, como metáforas privilegiadas do pensamento de Oswald de Andrade?

## 2 – DO QUE SE FALA QUANDO SE FALA EM METÁFORA? TENDÊNCIAS E CONTRATENDÊNCIAS DA ESTÉTICA OSWALDIANA

Até aqui, vimos no primeiro capítulo como e por que a antropofagia e a devoração correspondem a uma função metafórica no *Manifesto Antropófago* e na antropofagia oswaldiana enquanto movimento artístico. Em seguida, exploramos a tradição à qual essas metáforas estão associadas, a saber, o primitivismo e qual a relação do antropófago oswaldiano com essa tradição. Este segundo capítulo pretende, agora, aprofundar as interpretações que a pesquisa especializada em Oswald de Andrade faz dessas metáforas, na chave da tradição primitivista, para responder às seguintes questões: a que servem a metáfora da antropofagia e da devoração? A que procedimentos estéticos elas correspondem quando são empregadas para interpretar a produção artística de Oswald de Andrade?

Assim, para a maioria dos comentadores consultados por essa pesquisa,<sup>60</sup> nos seus contatos com as vanguardas europeias, Oswald portou-se sempre com atitude de devoração crítica em face dos valores e das técnicas estrangeiras, particularmente, a europeia. E foi exatamente esta postura que lhe permitiu assimilar, sob espécie “brasileira”, a experiência estrangeira e reinventá-la em termos locais.<sup>61</sup> Neste contexto, o seu *Manifesto Antropófago*, como também o seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, seriam uma espécie de devoração simbólica das inovações das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira.<sup>62</sup> O primitivismo, enquanto movimento artístico e antropológico, seria um bom exemplo dessa atitude de devoração oswaldiana, pois, devorando-o criticamente, Oswald o assimila através da perspectiva brasileira, reafirmando as raízes da sua cultura, considerada por muito tempo bárbara e primitiva.

De acordo com Benedito Nunes, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade em 1924, foi o responsável por inaugurar o nosso primitivismo nativo. Para ele, nesse documento básico do nosso modernismo, já estaria introduzido uma

---

<sup>60</sup> AZEVEDO, 2012; CAMPOS, 1974; CANDIDO, 2008; FONSECA, 2008; HELENA, 2006; LIMA, 2012; NUNES, 1990; QUEIROZ, 1989; SCHWARZ, 1991; SOUZA, 2018; VELLOSO, 2007; SCHWARZ, 2011; FIGUEIREDO, 2011; SUBIRATS, 2011; RINCON, 2011.

<sup>61</sup> CAMPOS, 1974, p. 31.

<sup>62</sup> IDEM.

apreciação da realidade sociocultural brasileira. Enquanto o *Manifesto Antropófago*, escrito em 1928, traria um *diagnóstico* dessa realidade.<sup>63</sup>

Nesta leitura, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* situar-se-ia na convergência entre o primitivismo psicológico e o primitivismo da experiência da forma. Pelo primeiro, valorizaria os estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; e, pelo segundo, daria relevo à simplicidade e à depuração formais que captariam a originalidade nativa.<sup>64</sup> Em tais princípios, o *Manifesto Pau-Brasil* representaria, a um só tempo, um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria da cultura brasileira.<sup>65</sup> Para Jorge Schwarz,

neste *Manifesto*, além de definir novos princípios para a poesia brasileira, Oswald almejava uma revisão cultural do Brasil através da valorização do elemento primitivo. Escrito em forma poética, o *Manifesto Pau-Brasil* já traz em si a proposta do movimento antropófago: assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro para fundi-las com as nacionais.<sup>66</sup>

Assim, para os comentadores não seria por outra razão que Oswald teria escrito neste *Manifesto* isto: “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 [...]. Tudo digerido”.<sup>67</sup> Nas palavras de Nunes, desde 1924, já podemos ver que o ideal de Oswald é:

*conciliar* a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta e a escola num composto híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o melhor de nossa tradição lírica, com o melhor de nossa demonstração moderna.<sup>68</sup>

Nasceria daqui a “teoria crítica” da cultura brasileira, focalizada na oposição, que foi um dos motes da dialética do modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia e o seu amálgama de culturas primitivas.<sup>69</sup>

Nesta visão, os manifestos de Oswald de Andrade, começando já no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, exprimiriam a consciência de uma assimilação produtiva das contribuições do estrangeiro, concebidas como um princípio ativo de nossa vida intelectual. Para Haroldo de

---

<sup>63</sup> NUNES, 1990, p. 6.

<sup>64</sup> IDEM.

<sup>65</sup> IDEM.

<sup>66</sup> SCHWARZ, , 1991, p. 135.

<sup>67</sup> ANDRADE, 1990.

<sup>68</sup> NUNES, 1990, p. 13.

<sup>69</sup> IDEM, p. 11.

Campos, “Oswald na congenialidade dos elementos primitivos que convoca para a sua poética – e sob cujas espécies deglutia as apuradas técnicas estrangeiras – estava redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela”.<sup>70</sup> Ou seja, desde o seu primeiro manifesto, Oswald estaria buscando identificar o progresso teórico e técnico vindo de fora e a tradição etnocultural brasileira, isso valendo como base daquela afirmação de K. D. Jackson segundo a qual, desde o início de sua construção intelectual e artística, Oswald foi vanguardista sem perder sua preocupação com o local. Neste âmbito, Nunes chama atenção para o fato de que “o estudo das influências do modernismo brasileiro não pode ser orientado segundo uma perspectiva unilateral”.<sup>71</sup> Para ele, a tese da *congenialidade* do nosso modernismo, defendida por Antonio Candido, atende a essa perspectiva bilateral que deve ser usada como princípio metodológico.<sup>72</sup>

E no que consiste esse princípio metodológico da congenialidade defendida por Antonio Candido? No livro *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, Antonio Candido leva adiante sua forma de análise literária exposta em *Formação da Literatura Brasileira*, segundo a qual a formação da literatura brasileira consiste numa síntese de tendências universalistas e particulares cujo “movimento” pode ser lido em chave dialética.<sup>73</sup>

Nesta perspectiva, para Candido, “de certa forma, toda vida espiritual [brasileira] se rege pela dinâmica dialética do localismo e cosmopolitismo. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário [...]. Ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”.<sup>74</sup> Neste movimento dialético de nossa vida literária, a congenialidade representaria, justamente, “os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências”,<sup>75</sup> e, para ele, nosso modernismo, e principalmente a obra de Oswald de Andrade, é um dos melhores exemplos que temos desse equilíbrio, pois conseguiu plasmar o “local” a uma forma de expressão universal. Daí Jorge Schwarz dizer, na continuação do trecho que destacamos acima, que o *Manifesto Pau-Brasil*, que já traz em si a proposta do movimento antropófago, “produz uma síntese dialética que trata de resolver as questões da dependência

---

<sup>70</sup> CAMPOS, 1974, p. 39.

