

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E**  
**INSTITUCIONAL**

**Andréia Proença Machado**

**OSWALD DE ANDRADE E A DEVORAÇÃO CRÍTICA**

**Poesia, psicanálise e utopia**

**Porto Alegre**

**2014**

**ANDRÉIA PROENÇA MACHADO**

**OSWALD DE ANDRADE E A DEVORAÇÃO CRÍTICA  
POESIA, PSICANÁLISE E UTOPIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

Porto Alegre

2014

**ANDRÉIA PROENÇA MACHADO**

**OSWALD DE ANDRADE E A DEVORAÇÃO CRÍTICA  
POESIA, PSICANÁLISE E UTOPIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Psicologia Social e Institucional.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa.

**BANCA EXAMINADORA:**

**Prof. Dra. Tânia Mara Galli da Fonseca (UFRGS)**

**Prof. Dr. Luciano Bedin da Costa (UFRGS)**

**Prof. Dra. Renata Requião (UFPel)**

Aos meus filhos, Leon e Júlia,  
alegria de todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Edson Luiz André de Sousa, pela orientação sensível e generosa desta pesquisa e pela amizade inspiradora; obrigada por fazer parte do mesmo bloco carnavalesco.

À Tânia Galli, pela esperança de um mundo melhor feito de afeto, conversas estimulantes e perfume especial no ar.

À Renata e ao Luciano, pela parceria na leitura deste trabalho e pela interlocução sempre importante entre as diferentes áreas.

Agradeço aos alunos e alunas da turma de Psicanálise e Arte, com quem tive o prazer de conviver durante meu estágio de prática de docência; o movimento se faz ao vento, ao sol, em cada um, todos juntos.

Ao grupo do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP/UFRGS), pelos diálogos essenciais para a construção deste texto, por ser um espaço de pesquisa poético e arejado, na academia.

Ao PPG em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, universidade pública, gratuita e de qualidade, onde fiz minha graduação e tenho orgulho de ter sido acolhida novamente.

À CAPES, pela bolsa de pesquisa, fundamental para a minha dedicação exclusiva a esse trabalho.

Aos amigos e amigas, novos e antigos, Ju, Neca, Lu, Carla, Beta, Lili, Jana, Andrea, Carla, Márcio, Marcos, Flad, entre outros, pela caminhada nova e antiga, pela lembrança da existência de vida fora da universidade.

A minha família, de um lado e de outro, por serem as pessoas mais divertidas e amorosas que conheço.

Agradeço ao meu pai, Itamar, por todo o apoio estratégico e de logística nesta caminhada da vida, lembrando sempre que são as coisas simples as que mais valem a pena; obrigada pelo avô que és, fazedor de pandorga e pião.

Agradeço a minha mãe, Neusa, pelo amor aos livros, por todos os momentos em que foi compreensiva com a necessária ausência que uma pesquisa requisita e, especialmente, por ser a avó dedicada que és, fazedora de crochet.

Agradecimento especial ao Bi, meu companheiro de luta diária, que conheci no cursinho pré-vestibular e que segue comigo na batucada da vida; teu amor e tua parceria foram fundamentais nessa conquista.

Ao Leon, que me chamou de mamãe pela primeira vez, e que demonstra o amor aos livros e às artes em tudo o que faz; obrigada, filho, pelo cuidado comigo, por me alcançar pão e água enquanto eu escrevia essa dissertação.

À Júlia, filósofa dos meus dias, pelo encanto com que vê a vida, as tiradas espirituosas, o humor, a alegria da dança e da imaginação; obrigada, filha, pela doçura dos teus passos.

Agradeço, finalmente, a minha bisavó, em memória; a alegria era sua forma revolucionária de resolver os problemas do dia-a-dia.

*“As estrelas mais brilhantes nunca foram as que eu contemplo com mais prazer; as menores, as que, perdidas num afastamento incomensurável, não aparecem senão como pontos imperceptíveis, foram sempre as minhas estrelas favoritas. A razão é bem simples: conceber-se-á facilmente que, fazendo a minha imaginação percorrer tanto caminho do outro lado da esfera das estrelas quanto o que os meus olhares percorrem do lado de cá para chegar até elas, acho-me transportando sem esforço a uma distância onde poucos viajantes chagaram antes de mim, e me admiro, encontrando-me lá, de não estar ainda senão no começo deste vasto universo: porque seria ridículo, creio, pensar que existe uma barreira além da qual principia o nada, como se o nada fosse mais fácil de conceber do que a existência!”*

Xavier de Maistre

[Viagem à roda do meu quarto]

## RESUMO

Neste estudo, mergulhamos na poesia de Oswald de Andrade para refletirmos sobre o papel do humor e da escrita de vanguarda para o desenvolvimento de uma crítica social. Destacamos a potência do fazer poético como ato utópico, visto que desestabilizando formas cristalizadas pela cultura e sentidos homogeneizados, cria novas possibilidades de significações e de renovação da linguagem. A partir do texto “O Estranho”, de Freud, pensamos o estranhamento como um ato utópico, já que interroga o sujeito quanto as certezas estabelecidas do seu encontro com o outro. Tal como a utopia, o estranhamento não encontra respostas, mas desencadeia perguntas. O ato analítico, na medida em que realiza cortes na cadeia discursiva, também possibilita o surgimento de algo novo, de uma outra forma de contar a ficção de si mesmo. A partir daí, podemos pensar uma interlocução entre esses três atos: poético, utópico e analítico. Nessa aventura, o encontro com a diferença, vinda das potencialidades do outro, é considerado fator fundamental para a construção de uma nova vivência do cotidiano compactado, reinventando rumos.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, poesia, psicanálise, utopia.



## ABSTRACT

In this study, we plunge into Oswald de Andrade's poetry to analyze the role played by humor and groundbreaking writing in the development of social critique. Special emphasis is given to the power of poetry as a utopian act, for it creates our possibilities of meaning and language renewal by destabilizing crystallized cultural forms and homogenized senses. In Freud's "The Uncanny", one can see strangeness as a utopian act, since it inquires the individual about the established certainties of his encounter with the other. Just like utopia, strangeness does not find answers, but triggers questions. The analytic act, in that it performs cuts in the discursive chain, allows the emergence of something new, another way to tell one's own fiction. Thereafter, one can think of a dialogue between these three acts: poetic, utopian and analytical. In such adventure, the encounter with the difference coming from the potential of the other is a key element to the construction of a new way to experience the compressed everyday life, reinventing ways.

Key-words: Oswald de Andrade, poetry, psychoanalysis, utopia

## SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 Oswald de Andrade e os anos 20 .....	23
1.1 A poesia de exportação .....	34
1.2 Antropofagia, cultura e diferença .....	42
1.3 Devoração crítica e defesa da alegria .....	50
2 O Estranho de Freud .....	61
2.1 Psicanálise e estranhamento .....	62
2.2 Rasgo, traço, ruptura .....	66
2.3 Alíngua, litoral, humor .....	70
3 Utópicos, uní-vos! .....	79
3.1 Utopia iconoclasta e a idéia de fracasso .....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A DISGESTÃO É UMA ARTE .....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	91

## INTRODUÇÃO

*A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.*

Oswald de Andrade

Antes mesmo que a Primeira Guerra Mundial ocorresse e viesse a relativizar a idéia de “progresso” e a questionar a celebração positivista da tecnologia, alguns teóricos e artistas já anunciavam o desassossego com a ideologia vigente: o crescimento avassalador do capitalismo. A busca pelo lucro desenfreado, por um lado, e a conseqüente exploração da classe trabalhadora, por outro, indicavam que o conflito de interesses era inevitável e estava em discussão nas esquinas das cidades. O mundo avançava para um desenvolvimento tecnológico nunca visto antes e foi, justamente, a partir da Grande Guerra que demonstrou a capacidade de destruição que o constitui. Anunciava, também, novas formas de se habitar a cidade, com investimento em industrialização e a conseqüente transformação da vida urbana: a construção de edifícios, pontes, estradas de ferro, monumentos, espaços culturais, saneamento etc.

Questionando o investimento desenfreado no “desenvolvimento”, a busca pelo lucro e as desigualdades sociais resultantes dele, grupos de artistas manifestaram seu descontentamento através de rupturas com as tendências da época em que viviam. Paris, por exemplo, no século XIX, vivia na atmosfera da Boêmia. Desde o início, tomou forma em contraste à imagem com que era comumente comparada: a vida burguesa. No livro *Paris Boêmia*, Jerrold Seigel descreve as características que delimitam esse “país espiritual”:

“Seus limites eram a pobreza e a esperança, a arte e a ilusão, o amor e a vergonha, o trabalho, a alegria, a coragem, a difamação, a necessidade e o hospital. Para seus descobridores e

exploradores do século dezenove, a Boêmia era um país identificável com habitantes visíveis, mas que não constava em qualquer mapa. Marcar suas fronteiras era cruzar constantemente de um lado para o outro, entre a realidade e a fantasia.”<sup>1</sup>

Considerados vítimas de uma “doença epidêmica” chamada de *artistismo*<sup>2</sup>, os jovens habitantes da Boêmia levavam uma vida não convencional e defendiam a liberdade pessoal. A “doença” tinha lá seus sintomas, como nos diz Seigel<sup>3</sup>:

“As pessoas por ela infectadas negligenciavam seus negócios e interesses, retiravam-se do mundo e corriam o risco de perder o contato com ele. Viviam em um universo imaginário, onde todas as cores eram azul e as mulheres suspeitas com quem andavam se tornavam objetos de exaltação poética e atenção. Em alguns casos, a abstinência da poesia ou o afastamento de Paris poderia efetuar uma cura; para outros, não havia remédio.”

Pelas fronteiras da Boêmia passaram Balzac, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Satie, Zola, Artaud, Breton, Cézanne, Jarry, Picasso, Toulouse Lautrec, Modigliani, entre tantos outros que tiveram influência direta nas transformações sociais e artísticas do século XX. Além de produzir revoluções artísticas que sacudiram o mundo nos anos seguintes, foi também o lugar onde proliferaram as idéias libertárias que dariam forma às revoluções de 1848 e à Comuna de Paris, em 1871. Dois movimentos de resistência às primeiras vertigens produzidas pela Revolução Industrial.

O crescimento urbano se intensificou nos finais do século XIX e no início do século XX, o que veio a alterar a relação entre a cidade e o campo, modificando, inclusive, os costumes familiares e sociais. A concepção positivista da ciência entrou em declínio: o racionalismo, a certeza e o absoluto deram lugar à incerteza, ao

<sup>1</sup> SEIGEL, Jerrold. *Paris Boêmia – cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830 – 1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 11. – Seigel escreve ainda: “Os exploradores reconheciam a Boêmia por sinais: a arte, a juventude, o submundo, o estilo de vida cigano.(...)Eles vivam na Boêmia porque não podiam – ou ainda não podiam – estabelecer sua cidadania em nenhum outro lugar.”

<sup>2</sup> IDEM, *ibidem*, p. 11: “*artistismo*” – termo criado por Félix Pyat,, escritor e dramaturgo conhecido no cenário parisiense por grande parte do séc. XIX; participou da Comuna revolucionária de 1871. Segundo Seigel, seu relato sobre os artista modernos como sendo cidadãos da Boêmia apareceu em uma coleção de ensaios sobre vários aspectos da vida parisiense publicada em 1834, chamado “Nouveau tableau de Paris au XIX siècle”.

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

relativismo e ao determinismo. O desenvolvimento dos centros urbanos teve conseqüências não só nos domínios político e social, mas também econômico e cultural. A cidade passou a situar-se no primeiro lugar da vida social, não só do ponto de vista quantitativo (existia grandes massas populacionais), mas também como centro de atividades fundamentais: políticas, administrativas, bancárias, comerciais, industriais, de serviços, entre outras.

Nos anos 20, também se deu uma explosão do saber científico, com descobertas na Física, Astronomia, Biologia, Medicina e Ciências Humanas, como a Psicologia e História. Entre estas descobertas, encontram-se: a Teoria da Relatividade de Einstein, o estabelecimento da teoria do Big Bang como explicação para a origem do Universo, a descoberta da penicilina por Fleming, o desenvolvimento da Psicanálise por Freud, a descoberta de novos dados sobre a origem do homem, entre outras.

Os padrões de vida alteraram-se: era a experiência do jazz, dos cabarés, das casas de chá, dos clubes, dos cafés. Também houve grande desenvolvimento da imprensa, com o aumento do número de jornais e de revistas, do rádio, com o surgimento das grandes cadeias como a NBC e a BBC; e do cinema, com o surgimento dos filmes sonoros, da construção de salas apropriadas e com o surgimento das grandes produtoras. O teatro, as exposições de arte e o esporte também ganharam outro fôlego. O futebol distinguiu-se dos demais, sendo que em alguns países, o boxe tinha grande popularidade. Assim, criou-se uma cultura comum à maioria dos membros da sociedade - a cultura de massas.

A arte especializa-se e faz com que os artistas e escritores passem a dialogarem não apenas com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem. Podemos dizer que entre jornalismo e literatura teria ocorrido um deslocamento equivalente àquele entre pintura e fotografia, assinalado por Walter Benjamin<sup>4</sup>: a popularização e o desenvolvimento técnico desta liberaram aquela para avanços formais.