<sup>71</sup> NUNES, 1990, p. 27.

<sup>72</sup> IDEM.

<sup>73</sup> CANDIDO, 2000.

<sup>74</sup> CANDIDO, 2008, p. 116.

<sup>75</sup> IDEM.

cultural, tradicionalmente formuladas mediante o binômio: nacional/cosmopolita”.<sup>76</sup> Longe de ser o único, toda a tradição de leitura da obra do período modernista de Oswald seguiria, de uma forma ou outra, na esteira da teoria da congenialidade de Candido, principalmente quando consideramos as interpretações das metáforas da antropofagia e da devoração.

Para Bruna Della Torre, o *Manifesto Antropófago* é o momento mais dialético da antropofagia oswaldiana, pois “apresenta a metáfora da devoração, que produz um deslocamento do problema da cópia da cultura importada ao propor a deglutição dos modelos estrangeiros e sua transmutação a partir dos dados locais”.<sup>77</sup> Páginas depois, a autora afirma que “de maneira geral o *Manifesto Antropófago* propõe uma utopia de Brasil, no qual aparecem *conciliados* nossas heranças indígenas e nossos modelos importados [...] antropofagia, serve, então, de metáfora para um processo de formação cultural, cujo fim está em superar a polaridade importado e local”.<sup>78</sup>

Na mesma esteira de Candido e Della Torre, João Almino escreve: “A metáfora antropófaga pretende resolver o dilema nacional/cosmopolita já que o antropófago digere o estrangeiro, assimilando-o, assim, no seu corpo e eliminando a distância e a diferença que inicialmente os separava”.<sup>79</sup> E não acaba por aí. Só para ficarmos com mais um exemplo, para Evando Nascimento, “o antropófago veio resolver dialeticamente a relação entre o nacional e o estrangeiro. Através da devoração dos valores estrangeiros estaríamos aptos a combinar os dois elementos e a criar algo genuinamente brasileiro”.<sup>80</sup>

Nesta visão, a antropofagia de Oswald de Andrade seria um novo paradigma, que, a partir da devoração estrangeira, estaria não só redescobrimo o que seriam as particularidades nacionais, mas também estaria propondo uma concepção de Brasil, um exame da complexidade da matéria social brasileira e uma revalorização da iconografia nacional livres do modo de pensar do colonizador.<sup>81</sup>

Parece, pois, que a partir desses exemplos (e outros tantos poderiam ser arrolados aqui) já podemos visualizar a que servem, na ótica da bibliografia secundária, a metáfora da

---

<sup>76</sup> SCHWARZ., 1991, p. 135.

<sup>77</sup> LIMA, 2012, p. 22.

<sup>78</sup> LIMA, 2012, pp. 78-88.

<sup>79</sup> ALMINO, 2011, p. 58.

<sup>80</sup> NASCIMENTO, 2011, p. 338.

<sup>81</sup> SCHOLLHAMMER, 2011; LIMA, 2012; CASTRO ROCHA, 2011.

antropofagia e da devoração: antropofagia serve de metáfora para um processo de formação cultural que pretende resolver, através da devoração simbólica do estrangeiro, os dilemas entre o particular e universal, ou dito na chave teórica da congenialidade de Candido: resolver dialeticamente as contradições entre nacional/cosmopolita, primitivo/civilizado, importado/local.

Posto ao que servem as metáforas da antropofagia e da devoração para grande parte da pesquisa especializada, ainda falta compreender isto: do que falam quando falam em metáfora? Parece que a partir desses exemplos podemos ver que, quando falam de metáfora, os comentadores falam de uma forma artística que, amparada na metodologia da congenialidade, busca a positivação dos contrários nos moldes da dialética do particular e do universal.

A seguir, vamos nos aprofundar nesta forma de considerar a metáfora que está pressuposta nas interpretações e leituras que a bibliografia secundária faz de Oswald de Andrade.

## 2.1 - PARTICULAR E UNIVERSAL: UMA CERTA HERANÇA ALEMÃ

Para nós, as interpretações que expomos acima a respeito da metodologia de leitura da metáfora da antropofagia e da devoração estão submetidas a um “movimento de síntese” aparentemente inerente a essas metáforas, qual seja, um modo de proceder que busca a resolução (ou positivação) do problema entre o nacional e o cosmopolita, entre o primitivo e o civilizado, o centro e a periferia. Em suma, o problema com o qual boa parte da filosofia moderna se ocupou, a saber, o de uma “diferença” não excludente entre particular e universal.<sup>82</sup> Parece-nos, pois, que é a partir deste quadro teórico fundado na contradição dialeticamente instaurada que as interpretações dos estudiosos são elaboradas, constituindo-se, assim, no cerne metodológico para a construção das leituras sobre a antropofagia de Oswald de Andrade.

---

<sup>82</sup> GARCIA, 2018; TODOROV, 1977; TORRES FILHO, 1987.

Assim como a devoração parece ser o elemento simbólico comum a todas as leituras a respeito da antropofagia, a síntese contida nas relações acima expostas (nacional/cosmopolita; primitivo/civilizado; importado/local) é elemento presente tanto na histórica leitura das metáforas da antropofagia e da devoração quanto nas interpretações que dela derivam. Por exemplo, quando consideramos a metáfora da devoração, podemos observar, a partir dos trechos citados anteriormente, que é intrínseca a ela isso que a crítica tomou de empréstimo do método dialético (um modo de pensar que progride justo ali onde outrora se manifestava um fenômeno distinto e conflituoso), uma vez que “o antropófago digere o estrangeiro, assimilando-o no seu corpo e assim eliminando a distância e a diferença que inicialmente os separava”.<sup>83</sup> Ou como afirma categoricamente Nascimento: “[...] o antropófago veio *resolver dialeticamente a relação entre o nacional e o estrangeiro*. Através da devoração dos valores estrangeiros estaríamos aptos a *combinar* os dois elementos e a criar algo genuinamente brasileiro”.<sup>84</sup>

Para além da devoração, esse modo de interpretar a metáfora perpassa a leitura de toda obra modernista oswaldiana. Talvez um caso que possa, de forma contundente, resumir essa posição seja aquela proposta por Benedito Nunes, numa passagem que vale ser reproduzida aqui na íntegra, por ser, para nós, a exemplificação perfeita desse modo de pensar que concebe a contradição dialeticamente instaurada num eixo positivo (o da resolução dos antagonismos conflitantes) que ora estamos expondo:

O ideal do Manifesto [Pau-Brasil] é *conciliar* a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a escola num composto híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro, e que ajustasse, num balanço espontâneo da própria história, o melhor de nossa tradição lírica, com o melhor de nossa demonstração moderna. E, graças ao despojamento do modo de sentir e conceber provocado pela máquina e pela tecnologia, o caráter universal da cultura não dependeria mais de um centro privilegiado de irradiação das ideias e experiências. A universalidade da época deixaria de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional continha o universal.<sup>85</sup>

O traço comum que ora pretendemos destacar com estas passagens é este: em geral, a leitura feita da antropofagia e da devoração são de metáforas que operam no registro da lógica entre universal e particular, já que sua orientação teórica (dialeticamente fundada) é resolver

---

<sup>83</sup> ALMINO, 2011, p. 58.

<sup>84</sup> NASCIMENTO, 2011, p. 338.

<sup>85</sup> NUNES, 1990, p. 13.

os impasses entre o que, até então, era contraditório: a relação entre o nacional e o cosmopolita, o importado e o local, o primitivo e o civilizado.

Existe aqui, no entanto, para nós, um problema central. Esse debate entre particular e universal tem uma história atrás de si, que diz respeito justamente a um tópico central sobre a função tropológica (conotativa) da linguagem, solo do qual se nutre a própria metáfora: falamos aqui do problema do símbolo e da alegoria, tal como foi amplamente discutido pela filosofia alemã do século XVIII e XIX.<sup>86</sup> Pensada nesse contexto, a pesquisa especializada sobre a obra de Oswald de Andrade está interpretando as metáforas da antropofagia e da devoração através de uma dialética, com vistas a diagnosticar um processo de formação cultural cujo percurso poderia revelar, nas contradições entre particular e universal, a construção de um pensamento genuinamente brasileiro. No entanto, estariam de alguma forma utilizando (ou pelo menos adaptando) como metodologia de análise da metáfora, enquanto procedimento estético imprescindível daquela dialética entre particular e universal, uma forma que remonta ao debate entre símbolo e alegoria, que faz parte de uma longa tradição estética alemã que se inicia no final do século XVIII e perpassa todo o século XIX.

O que tem passado despercebido da tradição de comentadores da obra oswaldiana, e que simplesmente não é previamente discutido, é o fato de que, a partir do modo como conduzem a reflexão a respeito da antropofagia e da devoração como metáforas, contribuem para recolocar essa reflexão e a própria obra de Oswald dentro de um longo debate artístico-teórico que já aconteceu e é mantido em sigilo. Em nenhum momento foi por nós percebido, ao longo de ampla leitura da pesquisa especializada, o contexto do debate do qual os intérpretes tiraram seus modos de interpretar as metáforas. Tornam unívoca uma metodologia de interpretação que não encontra unicidade nem na própria Europa.

É necessário, então, introduzirmos o debate entre símbolo e alegoria na filosofia estética alemã, mais precisamente, o debate sobre a possibilidade de uma mediação estética ser empregada para interpretar a relação entre universal e particular. Falar a seu respeito é indispensável para compreendermos como esse debate é a base do modo de interpretação da metáfora em um contexto da teoria da congenialidade (dominante na pesquisa), e como ela está inserida nele, a partir do modo como é utilizada pelos intérpretes da obra oswaldiana.

---

<sup>86</sup> Para mais informações sobre o tema ver: TORRES FILHO, 1987; GARCIA, 2018; TODOROV, 1977.

Para resgatar esse debate, utilizaremos, como fontes secundárias principais, o capítulo VI do livro *Teorias do Símbolo*,<sup>87</sup> de Tzvetan Todorov, e o artigo *A arte da representação do mundo: Schopenhauer e a estética da alegoria*,<sup>88</sup> de André Garcia. Nas partes que nos interessam destas respectivas fontes, encontramos exposta a doutrina estético-artística romântica, que se constituiu na Alemanha entre 1785 e 1815 e que contempla o que se convencionou nomear de idealismo alemão e primeiro romantismo.

Nessa debate, encontram-se autores diversos entre si, como Goethe, Schiller, os irmãos Schlegel, Schelling, Moritz, Novalis, entre outros. Apesar das inúmeras diferenças, tinham em comum o fato de visualizaram no uso simbólico-profano do discurso um potente mediador estético, cuja pretensão fundamental era uma espécie de popularização do acesso ao universal, à “ideia”.<sup>89</sup> Filosoficamente falando, a discussão central contida nessa tradição parece ser a da possibilidade de se conceber um modelo estético de representação da ideia no âmbito artístico, mais precisamente, da possibilidade de acesso, pela arte, ao universal (à ideia, à forma, ao belo) via linguagem simbólica.<sup>90</sup> Sabe-se que, na medida em que comporta representações, e na medida em que essas representações são mediações linguísticas cuja pretensão é *fazer referência a algo*, a principal função da arte é simbólica.<sup>91</sup> Contudo, para acessar o universal via linguagem simbólica, era necessário “evitar atribuir ao discurso artístico fraca função significativa em sua suprema tarefa de representação do universal”.<sup>92</sup>

Deste modo, tornava-se necessário conceber uma linguagem que se caracterizasse por sua intransitividade, quer dizer, era preciso conceber uma “absoluta autorreferencialidade da linguagem artística, no sentido de que a arte teria que, ao significar, referir-se a si própria como ideia autônoma”.<sup>93</sup> Em outras palavras, era necessário encontrar um “modelo de representação capaz de buscar uma forma de exposição plena do universal pela obra de arte que não meramente significasse, mas que fosse capaz de ser, numa unidade, a exibição do real

---

<sup>87</sup> TODOROV, 1977.