Na literatura, diferentemente da escrita jornalística, o pacto que deve ocorrer entre escritor e leitor, segundo Antônio Cândido, é o de uma “atitude de gratuidade”<sup>5</sup>: do escritor, na concepção e na execução da obra, e do leitor, ao apreciar o texto que

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165 – 196.

<sup>5</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 47.

combina a realidade natural ou social com a manipulação técnica indispensável a sua manipulação. A literatura perde nesse contexto, então, em credibilidade como representação da verdade, o que induz certa vertente a auto problematizar sua forma e expressão.

Podemos pensar que a literatura chegou a esse patamar como reação ao Realismo do século XIX, baseado na continuidade, no ritmo, no equilíbrio de composição, na sucessão lógica, na ideia de perfeição e organicidade, no extremo rigor formal, na estética “limpa”, sem espaços supérfluos e sem ambiguidades. O Parnasianismo que buscava uma escrita estática, amparada no fascínio pela cultura clássica, observada, por exemplo, no poema de Alberto de Oliveira<sup>6</sup>:

### **Vaso Grego**

Esta de áureos relevos, trabalhada  
De divas mãos, brilhante copa, um dia,  
Já de aos deuses servir como cansada,  
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

·  
Era o poeta de Teos. que a suspendia  
Então, e, ora repleta ora esvazada,  
A taça amiga aos dedos seus tinha,  
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,  
Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas  
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira  
Fosse a encantada música das cordas,  
Qual se essa voz de Anacreonte fosse.

A partir desse tipo de relação, em que existe uma fôrma para compor um poema e uma reverência clássica, a arte do início do século XX, que emerge em conjunto com as mudanças advindas da nova sociedade industrial, questionará os conceitos de Belo e de Bem e a forma da expressão literária e artística. Já no final do século XIX, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, entre outros, apresentam inovações quantos aos recursos estilísticos e formais, que resultariam em indagações quanto aos processos tradicionais de escrita. O indefinido, o vago e o incerto ganham destaque e delineiam as

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Alberto de. Poesia. *Coleção Nossos Clássicos*, vol. 32. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959, p. 22.

futuras criações modernas. Lúcia Helena afirma: “A idéia de que caberia à arte retratar um mundo extra literário, muito próximo e semelhante àquele em que vive seu fruidor, transcrito o mais naturalisticamente possível, sofre profunda alteração de rumos.”<sup>7</sup>

Desfigurada a autoridade do realismo convencional como representação única da captação do sentido totalizante da existência, emerge no cenário artístico-criativo, desde fins do século XIX, o estatuto da ambivalência, da ambiguidade no próprio corpo do texto, da ironia, da escrita não estática e não reverente. A linguagem artística moderna também aponta para o passado, construindo um jogo intertextual, recuperando-o no presente. Fica evidente uma dinâmica de novos lugares, de realocação, estimulada pela memória cultural e que alcança, na modernidade, o potencial para a (re)criação do novo.

No alvorecer do século XX, a iconoclastia das vanguardas toma o sentido não como um dado em si, mas como um valor, acreditando que a própria linguagem é um meio de produção de realidades. Com as perspectivas já abertas pelo Simbolismo e pelo Impressionismo, e impulsionadas no século seguinte pela Lingüística e pela Psicanálise, as vanguardas abalaram a simetria entre arte e realidade e criaram novas concepções para além do realismo artístico. Na poesia, surge o diálogo com a realidade da própria linguagem e não mais com a realidade aparente das coisas.

É a partir desse contexto em que a arte toma para si própria a tematização de sua forma que se podem identificar os diferentes “ismos” que aparecem: Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo etc. Ressalta Eric Hobsbawn: “Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.”<sup>8</sup> São as novas poéticas modernas, com seus próprios conceitos de composição e de concepções artísticas: menos totalizante e menos idealizante do texto.

Isso viria a atender a uma nova sensibilidade que vem com o sujeito pós-romântico, exposto ao impacto da sociedade urbana e industrial, transformada pela cadeia de montagem e pela produção em série. As percepções e as reações dessa sociedade tende a uma certa “automatização” ante a realidade que a cerca. A literatura e as artes passam a ser um caminho desestabilizador das expectativas de seu público, por

---

<sup>7</sup> HELENA, Lúcia. *Totens e tabus na modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985, p. 18.

<sup>8</sup> HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 777.

via de um efeito de desfamiliarização da linguagem. Nas palavras de Ângela Dias e Pedro Lyra, inspirados por Walter Benjamin:

“Daí a convivência estrutural, na fisionomia da produção moderna, do seu comprometimento inevitável com as leis do mercado, e, ao mesmo tempo, da sua incurável e utópica irreverência diante dos comportamentos e convenções estereotipadas. Daí o exercício de uma escrita que no próprio processo de constituição, desvela-se como leitura plural e divergente da infinidade de textos, ideologias e emblemas do homem moderno. Daí o desmascaramento da transcendência, da aura do objeto literário, de acordo com Benjamin, despido do caráter único e ritual de sua origem mítica e forjado na impureza, no espúrio, no prosaico da experiência desintegradora inerente à sociedade industrial contemporânea.”<sup>9</sup>

Conforme anteriormente mencionado, o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1924) foram os principais resultados de uma atitude artística e cultural de contestação de um mundo em crise e intensificaram, a limites extremos, um processo em curso desde o século XIX, em correntes revolucionárias do Romantismo, nos experimentos simbolistas ou, até mesmo, nos estilos da *belle époque*. Apesar de suas grandes diferenças, todos esses movimentos tiveram em comum o questionamento sobre os conservadores moldes acadêmicos cristalizados. Além disso, buscaram alternativas para a renovação de manifestações artísticas e culturais que interagissem com o ambiente social alterado por duas guerras mundiais, ocasionando profundas transformações na vida política e econômica das sociedades. Esses movimentos de vanguarda propagaram-se para além das fronteiras de sua origem européia e chegaram a terras brasileiras. Aqui, tomaram uma feição adaptada às condições culturais, econômicas e políticas nacionais:

“Se na Europa as vanguardas conviviam com uma sociedade de tradição racionalista, em estágio de industrialização avançada,

---

<sup>9</sup>DIAS, Ângela e LYRA, Pedro. “Paródia: introdução” in Selma Calazans Rodrigues (org.). Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 62, jul-set 1980, p. 4.



com poderosa burguesia e em meio a convulsão bélica, os ecos que penetram no Brasil interagem com um país de tradição colonialista, largas faixas latifundiárias, de incipiente industrialização, desenvolvimento desigual e alto hibridismo cultural. Serão, pois, diversas as suas correlações e os seus efeitos.”<sup>10</sup>

Inicialmente, São Paulo e Rio de Janeiro formaram a ponta de lança do movimento modernista, visto que eram os locais onde o contato com o estrangeiro se estabelecia de forma mais direta e as relações entre a sociedade latifundiária e a burguesia industrial se davam significativamente. Depois, seriam seguidos por Minas Gerais e alguns estados do Nordeste, lá pelos anos 30, quando o modernismo se generalizou com as narrativas sobre as condições de vida do brasileiro.

A década de 20 foi o momento que prevaleceu um “comportamento de implantação”<sup>11</sup>: agressividade, experimentação de novas formas artísticas e discussão a respeito da dependência cultural e nacionalismo. Calorosas discussões sobre os novos modos de se fazer arte acabariam por desaguar em diferentes vertentes dentro do movimento, expressas em manifestos, revistas etc, cada qual com sua interpretação sobre o significado de “modernismo”.

São Paulo foi o maior representante de um crescimento extraordinário em poucos anos. Era a política do “Café com Leite”, no final da República Velha, na qual se buscou transformar o capital dos latifúndios de monoculturas em capital de investimento industrial. O progresso era sinônimo de construção, de alteração da forma do espaço urbano: surgia o Viaduto do Chá (1892), a Estação da Luz (1901), o Teatro Municipal (1911), o Viaduto Santa Ifigênia (1913), o Palácio das Indústrias (1922), além dos primeiros arranha-céus. O Brasil começava a se inserir no mundo que se intitulava “moderno”.

Nesse contexto, no ano de 1922, em São Paulo, acontece a Semana de Arte Moderna, na qual foi proposto um novo conceito artístico que, simultaneamente, atualizasse o país em relação às vanguardas européias e deixasse a arte brasileira mais voltada para a realidade nacional. Segundo Lúcia Helena:

---

<sup>10</sup> HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986; p. 41.

<sup>11</sup> *IDEM, ibidem*, p. 43.

“Vista em seu tempo, a Semana de 22 se oferecia como rito de passagem, força de destruição do velho mundo. Quando se inaugura a Semana de Arte Moderna em 1922, um itinerário já havia sido percorrido pelos jovens modernistas, mas num eixo eminentemente paulista. Desta prévia, destacam-se, como aspectos mais relevantes, o choque entre os padrões acadêmicos oficiais e a tentativa de se colocar a arte brasileira em compasso com o relógio artístico mundial, sob os auspícios da vanguarda europeia.”<sup>12</sup>

Foi com interesse nesse momento de transformação das artes brasileiras que a proposta desse estudo surgiu. Buscamos pesquisar as propostas apresentadas nos dois Manifestos de Oswald de Andrade – Manifesto Pau-Brasil e Manifesto Antropófago – tendo como linha o conceito de antropofagia defendido, por ele, como traço determinante para a construção da diferença brasileira. A análise se deu através da poesia do livro Pau-Brasil, de 1925, como uma nova estética capaz de causar estranhamento pela forma inovadora e pelo humor. Vale salientar que o termo “humor” será empregado aqui como um conceito que abrange tanto a paródia, característica marcante do movimento modernista, quanto à ironia, a sátira ou outra atividade lúdica com a linguagem. Abrão Slavutzky e Daniel Kupermann, no livro “Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise”, comentam que Freud, em “Os chistes e sua relação com o inconsciente”, de 1905, apresenta-nos o termo *Witz*, que tem raízes no romantismo alemão, movimento cultural e artístico do qual Freud foi herdeiro confesso, e é de difícil tradução para o português. Os franceses optaram por *esprit*, espírito entre nós, do qual dispõe quem é “espirituoso”:

“Alguns o traduzem por piada, e a edição standar brasileira o traduziu por chiste, vocábulo, no entanto, com o qual temos pouca intimidade. Optamos por considerar tanto as piadas quanto o humor como as manifestações privilegiadas do *Witz*, atribuindo ao humor, contudo, o papel de destaque que os últimos movimentos da obra freudiana permitem inferir.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> HELENA, Lúcia. Op. cit., 1986, p. 43.

<sup>13</sup> SLAVUTZKY, Abrão & KUPERMANN, Daniel. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 7.

Freud caracteriza o humor como um dom precioso e raro, teimoso e rebelde. O humor teria a capacidade de fazer com que o sujeito possa rir de si mesmo, de outros, do contexto social, podendo gerar potência e alegria onde se esperava apenas dor. Slavutzky e Kupermann nos dizem que a característica do riso é a de ser festivo e universal, podendo ridicularizar as teorias cristalizadas, donas de um saber imperativo, inclusive quanto a própria constituição narcísica do sujeito, pois “desenvolve o sentido dos contrários: produz uma transformação no nosso narcisismo, uma vez que, com o mundo de ponta cabeça, todas as teorias e certezas podem ser suspensas e revistas”.<sup>14</sup> A constituição do sujeito, imersa na constituição fluida da linguagem, é produto da cultura, que pode manifestar o contexto histórico de sua época através do rodeio irônico, provocador de riso e crítica, uma espécie de licença poética ou arabesco. O eu que fala pode ser associado a um acrobata equilibrista dos seus reflexos e movimentos, capaz de brincar com o “erro”. A ironia *humoresque* diz que a essência do ser é o *dever*, que não há outra maneira de ser que *dever-ser*, “explora assim com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo.”<sup>15</sup>

Quando Tânia Rivera<sup>16</sup> comenta o “único conceito ‘estético’ de Freud: ‘O Estranho’ (Das Unheimliche)”, a idéia de reconhecimento de si em si mesmo e no mundo das representações é subvertida nele. A idéia do “eu” vigente desde o Renascimento é estilizada pelo campo do estranho, o que Rivera chama de uma “antiestética” de Freud: ao invés de amortecer impulsos emocionais refreados, “inibidos em seus objetivos”, traz à luz o que deveria ter permanecido escondido. O sujeito surge na cultura através desse retorno que nos causa estranhamento por um espelho-imagem, espelho-objeto, espelho-linguagem. De acordo com Tânia Rivera:

“Algo retorna, repetidamente, em traços (ir)reconhecíveis do que nos é mais familiar. Isso pode ser um pouco inquietante, quase assustador, mas também aponta para uma reviravolta poética na situação do eu, dando notícia do sujeito. E ecoando a vigorosa subversão da imitação que os artistas modernos

---

<sup>14</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 9.

<sup>15</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006, p. 34.