<sup>88</sup> GARCIA, 2018.

<sup>89</sup> GARCIA, 2018, p. 108.

<sup>90</sup> IDEM.

<sup>91</sup> IDEM, p. 116.

<sup>92</sup> IDEM. p. 110.

<sup>93</sup> IDEM. p. 116.

(objeto) no ideal (absoluto)”.<sup>94</sup> Esse modelo seria aquele traduzido pela noção de *símbolo*, tal como entendido pela tradição romântica.

Assim, de acordo com Todorov, se fosse preciso condensar a estética romântica numa só palavra, esta seria *símbolo*. Para essa tradição, todas as características de uma obra de arte se concentravam neste termo.<sup>95</sup> No entanto, o autor chama atenção para o fato de que “até 1790 a palavra símbolo não tem ainda o sentido que lhe será dado na época romântica: ou é simples sinônimo de uma série de outros termos (tais como: alegoria, cifra, emblema), ou então designa, de preferência, o signo puramente arbitrário e abstrato (como os símbolos matemáticos)”.<sup>96</sup>

Foi Kant quem, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, inverteu a utilização da palavra símbolo, sendo, então, levada adiante pelos românticos. Desvencilhando-se da definição de símbolo como signo arbitrário e abstrato, a formulação kantiana tem a seguinte definição: “longe de caracterizar a razão abstrata, o símbolo é a maneira intuitiva e sensitiva de apreender as coisas [...], a representação simbólica não é, com efeito, senão um modo da representação intuitiva”.<sup>97</sup> De acordo com Garcia, na terceira *Crítica*, “o simbólico, enquanto modelo de uma teoria estética da representação, é um ‘novo meio’ através do qual a imaginação realiza as operações da faculdade de julgar, expondo o conceito na intuição a partir da relação entre linguagem simbólica e apresentação/exposição (*Darstellung*)”.<sup>98</sup>

Leitores atentos e imediatos de Kant, os românticos rapidamente adotaram a nova forma de utilização da noção de símbolo, e em nenhuma outra parte esse novo sentido aparece de forma tão clara como na oposição com a noção de alegoria. Oposição essa inventada por eles e que lhes permite oporem-se a tudo que não seja eles.<sup>99</sup> E no que consistiu essa oposição? Qual sentido os românticos dão à noção de símbolo e de alegoria? Qual sua relação com o debate universal e particular? Para responder essas perguntas nos basearemos, a seguir, na formulação de dois autores específicos: Goethe e Schelling.

---

<sup>94</sup> GARCIA p. 110.

<sup>95</sup> TODOROV, 1977, p. 169.

<sup>96</sup> IDEM, p. 204.

<sup>97</sup> IDEM.

<sup>98</sup> GARCIA, 2018, pp. 112-112.

<sup>99</sup> TODOROV, 1977, p. 203.

De acordo com Todorov, Goethe distingue o símbolo da alegoria em três “instâncias”: i - em relação a sua face significante, ii - ao modo de percepção e iii - em relação à natureza da relação significante. Iremos nos ater mais profundamente a esta última, pois é nela que está precisamente formulado o debate entre o particular e universal que nos interessa.

Assim, para Goethe, a primeira diferença provém do fato de na alegoria a face significante ser instantaneamente contrariada devido ao conhecimento do que é significado; ela é transitiva, se dirige apenas à intelecção, isto é, ela significa diretamente, a sua face sensível não tem outra razão de ser além daquela de transmitir um sentido, ela designa, mas não representa.<sup>100</sup> No símbolo, por sua vez, a face significante conserva o seu valor próprio, quer dizer, se dirige à percepção e à intelecção; ele é intransitivo, só significa indiretamente, ele existe em primeiro lugar por si próprio e só depois descobre-se que ele também significa.<sup>101</sup>

A segunda diferença, que se refere ao modo de percepção, é colocada no seguintes termos: a alegoria seria considerada convencional, arbitrária; por esse motivo, teria de ser apreendida antes de ser compreendida, isto é, em primeiro lugar ela deve transmitir o sentido do signo que representa para então sabermos o que significa, nisso Goethe insiste no seu parentesco com as outras manifestações da razão.<sup>102</sup> Já no símbolo, “há como que uma surpresa derivada de uma ilusão: julgava-se que a coisa existia simplesmente por si mesma, depois descobre-se que ela também tem um sentido”,<sup>103</sup> é como se a significação do símbolo fosse imediatamente compreendida.<sup>104</sup>

A terceira diferença colocada por Goethe é, para nós, a mais importante e diz respeito à natureza do significante: no caso do símbolo, ela tem um caráter bem determinado, é uma passagem do particular (real) para o universal (ideal); já no caso da alegoria, a natureza da sua relação significante é oposta, ou seja, é uma passagem do universal para o particular. Vale aqui transcrever a mais célebre formulação de Goethe sobre essa oposição:

Há uma grande diferença entre estes dois fatos: o poeta procurar o particular no universal ou ver o universal no particular. Do primeiro fato nasce a alegoria, em que o particular vale unicamente como exemplo do geral; no entanto, o segundo é,

---

<sup>100</sup> IDEM, pp. 205-206.

<sup>101</sup> IDEM, pp. 204-208.

<sup>102</sup> IDEM, p. 206.

<sup>103</sup> IDEM.

<sup>104</sup> IDEM.

propriamente, a natureza da poesia: ela diz um particular a partir do universal e sem o indicar. Mas aquele que apreende vivamente esse particular recebe, ao mesmo tempo, o universal, sem disso aperceber, ou apercebendo-se apenas mais tarde.<sup>105</sup>

Assim, partindo dessa formulação de Goethe, podemos ver no que consiste, para ele, a principal oposição entre símbolo e alegoria: nesta tem-se em primeiro lugar o universal e em seguida procura-se nele a sua representação particular, neste caso a significação é obrigatória e direta, e a imagem presente na obra é transitiva. No caso do símbolo, parte-se do particular e nele se descobre o universal; aqui a imagem presente não indica por si só que tem outro sentido, sua significação é intransitiva.<sup>106</sup>

Fundamental nesse debate foram as reflexões de Schelling. Para ele, “símbolo” e “alegoria” aparecem pela primeira vez não na mesma forma que em Goethe, mas em conjunção com um outro termo, retirado de Kant, a saber, o esquematismo. Na construção da sua teoria estética, Schelling parece reunir, por um lado, a oposição kantiana entre esquematismo e simbólico e, por outro, a oposição de Goethe entre alegoria e símbolo. Já vimos no que consiste essa oposição em Goethe; mas para aprofundarmos na formulação de Schelling, precisamos voltar mais uma vez a Kant, para compreender como ele constrói sua interpretação sobre a mediação estética da relação particular/universal na forma de uma reflexão sobre o esquematismo e o simbólico.

Vimos anteriormente como que, para Kant, o simbólico é um ‘novo meio’ através do qual a imaginação realiza as operações da faculdade de julgar, expondo o conceito na intuição a partir da relação entre linguagem simbólica e apresentação/exposição (*Darstellung*).<sup>107</sup> Há, no entanto, para ele, um problema: o fato de “nosso juízo de gosto, tal como ele se manifesta, por exemplo, na linguagem poética, constituir-se de uma referência ampliada à intuição empírica, a coisas particulares”.<sup>108</sup> Ou seja, “nosso juízo estético quer guardar certa referência a objetos, visando a significá-los”.<sup>109</sup> De acordo com Garcia, “isto poderia revelar então uma antinomia do gosto já que supostamente não seria possível, nessa remissão ampla ao particular, fundar nossos juízos sintéticos em conceitos, isto é, de modo universal”.<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> GOETHE, 1822, p. 261. In: TODOROV, 1977, p. 208.

<sup>106</sup> TODOROV, 1977, p. 208.

<sup>107</sup> Ver nota 99.

<sup>108</sup> GARCIA, 2018, p. 112.

<sup>109</sup> IDEM.

<sup>110</sup> IDEM.

É para solucionar esse impasse que, ainda nas palavras de Garcia, Kant faz uso “da *Darstellung* (exposição, apresentação), como modo de representação simbólica capaz de expor o conceito (universal) na intuição (particular)”.<sup>111</sup> Mas como se realiza essa representação? De forma indireta, segundo analogias, sujeitando o universal à figuração pelo particular, por um procedimento denominado hipotipose. Para Kant,

qualquer hipotipose (apresentação), como ato que consiste em tornar sensível, é dupla: ou é esquemática, quando a intuição correspondente é dada a priori a um conceito que o entendimento apreende; ou então é simbólica, quando a um conceito, que só a razão pode pensar e ao qual não pode convir nenhuma intuição sensível, se submete uma intuição, de tal modo que, em relação a esta última, o processo da faculdade de julgar é simplesmente análogo àquele que ela observa quando esquematiza.<sup>112</sup>

Deste modo, a oposição entre ambas encontra-se no fato de a significação esquemática poder ser adequadamente expressa por designação direta; a significação simbólica, pelo contrário, não possui designação adequada, isto é, não existe intuição sensível correspondente, só pode ser evocado de maneira indireta, por analogia com uma outra esquematização.<sup>113</sup> De acordo com Garcia, em Kant, “as analogias, os exemplos, as referências indiretas são modos de exprimir a linguagem simbólica, capaz de realizar a síntese entre conceito e intuição [...], essa síntese, por sua vez, ocorre justamente como forma não-especulativa da *Darstellung*, ou seja: por meio de símbolos”.<sup>114</sup>

Deste modo, será combinando a formulação de Kant e Goethe que Schelling formularia sua oposição a partir de uma série de três termos: esquemático, simbólico e alegórico. Em suas palavras:

a representação na qual o universal *significa* o particular, ou na qual o particular é intuído por meio do universal, é o esquematismo. A representação, na qual o particular *significa* o universal, ou na qual o universal é intuído por meio do particular, é alegórica. A *síntese* de ambas, em que nem o universal significa o particular, nem o particular, o universal, mas em que ambos são absolutamente um, é o simbólico.<sup>115</sup>

Do exposto, podemos inferir que por “alegoria” Schelling ilustra “o procedimento simbólico (parcial) que, *ao dizer algo* (o particular), *pretende simultaneamente significar*,

---

<sup>111</sup> IDEM.

<sup>112</sup> TODOROV, 1977, p. 211; GARCIA, 2018, p. 112.

<sup>113</sup> TODOROV, 1977, p. 211.

<sup>114</sup> GARCIA, 2018, p. 113.

<sup>115</sup> TODOROV, 1977, pp. 211-212; GARCIA, 2018, p. 111.

*representar outra coisa* (o universal)”.<sup>116</sup> No entanto, “não há possibilidade de *identidade* entre particular e universal, entre o finito e o infinito, entre o real e o ideal, se o ato de significar, de exposição, é conjugado como ação verbal que exige objeto direto. Assim, a linguagem continua presa à armadilha da referencialidade”.<sup>117</sup> O mesmo acontece com o esquema: caminho inverso do alegórico, sua representação não é capaz de oferecer a tão almejada unidade e autonomia da exposição. Apenas o símbolo, síntese de ambas, seria, para Schelling, a representação capaz de oferecer uma significação do absoluto, uma vez que seu ato de significar é indireto, ele pode ser autorreferente, um todo em si mesmo.<sup>118</sup>

Cabe aqui fazermos uma referência a um aspecto da doutrina romântica que Todorov destaca como sendo a base da construção exposta por Schelling no *Sistema do Idealismo Transcendental*, e que faz com que ele, um filósofo, se interesse tanto pela arte: o sintetismo. De acordo com Todorov, o sintetismo, ou  *fusão dos contrários*, é um traço constitutivo da estética romântica e, mais do que nenhum outro autor, Schelling contribuiu para a implantação do sintetismo.<sup>119</sup> Todorov destaca como que, para Schelling, é a arte quem tem a capacidade de assimilar todos os contrários, pois “o poder poético é capaz de *pensar o contraditório e construir a sua síntese*. [Através da arte se] é capaz de chegar a uma espécie de *equilíbrio* que não é uma simples anulação, mas *um verdadeiro amálgama dos dois caracteres opostos*”.<sup>120</sup>

Deste modo, uma vez colocado esse debate, julgamos ter pelo menos sugerido de modo convincente uma possível fonte que explique “de onde” e “por que” teoricamente se tornou relevante empregar a antropofagia e a devoração como metáforas e, portanto, como mediação estética da lógica universal/particular, hipótese alastrada pela teoria da congenialidade de Candido e amplamente recepcionada pela pesquisa oswaldiana.