<sup>16</sup> RIVERA, Tânia. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 113.

realizaram em prol de uma aventura de linhas, cores, do espaço, da linguagem.”<sup>17</sup>

Assim como a arte e a literatura podem ser vias de crítica social, a psicanálise, podemos dizer, já nasce como crítica cultural. A severa repressão sexual imposta ao homem, baseadas em injunções morais advindas do processo civilizatório, é vista como nociva à subjetividade por Freud. A imbricação constitutiva entre subjetividade e cultura é essencial à psicanálise e devemos buscar notícias sobre o sujeito para além do trabalho clínico, através de uma reflexão política e crítica sobre a cultura, como fez Freud, especialmente nos anos 20. O inconsciente não é seu próprio centro, mas nos remete sempre a esse campo Outro, a esse “êxtimo”<sup>18</sup> do sujeito que o constitui. Tânia Rivera nos fala da importância da psicanálise nesse processo da construção de uma crítica para nosso tempo:

“Nessa empreitada a se realizar em companhia de outras disciplinas nas ciências humanas, sua particularidade talvez resida na tentativa de dar voz ao que parece resistir à inteligibilidade. Resistir a tornar muito rapidamente inteligível ‘nosso tempo’ para fazer ressoar o inatual, o tempo da catástrofe humana que as teorias tendem a logo encobrir. Nessa resistência, ela pode se associar ao campo da arte, que também parece particularmente afeito a apresentar o que foge à compreensão imediata e convida a uma reflexão mais ampla e sensível.”<sup>19</sup>

Essa pesquisa surge por meio desse desejo. Sendo vasta a produção literária de Oswald de Andrade, busquei me dedicar à poesia do autor, especificamente às que estão compiladas na obra “Pau-Brasil”. Os manifestos lançados por Oswald também conversam com a poesia dele, pois vejo ambos como “prosa poética”, característica que aparece em toda a produção literária do autor. A antropofagia como devoração crítica já é encontrada como esboço no manifesto Pau-Brasil, de 1924, sendo defendida no manifesto Antropófago e permanecendo como fio condutor de toda sua vida.

---

<sup>17</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>18</sup> Referência ao neologismo forjado por Lacan, quando fala sobre essa “exterioridade íntima” do sujeito. In Seminário VII: *A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 173.

<sup>19</sup> RIVERA, Tânia. Op. cit., 2013, p. 119.

No primeiro capítulo, abordamos o contexto histórico em que Oswald de Andrade está inserido quando propõe a invenção de uma arte brasileira, junto com seus companheiros modernistas. A “poesia de exportação” é apresentada, assim como os desdobramentos suscitados pela interpretação inevitável e muitas vezes extremista que a defesa de um “nacionalismo” provoca. A “devoração crítica” como forma de criação de algo novo a partir do Outro e da sua diferença, sendo a crítica uma “construção do inteligível do nosso tempo”, como nos diz Roland Barthes, são os caminhos para se pensar a capacidade que a alegria e suas vertentes (humor, sátira, ironia, riso) têm de desacomodar o sujeito, causando estranhamento. Seria esse um caminho para se pensar o “estranho” da psicanálise, fonte de questionamento daquilo que nos é mais familiar e que se encontra sob um véu? Essa é uma hipótese levantada aqui e toda a produção dessa pesquisa visou percorrer alguns caminhos para nos aproximarmos dessa análise.

Mais adiante, no segundo capítulo, fizemos uma revisão sobre o conceito de “estranho” para Freud. Tratamos, também, do conceito apresentado por Lacan chamado *alíngua*, do humor na psicanálise e da função desse como um possível meio para desencadear o estranhamento para o sujeito.

Finalmente, refletimos sobre a utopia iconoclasta e a relação desta com a utopia antropofágica de Oswald de Andrade. Seria a poesia uma utopia? Levantamos alguns pontos neste sentido, sempre tendo em vista a proposta oswaldiana de uma devoração crítica da diferença.

Para realizar essa pesquisa, baseamo-nos no que Tânia Rivera traz como uma metodologia própria da pesquisa psicanalítica, quando afirma que a *Coisa* de que trata a psicanálise está na cultura e devemos ir buscá-la aí para termos notícias do sujeito: “Essa seria a exigência metodológica fundamental a que a psicanálise deve se conformar para ser fiel ao seu próprio objeto, o sujeito do inconsciente (ou melhor, o sujeito/a cultura)”<sup>20</sup> A psicanálise deve, portanto, buscar ,descentrar-se, assumindo um movimento de reviramento, “de subversão, de *mal-estar* na cultura”.<sup>21</sup> Buscar, então, que o ato criativo possa contribuir para a constante reflexão sobre o ato analítico.

---

<sup>20</sup> RIVERA, Tânia. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 118-119.

<sup>21</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 119.

## **1 Oswald de Andrade e os anos 20**

*O que transita / Tem graça / Se for orvalho*

Jack Kerouac

Ao mesmo tempo em que procurava o original e o polêmico, a poética do movimento modernista se manifestava através da pesquisa de fontes quinhentistas, da valorização da imagem do índio (diferentemente da idealizada pelo movimento romântico), da busca por uma língua brasileira, encontrando inspiração no falar cotidiano, nas gírias e nos modos de expressão usados nas ruas. Paulo Leminski nos diz que “com o Modernismo de 22, o poeta brasileiro largou de ser aquele ‘bom selvagem’, doce bárbaro, indígena silvícola, nativo do país da Linguagem, a ser estudado, pensado e falado por etnólogos vindos das poderosas regiões da Teoria, caras-pálidas que, hoje, chamamos de ‘críticos’”.<sup>22</sup> De acordo com Alfredo Bosi, quando o poeta mostra não levar a sério as “relações entre forma e conteúdo”<sup>23</sup> que dominam uma certa cultura, essa seria a hora da ironia, da paródia, do humor.

Utilizando o humor, a ironia e a paródia como estratégias de retórica para despertar a consciência do leitor, o poeta modernista buscava (re)interpretava e (re)avaliava todo o sistema no qual a tradição se escorava. Um movimento paradoxal, já que assumia e repelia a própria cultura. Tomava o modelo original, recusava-o e o recriava, estabelecendo, a partir dele, uma síntese contrastante. Muitos são os exemplos desse tipo de recurso utilizado por vários poetas modernistas. O poema “Canto de Regresso à Pátria”<sup>24</sup>, de Oswald de Andrade, faz alusão ao “Canção do Exílio”, do romântico Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmares  
Onde gorjeia o mar  
Os passarinhos daqui  
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas  
E quase que mais amores  
Minha terra tem mais ouro

---

<sup>22</sup> LEMINSKI, Paulo. *Teses, tesões*. In *Ensaio e anseios críticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012, p. 15.

<sup>23</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 196.

<sup>24</sup> ANDRADE, Oswald de. *Loyde brasileiro*. in *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 193.

Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas

Eu quero tudo de lá

Não permita Deus que eu morra

Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra

Sem que eu volte pra São Paulo

Sem que veja a Rua 15

E o progresso de São Paulo

A primeira edição da poesia Pau Brasil ocorreu no ano de 1925 e foi apresentada por Mário de Andrade, que escreve o texto de abertura em São Paulo, no mês de setembro. Sobre esse poema de Oswald de Andrade, Mário comenta que no “‘canto de regresso’ e vários outros têm força de comoção volúpia vibrando de vida no tamanhinho que engana”.<sup>25</sup> Mário de Andrade nos sugere que troquemos a cidade de São Paulo por Porto Alegre, Natal ou Rio Branco e iremos sentir o mesmo que o autor: o gosto por voltar à terra natal. Ainda que a apresentação do livro feita por Mário não seja só elogios – uma ponta de crítica sobre o ritmo e o lirismo de Oswald é manifesta – podemos notar seu apreço pelo poema acima:

“No ‘canto de regresso’ O. de A. bate o recorde de caçoar sentindo ou melhor: de vibrar peneirando a comoção macota numa caçoada que afinal não diminui a “Canção do exílio” imitada. E corrige com realismo são as ideias do romântico. Aquele ‘Minha terra tem mais terra’ convenhamos que é verso imenso. Sem trocadilho. E o fim: Não permita Deus que eu morra/Sem que volte pra São Paulo/Sem que veja a Rua 15/E o progresso de São Paulo...é gostosíssimo!”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> ANDRADE, Mário. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925. In ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 9.

<sup>26</sup> IDEM, ibidem, pp. 9-10.



Em 1965, Haroldo de Campos escreve um texto sobre a poesia de Oswald de Andrade, intitulado “Uma poética da radicalidade”. Traz uma explicação de Marx para o que é ser radical: “Ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem, é o próprio homem”<sup>27</sup>. Haroldo de Campos caracteriza a poesia de Oswald como sendo uma “poética da radicalidade”. A poesia “Pau Brasil” teria representado uma guinada de 180° no *status quo* da época e, sendo radical na linguagem, foi encontrar a inquietação do novo sujeito brasileiro. Esse se forjava no encontro da língua que se falava nas esquinas da cidade lotada de migrantes e nas mudanças estruturais vivenciadas pelo processo de industrialização que acontecia, mais precisamente em São Paulo.

“A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem. Sendo a linguagem, como a consciência, um produto social, um produto do homem como ser em relação, é bom que situemos a empresa oswaldiana no quadro do seu tempo. (...)Evidentemente que a linguagem literária funcionava, nesse contexto, como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual: entre a linguagem escrita com pruridos de escoreição pelos convivas do festim literário e a linguagem desleixadamente falada pelo povo (mormente em São Paulo, para onde acudiam as correntes migratórias com as suas deformações orais peculiares), rasgava-se um abismo aparentemente intransponível.”<sup>28</sup>

Oswald de Andrade nasceu e morreu em São Paulo: 1890-1954. Desde cedo, ligou-se a boêmia literária da sua cidade, formando-se em Direito, no ano de 1919, depois de um curso espaçado. Fundou um semanário combativo e humorístico – O Pirralho – no ano de 1911, que durou vários anos, ainda que intermitente. Nele, publicou seus primeiros escritos, já indicando o caminho que tomaria como um dos mais brilhantes articulistas e polemistas de sua época e das que viriam. Nesse mesmo ano, fez a primeira viagem à Europa, onde ocorreu o intercâmbio com a vanguarda artística, sobretudo na França. Oswald nasceu numa família proprietária de terras, que

---

<sup>27</sup>CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. in ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 19.

<sup>28</sup>IDEM, ibidem, pp. 20-21.

vivia da monocultura do café. Ele próprio comenta sobre a importância do café e o conseqüente movimento modernista ter ocorrido em São Paulo: “Se procurarmos a explicação do porquê o fenômeno modernista se processou em São Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi uma consequência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com a sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso fazia com que a competição invadisse todos os campos de atividades.”<sup>29</sup>

Era o período de apogeu, ainda que Oswald viesse a sofrer muitos momentos de dificuldades financeiras, ao longo da vida; tempos de ostracismo, em que os jornais mais importantes recusavam os seus artigos. Isso ocorreu, principalmente, no final da década de 40 e início de 50, no momento em que não tinha fãs e distribuía autógrafos somente “aos pregos e aos bancos”, como o próprio Oswald<sup>30</sup> lembra. Em entrevista, relata, com certa ironia, os tempos de bonança que viveu, quando na sua fazenda Santa Tereza do Alto “fazia um corcunda preto e ritual servir a Segall e Jenny o leite espumoso de uma Jersey, com congnac velho, trazido pessoalmente de Bordeaux, em frente ao terraço senhorial.”<sup>31</sup> Foi quando a Guerra Mundial de 1914 – 18 impulsionou a indústria brasileira, criando uma economia propriamente nacional, com o declínio das importações de manufaturas dos países fornecedores, envolvidos no conflito, e a redução considerável da concorrência estrangeira, com a queda do câmbio.

Haroldo de Campos, embasado pelas análises econômicas de Celso Furtado, ressalta que os estratos mais altos da população urbana estavam formados, na sua maioria, por membros das grandes famílias rurais “e o caso biográfico de Oswald de Andrade é um exemplo disto”<sup>32</sup> Se, por um lado, tínhamos um processo de urbanização voltado ao desenvolvimento do mercado interno, por outro, a estrutura patriarcal da oligarquia latifundiária representava uma estrutura essencialmente estável, avessa a grandes mudanças. Esse seria um primeiro fator de instabilidade, que apareceria no conflito fundamental “entre as massas urbanas, sem estruturação definida e com

---

<sup>29</sup> ANDRADE, Oswald de. “O Modernismo”, depoimento publicado na revista *Anhembi*, ano V, vol. XVI, nº 49, São Paulo, dez. 1954, pp. 31-32.

<sup>30</sup> ANDRADE, Oswald de. “Caem os dentes do dragão...” in Maria Eugênia Boaventura (org.). *Os dentes do dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990, p. 223.

<sup>31</sup> Referência feita por Maria Eugênia Boaventura no prefácio do livro já citado, p. 8.

<sup>32</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 2003, p. 23.

liderança populista, e a velha estrutura de poder que controla o Estado”.<sup>33</sup> Como espelho das contradições sociais experienciadas nessa época, os esforços de atualização da linguagem literária, de invenção de uma arte “genuinamente brasileira”, foram levados a cabo pelo Modernismo de 22. Heráclito Dias, quando entrevistou Oswald de Andrade para o Diário de Notícias, em 1954, escreve que o poeta de *Pau Brasil* resolve conversar sem compromisso ao invés de escrever seu depoimento sobre o porquê da Semana de Arte Moderna ter acontecido em São Paulo. Nas palavras do jornalista:

“O desenvolvimento industrial levava São Paulo à condição de pioneiro, isolando-o em certo momento dentro do panorama econômico nacional. Para lá convergiam naturalmente todas as manifestações do progresso europeu. A dominação econômica dos Estados Unidos não havia atingido o seu momento agudo, e os norte-americanos não tinham uma tradição de altura capaz de conduzi-los a influir na formação do Estado mais industrial do Brasil. A influência predominantemente era europeia.”<sup>34</sup>

A máquina industrial levava atrás de si, para São Paulo, livros técnicos, que ao cabo de alguns anos, dentro de uma sociedade sujeita a leis econômicas diversas das que imperavam no resto do país, haviam criado uma mentalidade também diversa, segundo Oswald: “Qualquer participante da Semana, que tivesse vindo de outro Estado, não teria as condições de cultura que determinaram o movimento de 1922”.<sup>35</sup> Difícil precisar como nasce um movimento, ainda mais quando é resultado de várias transformações que vinham ocorrendo no mundo e nas formas de expressão artísticas e literárias.

Na esquina da rua Pedro Américo com a praça da República existia uma pequena casa amarela, uma pensão, onde se reuniam Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, entre outros poetas, escritores e artistas: “Nessa casa, muito antes da Semana, já conversávamos sobre coisas que em nenhuma outra parte do Brasil, naquele momento, poderiam ser discutidas, nem sequer lembradas. Falávamos de Picasso, discutíamos o surto de renovação cujos ecos nos

---

<sup>33</sup> FURTADO, Celso. “Obstáculos políticos ao crescimento econômico no Brasil”. Revista Brasileira, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, mar. 1965, pp. 129-145.

<sup>34</sup> ANDRADE, Oswald de. “Oswald de Andrade explica por que a Semana de Arte Moderna aconteceu em São Paulo” – entrevista à Heráclito Dias, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1954. in Op. cit., 1990, p. 219.

<sup>35</sup> IDEM, ibidem, p. 220.

chegavam da Europa, graças a nossa condição de centro industrial e econômico importante, mais importante que o Rio de Janeiro”, diz Oswald.<sup>36</sup>

“A interferência, em Oswald de Andrade, do ambiente econômico paulista, acrescida de suas constantes viagens à Europa e contatos com as conquistas da vanguarda, além de sua sensibilidade pessoal para aderir às conquistas modernas, tudo isso faz dele um representante extremamente sensível em relação à atitude de ruptura dos vínculos da arte com a aura.”<sup>37</sup>

Nos anos que precederam a Semana de Arte Moderna, Antônio Cândido nos diz que Oswald de Andrade “foi uma espécie de preparador do Modernismo, sugerindo a ruptura com os velhos padrões, estimulando rebeldias estéticas, agitando o meio no sentido de uma mudança cujos rumos não discernia claramente, embora a sentisse indispensável”.<sup>38</sup> Foi no ano de 1920 que conheceu Mário de Andrade e encontrou nele o tipo de artista moderno que buscava, revelando-o ao público. A convivência entre eles foi íntima nesse decênio, com afinidades notórias e idéias em comum. Provavelmente, a influência de Oswald, “mais ousado, mais viajado, mais aberto”, tenha sido decisiva para levar Mário, “tímido e provinciano”, ao mergulho no Modernismo. Segundo Antônio Cândido, Oswald tinha razão “quando via uma manifestação (antecipada) da Antropofagia em *Macunaíma*”.<sup>39</sup> Ainda que, mais tarde, Oswald e Mário tenham se afastado por conta de uma desavença entre eles, fica claro que a admiração do poeta antropófago pelo amigo visionário o acompanha até o final da vida. Oswald comenta a importância de Mário para a realização da Semana de 22:

“Mário de Andrade galvanizou-nos. Era um sujeito gozado: careca, de óculos, carregando tocha e cantando em procissão. Foi assim que o conheci. Assim todos nós o conhecemos e ficamos empolgados. Era um grande sujeito. Encarnou a ideia, com aquela sua capacidade extraordinária de se apaixonar, de trabalhar, de pesquisar, de se dar inteiro a uma coisa.”<sup>40</sup>

<sup>36</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 1990, p. 221.

<sup>37</sup> HELENA, Lúcia. Op. cit., 1985, p. 65.

<sup>38</sup> CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira - História e Antologia (III Modernismo)*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964, p. 64.

<sup>39</sup> CÂNDIDO, Antônio. “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”. in *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 43.

<sup>40</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p 221

Ainda nesse ano de 22, Oswald de Andrade publica *Os Condenados*, primeiro romance da série *Trilogia do Exílio*. Já manifesta uma técnica de composição por pequenos blocos, com o senso de elipse e o capacidade metafórica que farão a base de *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), elaborado desde 1916, e de *Serafim Ponte Grande* (1927), dois grandes livros modernistas. *Estrela de Absinto*, escrito antes de 1922, será lançado em 1927, como segundo volume da *Trilogia*; o último volume, *Escada Vermelha*, só aparecerá em 1934. Sobre o ano de 1924 na vida de Oswald, Antônio Cândido nos conta:

“Em 1924 viajara novamente para a Europa, de onde lança o movimento nativista Pau-Brasil, com um manifesto e um livro de poemas do mesmo nome. Nele, busca uma interpretação lírica do seu país, através de uma poesia reduzida ao essencial, despojada de artifício, cujo efeito repousa na força sugestiva das palavras.”<sup>41</sup>

Fora do Brasil, Oswald de Andrade cria uma poética que busca a originalidade brasileira pela paródia a textos históricos – a carta de Pero Vaz de Caminha, por exemplo -, pela invenção da forma e pela utilização da imagem – não só pelos desenhos de Tarsila do Amaral, sua companheira naqueles anos, mas também pela inclinação a dar precedência à imagem sobre a mensagem. Podemos dizer que a poesia Pau Brasil privilegia o plástico antes mesmo que o discurso, embora esse também tenha sua função, causando inquietação, riso, surpresa. O Manifesto Pau-Brasil (1924), que acompanha o lançamento do livro de poemas e dá vazão ao movimento, tem como primeira frase: “A poesia existe nos fatos”.<sup>42</sup> Somos convocados a abandonarmos a idéia de aura, fascínio contemplativo do objeto único na arte, e a abriremos a janela para o concreto cotidiano das nossas cidades. Os fatos, aquilo apreendido nas bancas de jornal, são passíveis de poesia. O livro traz, além do seu conteúdo lírico, informativo, satírico, a possibilidade plástica, figurativa em seu escrito. As palavras abrem caminho para a imaginação da cena.

“Esta preocupação com a fisicalidade do livro corresponde [...] a uma poesia de acentuado pendor plástico. A ‘fanopeia’ da teoria

---

<sup>41</sup> CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., 1964, pp. 64-65.

<sup>42</sup> ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”. in RUFFINELLI, Jorge & ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações Ed., 2011, p.21.

*imagista* de Ezra Pound (‘the throwing of an image on the mind’s retina’), que Eliot disciplinou num sentido mais restrito de símile concreto com o seu ‘objective correlative’ (ou seja, a correlação entre uma emoção particular e um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos), está presente espontaneamente na poesia de Oswald.”<sup>43</sup>

A observação de uma cultura brasileira miscigenada e a transformação das leituras e dos encontros que teve ao longo do caminho fez com que Oswald pudesse pensar um Brasil enquanto estava em Paris. A concretização da poesia Pau Brasil se dá em terras estrangeiras. Existe a célebre afirmação de Paulo Prado sobre o assunto:

“Oswald de Andrade, numa viagem à Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia”.<sup>44</sup>

Ainda que *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, tenha surgido no ano de 22, após o primeiro livro do autor, *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917, e que ambos tenham instigado Oswald de Andrade, em nenhum deles se encontra a atitude radical perante a linguagem. Essa aparece e distingue a poesia “Pau-Brasil”, de Oswald. Assim, com tudo o que a *Paulicéia* trazia de novo, ainda não era a “revolução”, como diz Haroldo de Campos. De acordo com o autor:

“a *Paulicéia* [...] era a reforma, com seu lastro de conciliação e palavrosidade. A revolução – e revolução copernicana – foi a poesia “Pau Brasil”, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta. Uma poesia de tipo industrial, diríamos, por oposição ao velho artesanato discursivo, institucionalizado em modelos retóricos pelo parnasianismo, ou já degelado,

---

<sup>43</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 2003, p. 61.

<sup>44</sup> PRADO, Paulo. “Poesia Pau-Brasil”. in Op. cit., 1990, p.57.

revitalizado em novos caudais lírico-interjetivos pelo poeta da *Paulicéia*.”<sup>45</sup>

No Primeiro caderno do aluno de poesia (1927), esta inovação incorpora a dimensão psicológica, mantendo a força humorística. Mas é com o lançamento do Manifesto Antropófago (1928) e com a fundação da Revista de Antropofagia que as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil são levadas às últimas conseqüências.

Polêmico, irônico, militante político, Oswald de Andrade foi conhecido “por sua personalidade exuberante e indômita, [...] sempre manteve em alerta o espírito barulhento e combativo. Veemente nas intervenções públicas, [...] enfrentou desafios e vaias, rebatendo com sua irreverência desconcertante [...]”.<sup>46</sup> Foi o artista, do período, que mais se utilizou da invenção e do humor como instrumentos para se repensar a história nacional, a literatura e a arte. Além das obras já citadas, Oswald de Andrade escreve a peça de teatro *O rei da vela*, em 1937. Essa peça é dirigida e encenada por Zé Celso Martinez Corrêa no ano de 1967, em São Paulo, dedicada a Glauber Rocha. Em plena ditadura militar no país, a experiência de ver Oswald resgatado pelo Teatro Oficina vira referência para grupos de artistas que elaboravam o Tropicalismo. Caetano Veloso comenta esse encontro:

“Fui ver *O rei da vela* – a peça de Oswald de Andrade que o Oficina tirava de um ostracismo de trinta anos – cheio de grande expectativa. Mas não imaginava que iria encontrar algo que era ao mesmo tempo um desenvolvimento dessa sensibilidade e sua total negação. Zé Celso se tornou, aos meus olhos, um artista grande como Glauber. [...] Eu havia escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.”<sup>47</sup>

Mais adiante, Caetano acrescenta:

---

<sup>45</sup> CAMPOS, Haroldo. Op. cit., 2003, pp. 26-27.

<sup>46</sup> FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2008, p. 11.

<sup>47</sup> VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 47.

“Para mim, Oswald estava apenas nascendo, e suas figuras pareciam disparatadas justamente porque, em vez de servir como ilustração para ideias supostamente indiscutíveis, instigavam a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem. Em breve eu descobriria que o teatro de Oswald de Andrade era a parte mais fraca do seu teatro. Tudo o que eu vira ali, estava melhor posto em sua poesia, seus romances e seus manifestos.”<sup>48</sup>

No livro *Tropicália – Alegria, Alegria*, Celso Favaretto demonstra que o movimento tropicalista se construiu de tempos heterogêneos, sem obsessão por demarcar uma identidade nacional fixa. Pelo contrário: pela alegorização das imagens do país e das ideologias, a identidade era questionada a cada canção, tendo a cafonice e o humor como práticas construtivas.

“Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventaria-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos.”<sup>49</sup>

Antes de Zé Celso, os poetas concretos vinham se encarregando de resgatar a importância de Oswald de Andrade para a cultura nacional: os irmãos Campos – Haroldo e Augusto – e Décio Pignatari. Esse poeta escreve um longo ensaio chamado “Marco Zero de Andrade”, no qual descreve as inovações do pensamento de Oswald, as repercussões negativas diante de uma sociedade ainda não “preparada” para absorver suas invenções, seu raciocínio revolucionário e instigante.

“Quando o setor é o da literatura, e o país, Brasil; e quando o poeta-inventor se encoraja até a audaciosa e surpreendente

---

<sup>48</sup> IDEM, *ibidem.*, pp. 52-53.

<sup>49</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 23.



veleidade de pensar, propondo projetos gerais de criação e cultura, é quase certo Tropicália – alegoria, alegria que venha a ser isolado como um corpo estranho ou um enclave exótico, que o organismo procura ignorar para poder suportar. É o caso de José Oswald de Sousa Andrade.”<sup>50</sup>

Oswald de Andrade havia publicado dois volumes da série não terminada *Marco Zero* nos anos de 1943 e 1946. Neles, analisa a sociedade de São Paulo depois da crise econômica de 1930. No final da vida, começa a escrever as memórias – *Um homem sem profissão-Sob as ordens da mamãe* (1954) - e aprofunda certos temas ligados a sua teoria antropofágica, como a crise do patriarcalismo, o messianismo, a função das utopias. Antônio Cândido nos diz que Oswald foi “um dos mais vivos ensaístas e panfletários da nossa literatura, com uma rara capacidade de tornar sugestiva a ideia pela violência corrosiva das afirmações, o humorismo e o fulgor dos tropos.”<sup>51</sup> Pela utilização do duplo apoio da imagem surpreendente e da sintaxe descarnada, teria quebrado as barreiras entre poesia e prosa, atingindo, assim, uma espécie de fonte comum da linguagem artística. “Pode-se dizer que a sua importância histórica de renovador e agitador (no mais alto sentido) foi decisiva para a formação da nossa literatura contemporânea.”<sup>52</sup> Isso que Antônio Cândido ainda não havia tido contato com toda uma geração de novos poetas e artistas que viriam após a escrita desse texto, que data do ano de 1964, após os acontecimentos que estavam nascendo.