---

<sup>116</sup> GARCIA, 2018, pp. 114-115. [grifo nosso].

<sup>117</sup> IDEM.

<sup>118</sup> Para Schelling a mitologia será o modelo estético absoluto de representação autorreferente. Em sua teoria estética ela aparecerá como a arte cuja linguagem simbólica é capaz de suprimir qualquer possibilidade de cisão entre significação e ser. Ela é uma arte de exposição do absoluto mediante belas coisas particulares. Para mais informações ver: GARCIA, 2018; TODOROV, 1977.

<sup>119</sup> TODOROV, 1977, p. 190.

<sup>120</sup> IDEM, pp. 190-192. [grifo nosso].

## 2.2 UM SÍMBOLO QUE AINDA SIMBOLIZA ALGO: A INTERPRETAÇÃO DOMINANTE DA METÁFORA EM OSWALD DE ANDRADE

Vimos ao longo deste tópico, que, em geral, a leitura feita da antropofagia e da devoração são de metáforas que operam no registro da lógica entre universal e particular, já que sua orientação teórica (na chave da tese da congenialidade) é resolver os impasses entre o que, até então, era contraditório: a relação entre o nacional e o cosmopolita, o importado e o local, o primitivo e o civilizado; e que é a partir deste quadro teórico, fundado em contrários, que as interpretações são elaboradas, constituindo-se no cerne metodológico para a construção e interpretação das leituras sobre a obra oswaldiana. Logo, cabe-nos agora perguntar: por que e em que medida a metáfora está inserida no debate acerca do símbolo e da alegoria? E como esse debate entre particular e universal define o uso da metáfora pelos comentadores de Oswald de Andrade?

Para responder essas perguntas é necessário destacar algo primordial, que se encontra como traço comum desse debate entre símbolo e alegoria: *o fato de tanto símbolo quanto alegoria serem duas espécies de signos que permitem representar ou designar algo*.<sup>121</sup> Dito de outro modo, o que é pressuposto igualmente nas duas categorias e que perpassa todo o debate, para além das suas formulações e oposições, é o fato de que tanto o símbolo quanto a alegoria são *modos de referir a algo outro*, isto é, partilham entre si a qualidade de significante; seja do particular para o universal, seja do universal para o particular, o que marca esse debate é a capacidade da linguagem de, ao dizer, ao representar, significar, *se referir*, e, nessa referência, alcançar algo outro que não o próprio significante, o próprio representante. É justamente neste contexto que o debate entre símbolo e alegoria e a questão entre particular e universal nos interessa.

Vimos no início deste trabalho que a metáfora pode ser definida como um tropo do pensamento, uma figura de linguagem que consiste na substituição de um pensamento em causa por outro pensamento. Nestes termos, ela representa um modo de operar da linguagem simbólica que, na medida em que diz algo querendo representar outro, pode ser definida como uma transposição de sentido, como algo que diz B para significar A.

---

<sup>121</sup> IDEM, p. 205. [grifo nosso].

Na mesma coordenada, tanto o símbolo quanto a alegoria são signos cuja pretensão é gerar um sentido outro. Nos moldes do debate ora apresentado, podem ser entendidos como signos, cuja pretensão é falar o universal para significar o particular, ou falar o particular para significar o universal. Em outras palavras, símbolo e alegoria têm em comum o fato de ambas serem utilizadas para se dizer uma coisa com a intenção de significar e se referir a algo diferente do que se fala. Assim, podemos ver como que, na base da definição dessas três categorias artísticas (símbolo, alegoria e metáfora), está uma atividade comum: a transposição de sentido.

Por este modo, podemos dizer que tanto a linguagem simbólica quanto a alegórica são uma forma metafórica, figurada de discurso.<sup>122</sup> Quando Schelling, por exemplo, amplia a teoria do esquematismo e do simbólico de Kant, introduzindo o problema da alegoria na sua formulação, ele o faz justamente para pensar a questão da existência de três formas de significar metaforicamente alguma coisa.<sup>123</sup> Assim, podemos falar que, no contexto ora apresentado, símbolo e alegoria são, na medida em que nos interessam, formas cujo sentido é alcançado conotativamente, permitam-nos dizer, metaforicamente.

Uma vez que atuam como formas figurativas da linguagem, podemos dizer que o debate entre símbolo e alegoria trata-se da tentativa de estabelecer uma mediação artística para a relação entre particular e universal. O que está em jogo, em suma, parece ser a apresentação de uma mediação artística, símbolo e/ou alegoria, muito próximas à própria noção de metáfora, capaz de capturar a contraditória relação entre particular e universal.

Deste modo, para além da oposição entre símbolo e alegoria, o que nos interessa aqui é o modo como ambas servem de mediação para se poder falar do universal via particular ou do particular via universal. E como se fala? Via formas figurativas da linguagem, que permitem que, ao se falar algo, signifique algo outro que não o sentido que o representante ou significante carrega consigo. Assim, alegoria, símbolo e metáfora servem, na medida em que são formas figurativas da linguagem, de mediações artísticas para se falar de uma relação de contrários que carecem ser identificados. E é isso que, a nosso ver, está no cerne do uso da metáfora da antropofagia e da devoração pelos comentadores.

---

<sup>122</sup> Em alguns autores elas chegam a ser tratadas como sinônimos. Por exemplo: HANSEN, 2006; FIORIN, 2014.

<sup>123</sup> Como vimos, a alegoria em Schelling é o procedimento simbólico que, ao dizer algo, pretende simultaneamente significar, representar outra coisa.

Aqui é interessante ressaltar que “particular/universal” é só um dos modos de relação, pois como nos lembra Todorov a oposição entre universal e particular é solidária com várias outras.<sup>124</sup> Em outras palavras, o debate pode ser colocado em relação a muitas outras oposições, como sensível e supra sensível, finito e infinito, espírito e matéria, ideal e real; ou no caso da pesquisa oswaldiana, nacional e cosmopolita, primitivo e civilizado, importado e local, dependendo apenas do vocabulário e dos interesses teóricos.