### 1.1 A poesia de exportação

*Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação.*

*E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.*

O. de Andrade

---

<sup>50</sup> PIGNATARI, Décio. *Marco Zero de Andrade*. São Paulo, maio, 1964. Consultado no link: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3230/2957>

<sup>51</sup> CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., 1964, p. 65.

<sup>52</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 65.

Inaugurar uma poesia que tivesse, em sua raiz, a originalidade não foi mérito, apenas, do poeta modernista brasileiro. Como vimos, houve artistas e escritores que precederam Oswald de Andrade na realização desse projeto, que transformaram a forma de apresentação das obras e inovaram no modo de construção da linguagem. Mais que criar a “poesia brasileira”, Oswald criou, com seu estilo, um caminho para o exercício da reflexão teórica sobre o próprio fazer poético, algo latente nas artes do país. Antes da Semana de 22, a poesia tentava dar respostas; depois dela, volta ao seu estado original de pergunta, questionando a si mesma, o seu papel social e em que consiste o ato da palavra, ato esse “regido por tantas lógicas musicais, lógicas não lógicas, essa área de discurso onde toda a loucura e desvario se permite”.<sup>53</sup>

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* observa-se um movimento de destruição/construção, em que a vanguarda encontra inspiração criativa nos textos, detritos e emblemas da cultura de massa. Surgia, então, o roteiro para essa nova construção a partir da demolição e da dessacralização do edifício artístico tradicional. À célebre frase de Jean Cocteau “*rien ne ressemble plus à une Maison en ruines qu’une Maison em construction*”, lembrada por Oswald em seu escrito para *O Jornal*, em agosto de 1925, somam-se algumas considerações sobre a poesia Pau-Brasil. Em determinada parte do texto, o poeta esclarece que a poesia nova que propõe já está nos primeiros cronistas da nossa história, “nos santeiro de Minas e da Bahia”, até mesmo nos políticos do Império e em todos os violeiros.

Foi Colombo que descobriu a América e Vespúcio quem lhe deu o nome. “A Poesia Pau-Brasil”, saída das mãos marujas do escrivão Caminha, sempre andou por aí, mas encafifada como uma flor de caminho. Era oportuno identificá-la, salvá-la.<sup>54</sup>

A construção que vem da destruição do já feito, recuperando aquilo que pode servir como material de invenção, descartando tudo o que não contribui para a construção da nova poesia. Oswald de Andrade busca a diferença na reconstrução crítica em relação a sua própria produção literária: “Pau-Brasil diferente da minha própria poesia desarticulada das Memórias Sentimentais – fase de desagregamento técnico. “Como no esporte, os movimentos preparatórios decompõem as performances.

---

<sup>53</sup> LEMINSKI, Paulo. Op. cit., 2012, p. 16.

<sup>54</sup> ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. Op. cit., 1990, p. 31. – esse texto é uma resposta à matéria que saiu no mesmo jornal, um mês antes, com críticas de Tristão de Athayde à poesia Pau-Brasil.

Pau-Brasil, sobretudo, clareza, nitidez, simplicidade e estilo. A ordem direta dos nossos rios.”<sup>55</sup>

Sobre a “nova escala” que propõe para a poesia brasileira, Oswald de Andrade<sup>56</sup> escreve:

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

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Haroldo de Campos lembra que Oswald buscava retomar o “sentido puro” da arte: “*puronão* como ‘purismo’, mas na acepção fenomenológica de disposição inaugural”.<sup>57</sup> Isso aparece de forma aguda no *Manifesto*: “O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito”.<sup>58</sup> De qualquer forma, vale lembrar que para além da realidade brasileira, os modelos de vanguarda artística da Europa influenciaram, substancialmente, a elaboração da poesia “pau-brasil” de Oswald. O livro de poemas, lançado em 1925, foi dedicado à Blaise Cendrars, por exemplo, escritor suíço de expressão francesa: “A Blaise Cendras, por ocasião da descoberta do Brasil”<sup>59</sup>

O poeta suíço Blaise Cendrars, já autor de “Le Panama” e de “La prose du transsibérien” e amigo do então casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade em Paris, chega ao Brasil no ano 1924. Num momento de descobrimento da cidade modernista de São Paulo, em plena fase de transformação urbana, surgem os textos poéticos em francês de Blaise Cendrars, publicados em Paris ainda no ano de 1924 e, logo depois, os

<sup>55</sup> IDEM, *ibidem.*, p. 33.

<sup>56</sup> ANDRADE, Oswald de. “*Manifesto Pau-Brasil*”. Op. cit., 2011, p. 24.

<sup>57</sup> CAMPOS, Haroldo. Op. cit., 2003, p. 43.

<sup>58</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2011, p. 25.

<sup>59</sup> IDEM, *Pau Brasil*. Op. cit., 2003, p. 97.

poemas de Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, publicados em Paris no ano seguinte pela mesma editora, Au Sans Pareil.

Pela tradução dos poemas de Cendrars, realizada pelo poeta paraense Sérgio Wax, é possível ler a São Paulo do autor suíço como se fosse um precursor ou companheiro poético da poesia Pau-Brasil de Oswald. Em termos da estética, poderíamos questionar até que ponto o estilo “pau-brasil” é uma continuação da técnica já aperfeiçoada por Cendrars. Até o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, contemporâneo à visita de Cendrars, repete “uma sugestão de Blaise Cendrars”<sup>60</sup>: as locomotivas estão prontas para partir para a modernidade. Como ensina o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Cendrars igualmente encontra poesia nos fatos estéticos da cidade: bondes, cabos, gasômetros e ruas populares. Retrata a sua chegada, reduzindo a cidade inteira a um encontro íntimo com os amigos, como se estivesse numa estação de Nice ou Londres<sup>61</sup>:

### SÃO PAULO

Enfim eis uma fábrica uma periferia um bonde pequeno  
bonitinho

Cabos elétricos

Uma rua cheia de gente que vai fazer suas compras da noite

Um gasômetro

Enfim entra-se na estação

São Paulo

Parece-me estar na estação de Nice

Ou desembarcar em Charring-Cross em Londres

Encontro todos os meus amigos

Bom dia

Sou eu

---

<sup>60</sup> ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*. op. cit., 2011, p. 22 - “Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir”

<sup>61</sup> CENDRARS, Blaise. “*Le Havre*” (São Paulo, fevereiro de 1924). In *Folhas de viagem sul-americanas*. Sérgio Wax, trad. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1991.

Cendrars, embora influenciando o amigo Oswald com suas poesias curtas, rápidas, que lembram haicais, com conteúdos exóticos, não apresentava o grande diferencial entre ele e o poeta brasileiro: a visada crítica. Haroldo de Campos comenta que “Cendrars ficava no exótico e no paisagístico, na cor local; Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à farsante inspeção de superfície.”<sup>62</sup>No poema “Ideal bandeirante”<sup>63</sup>, escreve:

Tome este automóvel  
E vá ver o Jardim New-Garden  
Depois volte à Rua da Boa Vista  
Compre o seu lote  
Registre a escritura  
Boa firme e valiosa  
E more neste bairro romântico  
Equivalente ao célebre  
Bois de Boulogne  
Prestações mensais  
Sem juro

Para Oswald de Andrade, o título do poema não serve apenas para antecipar o conteúdo (sendo que, muitas vezes, esse “objetivo” nem é alcançado), mas, sim, como parte da própria estrutura da escrita. Na forma de ideal de desenvolvimento da cidade de São Paulo, encontra-se a compra por um lote que equivaleria a lugares prestigiados no exterior. A crítica está feita e a “fotografia” de uma época é revelada pela atmosfera da cidade.

Se a cidade de São Paulo é comparável a qualquer outra que esteja tomada por um desejo de construção desenfreada, fora do tempo e do espaço, como expressa Cendrars, a mesma cidade é, para Oswald, nada abstrata ou universal. Pelo contrário: a

---

<sup>62</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 2003, p. 57.

<sup>63</sup> ANDRADE, Oswald de. *Ideal bandeirante*. In op. cit., 2003, p. 169.

cidade apresentada pelo poeta brasileiro está habitada por tipos sociais, sintetizando e reunindo a cultura do Brasil e as influências vindas de fora dos limites territoriais: a diferença nasce da mistura. Mistura essa que surge dos tipos de pessoas que habitam a cidade, da linguagem local e estrangeira, das leituras e das obras já feitas.

No poema “Anhangabaú”<sup>64</sup> temos alguns tipos de do cotidiano:

Sentados num banco da América folhuda  
O cowboy e a menina  
Mas um sujeito de meias brancas  
Passa depressa  
No viaduto de ferro

Em outro poema, chamado “O fera”, Oswald de Andrade, através da ironia, do humor, mostra-nos um tipo de vivência à margem da sociedade, num retrato relâmpago, apresentando a problemática social inerente a ela:

Ei-lo sentado num banco de pedra  
Pálido e polido  
Como a Cleópatra dos sonetos  
Espera as pequenas ingênuas  
Que passam de braços  
De braços  
Já se esqueceu do retrato na Polícia  
Tem a consciência tranquila  
Dum legislador

O fotógrafo recapitula o poeta retratista com o poder de ver as pessoas e seus motivos “por dentro”, enfatizando o contraste entre a probidade e a castidade do cotidiano no Jardim da Luz com o erotismo levemente disfarçado “debaixo de blusas”. O poeta-fotógrafo tira o raio-X, já massificado em cópias “às dúzias”, enquanto a

---

<sup>64</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 159.

máquina imita a natureza, tomando forma de bicho. O álbum de fotografias, acompanhando as gerações, é versão brasileira dos álbuns da Galerie Paul Marquereau, em Paris, conhecido por Oswald e citado no poema. Com a referência, o retrato modernista de São Paulo se torna um reflexo de Paris, porém em tom popular, em consonância com o Manifesto de 1924:

Fixador de corações  
Debaixo de blusas  
Álbum de dedicatórias  
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca  
Namora  
Os sorrisos contidos  
És a glória

Oferenda de poesia às dúzias  
Tripeça dos logradouros públicos  
Bicho debaixo da árvore  
Canhão silencioso do sol<sup>65</sup>

No livro de poesias *Pau Brasil*, de 1925, publicado originalmente em Paris, como já comentamos, pela editora francesa *Au Sans Pareil*, com ilustrações de Tarsila do Amaral e prefácio de Paulo Prado, Oswald de Andrade, por meio da utilização da paródia de textos históricos e literários, por meio do humor e da ironia como forma de dialogar com os problemas sociais da época e, ainda, valendo-se do recurso de grande efeito da oralidade, quase sempre em poemas breves e versos livres, busca restaurar a história e a literatura que pudesse ser chamada de “nacional”. Para ele, esse “nacional” era voltado para o mergulho no detalhe brasileiro, alcançando, com isso, uma linguagem universal marcada pela diferença.

---

<sup>65</sup> IDEM, p. 161.

Quando lemos “Ser regional e puro em sua época”, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, não devemos imaginar que estamos diante de uma afirmação “regionalista”, como nos lembra Haroldo de Campos. Já observamos que o programa estético de Oswald de Andrade estava voltado para a defesa do “sentido puro”, devendo ocorrer na tensão dialética entre o regional e o universal: “Apenas brasileiros de nossa época”. Haroldo de Campos<sup>66</sup> sugere a existência de uma certa vidência histórica do pensamento de Oswald, que coincidem com estas observações de Marx e Engels:

“Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal das nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal.”

Vale ressaltar que essa “poesia de exportação”, o regional que é reconfigurado pelas influências da cultura universal e cria uma forma própria de expressão, foi a reação modernista ao conceito de “literatura brasileira” forjado nos períodos árcades e românticos. Evidenciava um projeto de construção de uma nova identidade nacional e de um novo sentido de brasilidade lastreados pelo fazer (meta)poético da modernidade. Implicava, como base, a dessacralização formal e ideológica do elemento nacional e a destituição do ufanismo como pressuposto de uma literatura que se intitulava brasileira. O país que a poesia de Oswald de Andrade mostra é dinâmico, no curso de seu desenvolvimento, com as contradições e os paradoxos que abarca.

O limite tênue existente entre a defesa da liberdade de uma arte brasileira, que expressasse sua origem multicultural e ganhasse os olhos do mundo, e a utilização das idéias oswaldianas para a exacerbação do conceito de nacionalismo, por alguns grupos, levou ao surgimento do “Verde-amarelismo”<sup>67</sup>, depois “*Escola da Anta*”, por volta de

---

<sup>66</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 2003, pp. 49-50 - a citação de Marx e Engels encontra-se em *Sur la littérature et l'art*. Paris, Éditions Sociales, 1954, p. 220.

<sup>67</sup> Verdeamarelismo ou Escola da Anta foi o grupo modernista liderado por Plínio Salga, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, cujo manifesto *Nheengaçu Verde-Amarelo* foi lançado em 1929, no *Correio Paulistano*.



1926. Sob a responsabilidade principal de Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, o movimento não passou de um “neo-indianismo ornamental e postiço”<sup>68</sup>, resultando no que ficou conhecido como “fascismo indígena”: “Do grupo *verdeamarelo* nascem o ‘Integralismo’ e a ‘Bandeira’. E pronto.”, disse Cassiano Ricardo<sup>69</sup>. Nas palavras de Antônio Cândido: “O Modernismo deu seu cunho próprio a este tema [choque de culturas], que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes”<sup>70</sup>.

Na capa do livro de poesia de Oswald de Andrade, na primeira edição, temos a bandeira do Brasil estampada, substituindo o lema positivista “Ordem e Progresso” pelo nome do primeiro produto brasileiro explorado e exportado para o continente europeu: “Pau Brasil”. Da madeira dessa árvore se fazia, principalmente, o arco do violino.

## 1.2 Antropofagia, cultura e diferença

*Com medo, que é uma espécie de coragem para o mundo, depois sorriu.*

Manoel Ricardo de Lima

Oswald de Andrade nunca chegou a precisar no que consistia, exatamente, a Antropofagia proposta por ele. Ele não formulou, de forma definitiva, o conceito que o Modernismo deu cunho próprio. O caminho de Oswald e dos modernistas que estavam acompanhando sua inovação estética foi outro: um galho crítico, sarcástico e irreverente. Embora encontremos elementos suficientes para apontar a descrição do choque de culturas como linha constante na literatura brasileira desde a colônia<sup>71</sup>, o primitivismo reescrito no modernismo trata do *mau selvagem*, resgatando uma espécie

<sup>68</sup> CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 2003, p. 71.

<sup>69</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 70. – Haroldo de Campos apresenta as palavras de Cassiano Ricardo, originalmente publicadas em RASM, revista anual do Salão de Maio, n. 1, em São Paulo, no ano de 1939, no artigo intitulado “Verdamarelismo”.

<sup>70</sup> CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., 2011, p. 60.

<sup>71</sup>“(…) a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão.” – conforme Antônio Cândido (1970), op. cit., 2011, p.60.

de agressividade que desfaz a “imagem burguesa do decoro e da medida”.<sup>72</sup> Nas palavras do próprio Oswald: “Foi talvez na pintura bárbara de Tarsila que eu achei essa expressão. Sob um tom de paradoxo e violência, a antropofagia poderá quem sabe se dar à própria Europa a solução do caminho ansioso em que ela se debate”.<sup>73</sup> Mais adiante, questionado sobre o porquê da escolha deste termo “fóssil” para se referir a nova estética, Oswald de Andrade diz:

“Por quê? Porque nós somos, antes de tudo, antropófagos...Sim, porque nós da América – nós, o autóctone: o aborígene – rodeamos o cerimonial antropófago de ritos religiosos. Comer um ser igual para o índio não significava odiá-lo. Ao contrário: o bugre sempre comeu aquele que lhe parecia superior. Aquele, dono de qualquer dom sobrenatural, sobre-humano que o fazia aproximar-se dos pajés. De resto, isto é profundamente humano: o homem sabe o que deve comer.(...)Da América, que acenava, ao longe, com o seu grande sol ingênuo de liberdade, de felicidade, o que quer dizer: de naturalidade. Nós queremos voltar ao estado natural, ouça bem, natural, não primitivo, da História. Ao chorrilho de ismos, que recebíamos mensalmente, vamos opor este último e único: poderíamos dar-lhe também um sufixo em ismo: naturalismo, primitivismo, eternismo, troglodismo etc. Preferimos, entretanto, o nome científico puro, sem berloques beletristas. Antropofagia está bom. Está muito bom.”<sup>74</sup>

Estará aí, talvez, a constante atualidade do pensamento de Oswald de Andrade, já que, a partir de então, passou-se a refletir sobre a originalidade e a potência criativa de um Brasil ainda muito influenciado pelas tendências européias nas artes, na literatura e na música. Para tanto, houve a retomada do traço originário e singular que escandalizou o olhar estrangeiro sobre o índio Tupinambá. A palavra “antropofagia”, por si só, já carrega um poder de choque, ferindo a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, possibilidade de ocorrência na espécie. Benedito Nunes nos lembra que esta imagem é “obsedante, cheia de ressonâncias

<sup>72</sup> IDEM, *ibidem*, p. 62.

<sup>73</sup> ANDRADE, Oswald de. “*Contra os emboabas*” (1928). In *Os dentes do dragão* (entrevistas), p. 41.

<sup>74</sup> ANDRADE, Oswald de. “*Nova escola literária*” (1928). In *Op. cit.*, 1990, pp. 43-45.

mágicas e sacrificiais, com um back-ground de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturniana”.<sup>75</sup> Funcionaria, tal palavra, como um vocábulo catalisador das diversas agressões a um “inimigo de muitas faces”.

“São essas faces: o 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, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador.”<sup>76</sup>

Benedito Nunes propõe a “devoração”, como símbolo do processo antropofágico, simultaneamente como: metáfora, diagnóstica e terapêutica. A *metáfora* seria orgânica, já que se inspira em cerimônia guerreira de imolação dos inimigos pelos Tupis, que devoram seus algozes após o combate; implicaria tudo o que deveríamos repudiar, assimilar e superar “para a conquista de nossa autonomia intelectual. Por sua vez, a devoração antropofágica seria ainda um *diagnóstico* da sociedade brasileira, traumatizada pela repressão colonizadora que teria nos condicionado o crescimento, cujo modelo seria a repressão da própria antropofagia ritual pelos jesuítas. E, por fim, a devoração faria às vezes de uma *terapêutica*, praticada na ação violenta e sistemática contra os mecanismos sociais e políticos, os hábitos intelectuais e as manifestações literárias e artísticas que fizeram, até o início do século XX, do trauma repressivo uma instância censora. Benedito nos diz que através da sátira, do humor e da crítica a “terapêutica” empregaria o mesmo instinto antropofágico outrora recalcado, então liberado “numa catarse imaginária do espírito nacional”. O autor reitera:

“E esse mesmo remédio drástico, salvador, serviria de tônico reconstituente para a convalescença intelectual do país e de vitamina ativadora de seu desenvolvimento futuro. A jocosa alternativa do dilema hamletiano parodiado – *Tupy or not tupy, that is the question* – que parece ter sido a célula verbal

---

<sup>75</sup> NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. In ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 2011, pp. 20-21.

<sup>76</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 21.

originária do manifesto, resolve-se pois numa rebelião completa e permanente.”

Podemos dizer, também, que Oswald de Andrade é um inventor de conceitos – “devoração” operando como um conceito filosófico: a idéia de “assimilação” presente no processo de deglutição do outro, seria um dos elementos do conceito da *antropofagia*. Uma das grandes questões apresentada por Oswald que parece inerente se refere a identidade, mais especificamente das relações entre identidade e diferença no processo da constituição de uma idéia de nação. No caso, o “ser brasileiro” como o avesso de uma forma identitária nos parece ser o *topos* das idéias filosóficas de Oswald de Andrade.

“Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.”<sup>77</sup>

Mesmo breve, um texto de Miguel Reale<sup>78</sup>, chamado “Oswald de Andrade e a utopia”, prima por uma leitura equilibrada das formulações filosóficas do autor. Neste escrito, Reale diz que “dentre os participantes da Semana, era Oswald o mais dotado de sensibilidade filosófica, já perceptível até mesmo em seus escritos literários iniciais”. Poderíamos distinguir aqui três momentos bastante demarcados do pensamento de Oswald de Andrade: uma primeira fase, de cunho marcadamente nacionalista, que se estende até 1929; uma segunda fase, de 1930 a 1945, marcada pelo pensamento e a militância marxista; e uma terceira fase, de 1945 a 1954, que marca a retomada da antropofagia. Reale ainda salienta que “é a utopia [...] o cerne de toda a concepção oswaldiana, assinalando o ponto culminante de suas perquirições filosóficas”.<sup>79</sup>

Em *O que é a filosofia?*<sup>80</sup>, Deleuze e Guattari desenvolvem a noção de “personagem conceitual”. Nesse livro os personagens conceituais constituem-se como elementos pré-filosóficos ao próprio filosofar, tais quais os conceitos, que seriam propriamente filosóficos, enquanto o plano de imanência se estabeleceria como elemento pré-filosófico, uma espécie de “topos”. O que são conceitos sob esse ponto de vista filosófico? Os conceitos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às

<sup>77</sup> ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. in CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, J. Aderaldo. Op. cit., 1964, p. 71.

<sup>78</sup> REALE, Miguel. “Oswald de Andrade e a utopia”. In: Reale, Miguel. *Figuras do pensamento brasileiro*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 79.

<sup>79</sup> IDEM, Ibidem, p. 79.

<sup>80</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

outras, já que suas bordas não coincidem. De todo modo, eles ressoam à filosofia que os cria, pois só é filosofia o pensamento que se dá a inventar conceitos.

Em linhas gerais, para essa concepção, os conceitos teriam quatro grandes características: 1) eles não são simples, melhor dizendo, não há conceito simples: todo conceito possui componentes e se definem por eles; 2) todo conceito possui um devir que lhe concerne; 3) todo conceito é simultaneamente absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos demais conceitos, a partir do plano ao qual se limita, aos problemas que enfrenta; porém, absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa no plano, pelas condições que impõe ao problema; 4) um conceito nunca é discursivo, pois a filosofia não é uma formação discursiva, já que não encadeia proposições. Os conceitos são ferramentas.

A idéia de personagem conceitual talvez seja a mais radical desta concepção do filosofar proposta por Deleuze e Guattari. Podemos sugerir que o texto oswaldiano possa ser lido sob essa perspectiva deleuziana da filosofia. Oswald, ao apresentar sua *Antropofagia*, estava produzindo, embora sem declarar nestes termos, uma análise filosófica do Brasil, um diagnóstico do nosso presente, visando uma transformação para o futuro. Seu texto, mesmo que ao comportar expressões e palavras que sugerem as mais extravagantes imagens, que remetem muitas vezes às vanguardas literárias européias, ensejava uma construção que é, de fato, conceitual. Assim, uma expressão como “*a alegria é prova dos nozes*” não seria apenas um gracejo que reivindicaria ao povo brasileiro a festa, o carnaval, o rito jubiloso encarnado, o êxtase; mas a afirmação da alegria como sentido (do existente) e valor (da vida). Ou ainda outra enunciação célebre contida no *Manifesto*: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica.” Trata-se de recusar o paralelismo cartesiano e propor a este um antídoto: “a vacina antropofágica”. Ela mesma, um conceito. Oswald de Andrade nos aponta alguns significados da antropofagia:

“A ANTROPOFAGIA ritual é assinalada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, comiam los hombres. Não o faziam, porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que,

encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão de mundo, que caracterizou certa fase de toda a humanidade.

Considerada assim, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos.

A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta.”<sup>81</sup>

Como aponta Maria Cristina Franco Ferraz<sup>82</sup>, em artigo que articula a *Genealogia da Moral* de Nietzsche ao *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade digere o dilema do ser e do não-ser tão caros à metafísica clássica e à tradição ocidental, devolvendo-o em forma de paródia e alegria. Segundo Ferraz, Oswald teria, nesse sentido, se aproximado da perspectiva nietzschiana e do estatuto da afirmação em Nietzsche. Ser antropófago é mais que voltar às raízes do homem primitivo a devorar e assimilar a cultura de outrem, pois, nos parece que os caminhos apontados pela Antropofagia sejam exatamente aqueles de inaugurar o novo, fazendo com que tudo o que é “*de fora*” seja incorporado, modificado, regurgitado não evidentemente por nosso entendimento, mas por nossos “intestinos”. Ainda como Nietzsche, um pensar que vem

---

<sup>81</sup>ANDRADE, Oswald. ANDRADE, Oswald. “A crise da filosofia messiânica”. In: Oswald de Andrade: *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, 2011, pp. 138-139.

<sup>82</sup>FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Nietzsche Educador: Negatividade, Afirmitividade e Antropofagia”. In: *Nietzsche, Filosofia e Educação*. Vânia Dutra de Azevedo (org.). Ijuí: Editora Unijuí, 2008.

das vísceras, um pensamento visceral. A Antropofagia (Oswald de Andrade) produziu, juntamente com a Tropicália (Hélio Oiticica), o Tropicalismo (Caetano & Gil), O Cinema Novo (Glauber Rocha), O Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa), uma interpretação conceitual e sensível do Brasil.

No texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de 1967, Hélio Oiticica nos fala das características que representariam a formulação “de um estado típico da arte brasileira de vanguarda” daquele momento. A “Nova Objetividade” seria o estado típico da arte brasileira, segundo ele, naquele fervilhante ano de 1967. A primeira característica desse estado é apontado como sendo a “vontade construtiva geral”. É aqui que a retomada do pensamento de outro inventor aparece. Hélio Oiticica nos diz:

“No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo bem específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante. Até mesmo no movimento de 22 poder-se-ia verificar isto, sendo, a nosso ver, a motivo que levou Osvaldo de Andrade à célebre conclusão de que seria nossa cultura Antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais.”<sup>83</sup>

Mas, isto não seria possível sem a existência de algo latente na nossa maneira de apreender tais influências, “algo de especial, característico nosso, que seria essa vontade construtiva geral”. Esse algo a mais das gentes daqui encontrou modos de resistências culturais capazes de seguir criando esperança. No Brasil, o governo militar impõe, em janeiro de 1967, uma nova Constituição para o país, que confirma e institucionaliza o regime militar e suas formas de atuação. O general Arthur da Costa e Silva assume a presidência, pós ser eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Seu governo é marcado por protestos e manifestações sociais. A oposição ao regime militar cresce no país. A UNE (União Nacional dos Estudantes) organiza, no Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil. Em Contagem (MG) e Osasco (SP), greves de operários paralisam fábricas em protesto ao regime militar. Resistência, criação e esperança no surgimento de um novo Brasil foi o vento utópico que não desistiu de soprar. Hélio Oiticica viveu o povo brasileiro, provou seus territórios, sambou na avenida:

---

<sup>83</sup>OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. Via Web: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade> - 1967, p. 1.

“Somos um povo à procura de uma caracterização cultural, no que nos diferenciamos do europeu com seu peso cultural milenar e o americano do norte com suas solicitações superprodutivas. Ambos exportam suas culturas de modo compulsivo, necessitam mesmo que isso se dê, pois o peso das mesmas as faz transbordar compulsivamente. Aqui, subdesenvolvimento social significa culturalmente a procura de uma caracterização nacional, que se traduz de modo específico nessa primeira premissa, ou seja, nessa vontade construtiva. Não que isso aconteça necessariamente a povos subdesenvolvidos, mas seria um caso nosso, particular. A Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa: essa vontade construtiva, a que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia.”<sup>84</sup>

Dessa fome, vem nossa riqueza. Mas é um devorar crítico, pois não se come qualquer coisa. Não se está a mercê da oferta, da solicitação midiática com suas notícias enlatadas, ficções patéticas jorradadas pelo chão da sala, pela areia da taba. Pretende-se um devorar atento, analítico e transformador. Por ser assim, exige certa demora, certo ritual de engorde. O caminho criativo para se chegar à possibilidade de uma nova forma de laço social, para relações outras entre sujeitos e objetos precisa ser, constantemente, imaginado. Desafiar o concreto que esconde a mata e chegar à carne do chão. Tocar a terra. Abrir brechas no tecido da vida. E plantar. A utopia nos fala disso também. À rotina e ao insistente dia-a-dia, os utopistas iconoclastas propõem um porvir diferente, de modo que este futuro passa a fazer parte do presente acinzentado sob a forma de uma ruptura expectante, como um golpe de esperança que estilhaça as imagens inebriantes.

A poesia que convoca um outro cotidiano ou que é capaz de imaginar novas formas de estar no mundo, que questiona hábitos cristalizados nas cidades de concreto, pode abrir a fenda do futuro a construir, ainda que se inspire no passado, num outro

---

<sup>84</sup> OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. (1967) In: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>



tempo vivido ou fantasiado. Oswald de Andrade nos convoca ao desassossego pela imagem estilhaçada de sua poesia, pelo quadro apresentado aos olhos. Por exemplo, aqui:

“Agora vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhas  
E uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
Que decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas”<sup>85</sup>

### 1.3 Devoração crítica e defesa da alegria

*Cada dia e cada coisa têm sua cota de mel e de espinho.*

Caio Fernando Abreu

Fragmentar imagens é vislumbrar uma profundidade, um mais além das aparências do mundo, num tempo que também abarca o futuro. A arte e a literatura são caminhos para tal fragmentação. Nesse caso, somos levados ao encontro do pensamento do filósofo Ernst Bloch. Para ele, abrir-se ao futuro é uma forma de dissolução do que é estático. É não deixar-se seduzir pelo canto das sereias do rotineiro, do burocrático. Coloca a arte, assim, como fundamental para se pensar a potência utópica: a pré-aparência do futuro melhor é a matéria com a qual o artista lida para criar suas obras. As grandes obras artísticas, aquelas cuja genialidade do autor ultrapassa o próprio contexto, carregam em si o fenômeno do *novum* – fazem-se brilhos de alteridade na “realidade existente, mergulhada na rotina”.<sup>86</sup>

<sup>85</sup> ANDRADE, Oswald de. Bucólica. In op. cit., 2003, p. 132.

<sup>86</sup> BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Vol 1. [1959]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, p. 127.

A fragmentação, operação resultante da força de ruptura da obra de arte, da literatura, principalmente pela poesia, abre um espaço vazio factual nas malhas da realidade dada, espaço onde as significações utópico-estéticas se apresentam. Nessa ideia de fragmentação repousa toda uma crítica àqueles que se posicionam frente a um mundo acabado, tedioso, acinzentado. Bloch entende este tipo de relacionamento com o mundo como uma forma de alienação – nada é estranho, tudo é si-mesmo. E tudo ficou estranho por aqui. Pindorama tinha gente que comia gente. E esse conflito inicial com o que havia de mais anticivilizado para o ideal vindo da Europa foi nossa primeira fragmentação discursiva. A quebra da idealização estrangeira foi realizada coletivamente, por obra da cultura ameríndia já existente por essas terras. Buscando uma autenticidade para a arte feita aqui, naqueles anos 20, Oswald de Andrade resgatou a idéia de que “só a antropofagia nos une”. União ao redor do que deve ser devorado criticamente, absorvido e transformado.

Mas afinal, o que pode a antropofagia que nos une? Traço primeiro da diferença, olhar curioso e amedrontado do estrangeiro, que buscou sacrificar o índio não representante daquela civilização doutrinária, opressora e colonialista. Aquilo que escapa do discurso idílico da terra prometida, das belezas naturais, da árvore pau-brasil, das vergonhas ao sol, livres no amor e nas relações com o outro. A experiência de estranheza causada pelo encontro com o tabu. E hoje, num mundo de tentativas hegemônicas e intolerâncias para com as diferenças, como a utopia antropofágica pode servir à crítica social?

O próprio Oswald fez, ao longo de toda a sua trajetória literária, da sátira e da polêmica as armas preferidas para desenvolver as suas críticas, seja a autores ou a instituições de sua época. Como ele mesmo advertiu em um de seus textos mais conhecidos:

“Começarei protestando contra a confusão que se faz entre a seriedade do espírito humano e, por exemplo, a sisudez de uma sessão acadêmica, com suas ratazanas fardadas e a coleção de suas carecas de louça. Ao contrário disso, nada mais sério do que a blague de um Voltaire ou de Ilya Ehrenburg, a fantasia de Joyce e o suspeito moralismo de Proust. Ser contra uma determinada moral ou estar fora dela não é ser imoral. Atacar

com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é, de modo algum, ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobre, a sub-literatura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor.”<sup>87</sup>

A suspeita com relação ao riso é um dos motivos que afastaram muitos de seus contemporâneos de suas obras, fazendo com que se construísse uma espécie de cortina de fumaça em torno de Oswald, a saber, a fama de autor pouco sério e pouco profundo. Esse julgamento teve implicações sobre a recepção de sua obra literária e, como não poderia deixar de ser, sobre sua atuação como crítico e pensador. No entanto, alguns importantes pensadores realçaram a importância do humor como condição primeira de sua produção intelectual.

Nas palavras de Antônio Cândido, por exemplo, a partir da segunda metade do século XX, percebia-se "notória e lamentável decadência do humor", arma que deixava de ser "a brilhante senha que foi para tantos escritores avançados do período entreguerras".<sup>88</sup> Essa tendência a uma literatura mais grave não era a principal marca dos modernistas e, para Cândido, "nenhum deles mais do que Oswald usou o 'claro riso' como ingrediente libertador que nele foi também condição de existência" (CÂNDIDO, 1990, p. 36).

Era o Brasil moderno, industrializando-se, acelerando cidades, construindo estradas, explorando mercados. No texto “A Marcha das Utopias”, Oswald chega a atribuir a escrita da obra “Utopia”, de Thomas Morus, à descoberta do novo homem, do homem encontrado nas Américas:

“Foi de um contato que teve Thomas Morus na Flandres, conforme relata, com um dos 24 homens deixados na Feitoria de Cabo Frio por Américo Vespúcio, que se originou a criação da sua Ilha da Utopia e o seu entusiasmo por uma espécie de sociedade que divergia da existente e viria a liquidar as pesadas taras medievais ainda em vigor.(...)Passaram juntos o dia todo e

---

<sup>87</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 193.

<sup>88</sup> CÂNDIDO, Antônio. Op. cit., 1990, p. 36.

foi quando se manifestou a ansiedade do humanista por essa gente de cuja existência e de cujos costumes “se podiam tirar exemplos próprios a esclarecer nossas nações”.<sup>89</sup>

A crença absurda no progresso e o descrédito na potência criativa do ócio eram características reinantes no Brasil dos anos 20. De respeitável privilégio de classe durante a Idade Média, o ócio viria a se transformar na face negativa do trabalho. Com a vinda do Renascimento, o trabalho surge como aquilo que dignifica o ser humano, que lhe atribui valor “útil” à vida. Há, então, uma profunda mudança operada pelos costumes novos: a relação com o tempo. Oswald de Andrade chama a atenção para a presença da valorização do trabalho ativo nas Utopias de Morus e Campanella:

“É um paradoxo profético esse de ter a descoberta do homem ocioso da selva americana trazido à luz e à ação grandes propósitos de organização social e de trabalho. Como se os dois escritores do Renascimento houvessem compreendido que somente através das conquistas da técnica e do trabalho humano fosse possível, mais tarde, a reconquista do ócio para que o homem nasceu.”<sup>90</sup>

No resgate dos textos utópicos, que servirão como inspiração para a defesa da utopia antropofágica, Oswald sempre manteve uma atitude crítica. O marxismo que defendeu, por exemplo, mesmo quando abandonou a militância política por reação contra a ditadura do proletariado e o período stalinista no Estado soviético, não fazia distinção entre o socialismo utópico e o socialismo científico. Nunca abandonou o pensamento de Marx, embora mantivesse como linha pragmática a combinação da dimensão ética das doutrinas do socialismo utópico (Proudhon, sobretudo) e o antiestatismo anarquista de um Kropotkin. Como esclarece Benedito Nunes:

“Seu socialismo jamais deixou de ser, fundamentalmente, o da rebeldia do indivíduo contra o Estado, mais interessado numa sociedade nova, cuja vida passava pela morte da organização estatal, do que no fortalecimento de uma ditadura do

---

<sup>89</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2011, p. 224

<sup>90</sup> IDEM, Ibidem, p. 238.

proletariado. Daí ter ele assimilado o marxismo ao ciclo das utopias, e isso reagindo ao caráter messiânico de que se revestia na Rússia, como ideologia do Estado.”<sup>91</sup>

O que encontramos são imagens que ligam uma intuição poética inventiva a conceituações filosóficas, históricas, artísticas. Nos contatos que teve com a vanguarda das artes e da literatura européia, Oswald de Andrade sempre teve um olhar crítico, de modo que toda experiência estrangeira deveria ser reinventada em termos nossos, com qualidades locais. Isso daria ao produto resultante certo caráter autônomo; faria com que funcionasse por si, com a abertura de novas possibilidades de significação, adquirindo, assim, características internacionais – um produto de exportação, como defendia Oswald. No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*: “Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem *meeting* cultural. Práticos. Experimentais. Poetas.”<sup>92</sup>

No artigo “*A poesia concreta e a realidade nacional*”, Haroldo de Campos resume da seguinte forma a tese do sociólogo Guerreiro Ramos:

“Forma-se em dadas circunstâncias uma ‘consciência crítica’, que já não mais se satisfaz com a ‘importação de objetos culturais acabados’, mas cuida de ‘produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas’; essa produção não é apenas de ‘coisas’, mas ainda de ‘idéias’”<sup>93</sup>

Haroldo de Campos associa a devoração crítica de Oswald de Andrade – já presente, embrionariamente, no “*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*” e que é proclamada pela atitude antropofágica do “Manifesto” de 1928 – à teoria do sociólogo, antecipada em modo estético. Para a criação dessa atitude crítica frente à devoração do estrangeiro e a elaboração estética surgida daí, Antônio Cândido levanta a tese de que, em nosso país, onde “as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente”, dar-se-ia com mais naturalidade do que na Europa a implantação de uma vanguarda artística. Teríamos aqui condições propícias para criar

---

<sup>91</sup>NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. Op. cit., p. 54.

<sup>92</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., manifesto (1924), p. 25.

<sup>93</sup> CAMPOS, Haroldo de. “*A poesia concreta e a realidade nacional*”. In *Tendência*, n. 4, Belo Horizonte, 1962, p. 83 – sobre “A redução sociológica”, de Guerreiro Ramos, 1958.