Isso posto, podemos agora aprofundar tais considerações em direção a algo ainda mais essencial, a saber: a ideia segundo a qual quando se fala em metáfora se fala em um uso da linguagem figurado e referencial. Vimos no tópico acima como símbolo e alegoria, o que valeria também para o caso da metáfora, são categorias estratégicas da arte para falar alguma coisa querendo significar outra. Ora, nisso está pressuposto uma característica referencial da linguagem, isto é, no procedimento conotativo, dizer e significar são duas funções da linguagem atinente a uma única atitude: referir, remeter a algo outro. Podemos dizer que, tanto o debate alemão quanto o brasileiro, na medida em que trazem para o debate teórico o uso figurativo da linguagem, o que está em questão é o poder da referencialidade do símbolo na linguagem metafórica. E isso pode ser muito bem visualizado na tradição de pesquisa oswaldiana na forma que utilizam a metáfora da antropofagia e da devoração. Por exemplo, quando Benedito Nunes diz que:

o uso da palavra antropófago, ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se neste três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, *que nos remete às* sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta; outra histórica da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropofágico da primeira.<sup>125</sup>

O que está pressuposto aqui com esse “*que nos remete às...*” é a referencialidade do caráter simbólico da linguagem metafórica, pois considera, nos moldes vistos por nós, a metáfora como um modo de falar de algo querendo significar ou remeter a algo distinto. Aqui há, no entanto, para nós, um problema seminal que está ligado também ao tópico anterior. O problema colocado por Theodor Adorno, para quem os símbolos (ou as metáforas), tais como utilizadas pelas artes de vanguarda, já não simboliza mais nada, já não significa algo para além de si própria.

---

<sup>124</sup> TODOROV, 1977, p. 193.

<sup>125</sup> NUNES, 1990, p. 16.

Em sua obra (póstuma) *Teoria Estética*, Theodor Adorno é preciso ao falar a respeito do estatuto da linguagem simbólica na arte moderna, mais precisamente no uso estético das metáforas pela arte de vanguarda do início do século XX. De acordo com ele,

ao recorrer os desideratos do realismo, a arte radical tende para o símbolo. Seria preciso demonstrar que os símbolos ou, no campo linguístico, as metáforas tendem, na arte nova, a tornar-se independentes perante a sua função simbólica e a contribuir, portanto, para a constituição de uma esfera antitética à empiria e às suas significações. A arte absorve os símbolos em virtude de eles já nada mais simbolizarem.<sup>126</sup>

Ou seja, tornando aqui símbolo e metáfora equivalente no eixo do que foi acima denominado transposição de sentido, uma forma de dizer algo querendo significar algo outro, seja do universal para o particular ou do particular para o universal, a citação de Adorno revela o caráter obsoleto e inadequado da função referencial dos tropos da linguagem para a análise e interpretação da arte moderna, uma vez que para ela os símbolos já não mais simbolizam, já não mais significam “algo”.

Willian Rubin, em texto já mencionado acima, quase chega à mesma conclusão de Adorno ao analisar o primitivismo das artes de vanguarda e suas aproximações da arte tribal. Para ele, o fator mais importante da arte moderna foi a mudança fundamental de uma arte baseada no realismo e na representação para uma arte mais conceitual e, portanto, mais sintética.<sup>127</sup> Para Rubin, a emancipação das limitações impostas por uma arte realista, baseada na percepção sensorial, estimulou vários fenômenos estéticos no início do século XX. Um desses fenômenos é justamente aquele segundo o qual, a partir da perspectiva conceitual, a arte moderna jamais sacrificaria sua autonomia como signo às necessidades de representação; sua riqueza encontrar-se-ia em sua indeterminação de sentido, isto é, na capacidade de que a arte moderna possui de não “coisificar” o objeto, fazendo, assim, com que um mesmo signo funcione, simultaneamente, em dois ou mais sistemas.<sup>128</sup>

Embora, por um momento, pareça que Rubin irá caminhar na direção indicada por Adorno, ele, no entanto, ainda se encontra “preso” à conceituação simbólica como dimensão

---

<sup>126</sup> ADORNO, 2008, p. 151.

<sup>127</sup> RUBIN, 1987, p. 11.

<sup>128</sup> IDEM, pp. 59-62.

do universal,<sup>129</sup> caindo, assim, na perspectiva do simbólico como possibilidade de acesso ao universal.

É em outro contexto, no entanto, que veremos a sugestão de Adorno ser levada adiante, refiro-me aos estudos de Claus Zittel sobre o uso das metáforas em Nietzsche. Este pesquisador causou uma reviravolta nos estudos sobre Nietzsche, mais precisamente na sua obra *O cálculo estético de Assim Falou Zarathustra*, ao questionar a metodologia de leitura do texto nietzschiano. Seguindo os passos de Adorno, Zittel busca demonstrar que os símbolos, ou no campo linguístico, as metáforas, já em Nietzsche – no caso exemplar de sua obra ficcional *Assim falou Zarathustra* –, tendem a tornar-se independentes perante sua função simbólica. Em outras palavras, Zittel entende a metáfora como um procedimento de composição estético-artístico que não busca algo para fora dela própria; pelo contrário, ela busca tão só viabilizar outros tantos procedimentos artísticos dentro do próprio texto, e isso com o intuito de subverter regras definidoras da própria metáfora.

Assim, embora sua pesquisa seja sobre Nietzsche, o que nos interessa nela é, precisamente, o estudo que Zittel realiza sobre as metáforas enquanto função e procedimento estético, que, na esteira de Adorno, são consideradas não mais como imagens que copiam outras imagens, não mais como símbolos com significados.<sup>130</sup> Isso é possível, porque, segundo Zittel, “após a crítica de Nietzsche à metafísica, tornou-se ilegítimo admitir uma essência, algo infinito por trás dos fenômenos”.<sup>131</sup> Deste modo, se não existe mais “mundos por trás dos mundos”, eis que não há mais nenhum significado simbólico estável, não existe mais, em linhas de princípio, um plano vincutivo de referências, nenhuma verdade por trás da aparência linguística.<sup>132</sup> Não haveria tanto uma predominância da “referência”, mas da autorreferência dos signos da arte. Como ele afirma, “resta apenas a referência de signos a signos [...] apenas uma lógica referencial interna e uma argumentação de imagens as quais projetam o próprio espaço de sua representação e significação poética”.<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Isso se torna claro em duas passagens em que Rubin fala sobre Picasso. Em suas palavras: “[...] é somente quando o lugar-comum é ampliado pelo sopro do gênio que estamos lidando com a verdadeira obra de arte universal.” (RUBIN, 1987, p. 53). E logo em seguida: “[...] Picasso viu como elas [arte tribal] poderiam ter uma ação purificadora e também como poderiam ajudá-lo a construir uma arte moderna dotada da dimensão universal e que ele percebia por excelência na escultura tribal.” (RUBIN, 1987, p. 55).

<sup>130</sup> ZITTEL, 2020, p. 74.

<sup>131</sup> IDEM, p. 149.

<sup>132</sup> IDEM, p. 148.

<sup>133</sup> IDEM, pp. 149-151.

Em suma: a reflexão ocorre dentro da própria obra de arte e não há, na arte, transferência de validade vinculativa para realidades outras, como, por exemplo, uma que supõe *dever* a forma artística (o universal) captar o material social local (o particular). Assim, dispensando o paradigma do representante simbólico, que opera necessariamente na chave do “todo símbolo simboliza algo”, Zittel propõe que o jogo de autorreferência das metáforas, as quais operam como uma rede estruturada de imagens, possam servir como uma verdadeira forma de reflexão da arte sobre si mesma.

Com tais coordenadas, podemos ver que a metáfora dificilmente seria um meio para se alcançar um diagnóstico da realidade social, política e cultural brasileira, uma metodologia de conciliação dos contrários e, partindo desse novo pressuposto teórico, poder-se-ia reposicionar o pensamento oswaldiano em relação ao contexto das vanguardas europeias. Pois, sabendo-se que o *Manifesto Antropófago* também é uma obra moderna de vanguarda, por que as metáforas da antropofagia e da devoração não poderiam ser analisadas à luz da perspectiva de Adorno e Zittel?

Assim, consideramos extremamente válida uma pesquisa que, seguindo na rota aberta por Adorno e Zittel, se propusesse a aprofundar melhor esse ponto de vista, apontando assim para um novo quadro teórico de interpretações das obras de Oswald não mais calcada na tese da congenialidade. Devido ao caráter conciso e delimitado de uma monografia, não nos cabe, por ora, levar adiante esse aprofundamento e investigação, que, de todo modo, nos parece muito promissor para uma reinterpretação da obra de Oswald de Andrade.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Portugal: Edições 70, 2008.

ALMINO, João. Por um universalismo descentrado: considerações sobre a metáfora antropófaga. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 4.ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia: 1º e 2º dentições**. 1928-29. Reimpressão fac-similar, São Paulo: Abril Ltda e Metal Leve, 1975.

\_\_\_\_\_. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: **A utopia antropofágica**. 4.ed. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade).

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. 2012. 199f. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora Maria Augusta Bernardes Fonseca, São Paulo, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: **Poesias reunidas**. ANDRADE, Oswald de. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. (obras completas de Oswald de Andrade).

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. São Paulo: É realizações, 2011.

COSTA, Oswaldo. De antropofagia. In: **Revista de Antropofagia: 1º e 2º dentições**. 1928-29. Reimpressão fac-similar, São Paulo: Abril Ltda e Metal Leve, 1975. (A)

\_\_\_\_\_. A descida antropófaga. In: **Revista de Antropofagia: 1º e 2º dentições**. 1928-29. Reimpressão fac-similar, São Paulo: Abril Ltda e Metal Leve, 1975. (B)

CUNHA, Maria Manuela L. Carneiro da, & CASTRO, Eduardo B. Viveiros de. Vingança e temporalidade: os tupinambás. In: **Cultura com aspas: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade Tupinambá**. 2.ed. Universidade de São Paulo, 1970.

FIGUEIREDO, Vera Follain. Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

FONSECA, Maria Augusta Bernardes. **Por que ler Oswald de Andrade?** 1.ed. São Paulo: Editora Globo, 2008.

GARCIA, André Luis Muniz. **Arte da apresentação do mundo: Schopenhauer e a estética da alegoria**. Sofia, Vitória, v.7, n.2, p. 103-127, jul/dez. 2018.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HELENA, Lucia. **Fabulações sobre a identidade brasileira: reflexões em torno do modernismo**. In: *Cultura republicana e brasilidade*, v. 19, n. 1/2, pp. 83-94, 2006.

JACKSON, Kenneth David. **A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade**. Tradução: Heloísa Nascimento Alcântara de Barros e Maria Lucia Prisco Ramos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. Novas receitas da cozinha canibal: o Manifesto Antropófago hoje. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

LERY, Jean de. **Viagem à terra do Brasil**. Biblioteca do exército, 1961.

LESTRINGANT, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Tradução: Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho. **Vanguarda do atraso ou atraso da vanguarda? Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil**. 2012. 230f. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientadora Lilia Katri Moritz Schwarz, 2012.

LIMA, Luiz Costa. **Antropofagia e controle do imaginário**. Abralic, v.1, n.1, 1991.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. In: **A utopia antropofágica**. ANDRADE, Oswald de. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990. (obras completas Oswald de Andrade).

\_\_\_\_\_. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Identidade cultural, identidade nacional no Brasil**. Tempo Social, 1(1), 29-46. 1989.

RUBIN, Willian. Le primitivisme Moderne: une introduction. In: **Le primitivisme dans l'art Du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal**. Flammarion, 1987.

SCHWARZ, Jorge. **Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos**. Madrid: Catedral, 1991.

\_\_\_\_\_. De símios e antropófagos. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Pensamento social brasileiro de Euclides da Cunha a Oswald de Andrade**. São Paulo: Alameda, 2018.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil**. Tradução: Angel Bojadsen. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

SUBIRATS, Eduardo. Surrealistas, canibais e outros bárbaros. In: **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena**. CASTRO ROCHA, João Cezar, & RUFFINELLI, Jorge, orgs. São Paulo: É realizações, 2011.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica a que outros chamam de América**. Companhia Editora Nacional, 1944.

TODOROV, Tzvetan. Teorias do símbolo. Tradução: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1977.

TORRES FILHO, Rubens. R. O simbólico em Schelling. In: **Ensaio de filosofia ilustrada**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

VELLOSO, Mônica. Modernismo e a questão nacional. In: **O Brasil republicano: o tempo do liberalismo excludente da Proclamação da República à Revolução de 1930**. FERREIRA, Jorge, & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, orgs. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

ZITTEL, Claus. **Il calcolo estetico di Così parlò Zarathustra**. Tradução: Annamaria Lossi. Pisa: Edizioni ETS, 2020. (nietzscheana saggi 29).