“um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro”.<sup>94</sup> Um fazendeiro na rede e o mundo devorado ao gosto da industrialização, a conversa da natureza que vem pelo rádio, antenas, fios que cruzam os campos entre palmeiras, Buenos Aires e Paris numa cena que espera o Imperador<sup>95</sup>:

### **morro azul**

Passarinhos

Na casa que ainda espera o Imperador

As antenas palmeiras escutam Buenos-Aires

Pelo telefone sem fios

Pedaços de céu nos campos

Ladrilhos no céu

O ar sem veneno

O fazendeiro na rede

E a Torre Eiffel noturna e sideral

A devoração crítica pressupõe um sistema mundial de contribuições nacionais singulares. É a distância em relação às correntes universalizantes que faz da Semana de 22 um ideário estético de configuração cosmopolita, ainda que esse cosmopolitismo seja de base local. A metáfora da antropofagia pretende resolver o dilema nacional/cosmopolita, pois o antropófago digere o estrangeiro, assimilando-o e eliminando, assim, a distância e a diferença que inicialmente os separava. Existe no conceito “antropófago” a referência fundamental à assimilação do outro. A inteireza da visão proposta por Oswald de Andrade convoca a percepção do leitor, pois no seu discurso o que ressalta são os fragmentos da moagem de pessoas, fatos e valores.

E a própria vida do poeta antropófago esteve, todo o tempo, em consonância com a sua obra, como nos sugere Antônio Cândido: “(...)fome de mundo e de gente, de ideias e acontecimentos. Daí a sua devoração não ser destruidora, em sentido definitivo, pois talvez fosse antes uma estratégia para construir, não apenas a sua visão, mas um

---

<sup>94</sup> CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade [1965]*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 144-145.

<sup>95</sup> ANDRADE, Oswald de. Op cit., [1925], 2003, p. 134.

outro mundo, o das utopias que sonhou com base no matriarcado”.<sup>96</sup> A fórmula para injetar sarcasmo, tirar poesia de qualquer contexto, ajustar uma visão descontínua à composição descontínua, parecia estar, justamente, na personalidade de Oswald. A devoração crítica como transformação estética (econômica e social também, podemos dizer) e a defesa da alegria como caminho para a contestação de valores impostos e para a reflexão da influência destes nas relações sociais eram o modo de estar no mundo para o próprio poeta. Mais uma vez, Antônio Cândido fala, com propriedade, a respeito de Oswald:

“(…)os olhos arregalados e fixos, a boca aberta, um fâcies imobilizado na absorção, que de repente se desfazia na fuzilada dos risos, trocadilhos e conceitos. Imaginemos que esta aparência simbolize a abertura sôfrega em relação ao mundo. No comportamento, traços equivalentes, como a mania de conhecer as pessoas e a insistência em ver as que conhecia; a rapidez com que enjoava de quem na véspera punha nas nuvens; a busca ingênua de contacto com os estrangeiros de passagem; o convívio em tantos ambientes diversos; a familiaridade com argentários e políticos, manifestando um cândido arrivismo; mas também com motoristas e tipos de rua, vigaristas e caboclos, que o divertiam imensamente e ele ia armazenando. Para coroar, o amor à novidade sob qualquer forma: ideias, revistas, livros, reuniões, gente nova, crimes. Uma utilização desmesurada de tudo, para chegar a um conhecimento, uma noção, ao menos uma aumento de informação, como se quisesse deglutir o mundo.”<sup>97</sup>

E diz, logo adiante:

“Também na sua visão da sociedade avulta o senso do que é móvel, a miragem de uma transição necessária ao matriarcado redentor, sob a percussão dos movimentos ideológicos que dissolvem as estruturas. E em sua vida procurou sem cessar a renovação em todos os campos, para evitar o pecado maior de

---

<sup>96</sup> CÂNDIDO, Antônio [1970]. Op. cit., 2011, p. 52.

<sup>97</sup> IDEM, *Ibidem*, pp. 51-52.

esclerose, da parada que lhe parecia negar a própria essência da liberdade e portanto do seu ser. Até o gosto pela viagem, a variação de lugares, a mudança de casas e alianças, a sucessão dos contatos humanos e uma certa volubilidade manifestavam esta lei da sucessão vertiginosa e reconstituente.”<sup>98</sup>

Se o poeta é alimentado pelas experiências vividas, inventor de novas possibilidades estilísticas e formais, construtor de outras possibilidades de significação para o discurso instituído, de riso frouxo, crítico, amoroso, a poesia manifesta em sua obra carrega ares desse cotidiano. Oswald de Andrade, utilizando-se da alegria, da paródia, do humor crítico, retoma textos representativos para a história do Brasil. Como nos diz Roland Barthes, “a crítica não é uma homenagem à verdade do passado, ou à verdade do outro, ela é construção do inteligível de nosso tempo. [...] A atividade crítica ajuda, simultânea e dialeticamente, a decifrar e a constituir [...] uma forma geral, que seria o inteligível mesmo que nosso tempo dá às coisas”.<sup>99</sup>

Nos poemas da série “História do Brasil”, Oswald retoma a história brasileira do século XVI ao início do XIX, com agudeza forma crítica-humorística, por meio de fragmentos de obras de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo, Claude d’Abbeville, Frei Vicente do Salvador, Fernão Dias Paes, Frei Manoel Calado, J.M.P.S. e do Príncipe Dom Pedro. Obras que apresentavam sobre a terra e os indígenas, a vida moral e espiritual da sociedade colonial, a sedução provocada pela exuberante paisagem americana, etc. Oswald de Andrade desconstrói esses textos, inventando outra forma para eles: a forma de poemas. A paródia e o humor como são tratados conjuga o olhar de vanguarda com o passado histórico.

No caso d’A Carta de Pero Vaz de Caminha, dirigida a Dom Manoel, rei de Portugal, ao relatar o descobrimento do Brasil, o escrivão da frota de Cabral noticiou a viabilidade da propagação do cristianismo junto aos indígenas, considerados, em sua maioria, gentis. Nos trechos recortados por Oswald de Andrade para a inspiração de sua poesia, demonstrou o conflito do encontro de culturas ocorrido. Os índios se espantaram com a galinha vinda de caravela e ofertada pelos portugueses, enquanto os europeus não sentiram nenhuma vergonha ou receio frente a nudez do povo americano. Oswald

---

<sup>98</sup> IDEM, p. 54.

<sup>99</sup> CAMPOS, Haroldo de. [1965] op. cit., 2003, pp. 83-84.



atribui títulos aos poemas, que acabam por indicar a ironia e a crítica desejada em sua escrita.

### **os selvagens**

Mostraram-lhes uma galinha

Quase haviam medo dela

E não queriam pôr a mão

E depois a tomaram como espantados<sup>100</sup>

Muitas vezes, os títulos são contraditórios ao conteúdo exposto, evidenciando as relações conflituosas que marcaram o início da colonização brasileira. Descontextualizando a carta de Caminha e atribuindo títulos inusitados aos poemas, Oswald lança luz sobre o conservadorismo lusitano, que se deteve no relato naturalístico do habitante nativo, limitado pelo olhar estrangeiro. O contexto modernista, ao reescrever de forma crítica e paródica o texto-documento acaba por se apropriar da linguagem “oficial”, multiplicando as possibilidades associativas dos discursos através de uma construção linguístico-literária que preserva a continuidade na descontinuidade. Ou seja: a série de poemas “História do Brasil”, de Oswald de Andrade, que abrem o livro “Pau-Brasil”, por exemplo, expõe a diferença por meio da semelhança. Os “vazios” no texto convocam o leitor a articular possibilidades de representação, como um “impulso cooperativo”.

Um autor paródico, que utiliza o humor como ferramenta construtiva, demonstra ser, antes de tudo, um leitor. Ocorre uma relação de cumplicidade do autor com seu leitor por via do texto original, do qual surge a transformação bem humorada e crítica para compor o poema. Não é a toa que a abertura do “Pau-Brasil” invoca um fragmento da prece cristã, apropriando-se dela para a recriar. Oswald faz da súplica religiosa a remontagem de sua própria oração, mais de acordo com seu próprio ideário:

### **escapulário**

No pão de açúcar

De cada dia

---

<sup>100</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 107.

Dai-nos Senhor

A poesia

De cada dia<sup>101</sup>

Aposta, dialogicamente, na capacidade de o leitor reconhecer essa prática textual e perceber a peculiaridade entre ambos os textos: a conversão da essência religiosa do “Pai Nosso” em substância literária para o seu poema. O autor prevê, assim, um leitor proativo, capaz de promover a relação paródica do que lê, ou seja, capaz de cooperar na atualização textual e de se mover interpretativamente. Não só apoiando-se na suposta competência do leitor para a leitura cooperativa, mas, também, contribuindo para produzi-la, no momento em que dá lugar a vazios, a negações, que convocam ao preenchimento por parte do leitor. Essas brechas na poesia oswaldiana, que podem produzir o riso ou o desassossego próprio a quem se encontra frente a algo novo, estrangeiro à linguagem cultural massificada, que acaba por perverter textos “de colarinho e gravata”, são as condições necessárias para a criação de um olhar mais crítico por parte do leitor.

Para além da paródia e da convocação do leitor a partir da cumplicidade pelo texto, Oswald de Andrade chama a atenção para o conjunto de convenções e circunstâncias que rodeiam tanto a ele quanto ao leitor. É como se o leitor tomasse como pensado o que não foi dito, desencadeando novas formas para mesmo texto. Decorre daí um processo dinâmico, em que o que foi dito só parece falar quando cala sobre o que censura. Através desse procedimento de dar nova feição ao que já existia, a textos compartilhados culturalmente, Oswald retoma a experiência coletiva através de uma manifestação estética.

Na convocação do leitor para a cumplicidade nessa experiência de recriação do texto, contando com o conhecimento deste a respeito de alguns escritos populares ou eruditos, o poeta modernista recria, também, a capacidade crítica do leitor. Aquilo que pode ser repetido automaticamente, sem nenhum estranhamento – seja uma oração ou a história oficial de um país, acaba por ter novos significados, reformulações e, talvez, a criação de outro olhar sobre o já estabelecido. Para tanto, não basta que exista apenas a vontade do autor em transmitir sua poesia de forma crítica, que a “devoração crítica” de

---

<sup>101</sup> ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 99

Oswald, no caso, seja o caminho para atingir o leitor e que isso seja o “objetivo” do poeta. Conforme Paul Zumthor:

“(…) pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da ‘recepção do texto poético’, remeterá, concretamente, a um ‘texto percebido (e recebido) como poético (literário).’”<sup>102</sup>

O leitor procede a uma espécie de reminiscência intelectual em que a paródia aparece como um elemento “deslocado” ou “estranho” ao texto de origem. A leitura é baseada numa alternância de movimentos, em que preserva o ponto de origem como referência e expande o horizonte de perspectivas do leitor. O sorriso ambíguo e irônico resulta da inesperada união de improváveis e, até mesmo, incompatíveis termos, que ressaltam distintas experiências culturais. O riso é provocado por algo que instantaneamente rompe o círculo de automatismos cristalizados em torno do ser. Oswald de Andrade, através da alegria e do humor, desmistifica a ideologia dominante, marcando a comunicação entre seres que se arriscam a uma terceira margem, ao lugar do intervalo e à instabilidade do “não já” e do “ainda não”. Deixa em dúvida o leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, enquanto deveria atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui e para a afiada crítica subjacente.

---

<sup>102</sup> ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 24-25.

## 2 O Estranho de Freud

*o que elocubro / sobre / o que descubro / sob / o que cubro*

Arnaldo Antunes

Várias vezes Freud chamou a atenção para o fato dos artistas chegarem antes a verdades do psiquismo, antecipando descobertas. Não podemos ignorar o papel fundamental que diferentes obras artísticas tiveram na construção da psicanálise. Algumas imagens necessárias para a sustentação da teoria freudiana foram encontradas na escrita de Sófocles, Shakespeare e Dostoiévski, por exemplo. Seriam desses três autores as obras-primas mais representativas da história da literatura, para Freud: “Édipo Rei, de Sófocles, Hamlet, de Shakespeare, e Os irmãos Karamazov, de Dostoiévski”.<sup>103</sup>

Mas, qual seria o interesse de Freud em aproximar as questões próprias das obras de arte e de seus autores com as especificidades da constituição do sujeito e suas manifestações do inconsciente? No trabalho desenvolvido por Lúcia Serrano Pereira, referente a obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, em que trata do tema do estranho, encontramos uma possível resposta:

---

<sup>103</sup> SOUSA, Edson L. A. & ENDO, Paulo. *Sigmund Freud: ciência, arte e política*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 62.

“Podemos ter como hipótese que Freud se aproxime da literatura a partir das questões que o interpelavam, que produziam os impasses na clínica que se iniciava, na escuta/formulação recente do inconsciente. Não era a beleza estética que perseguia, mas deixava-se trabalhar por aquelas obras que de uma forma ou de outra traziam à cena as fraturas, os conflitos, os pontos de estranhamento, aquilo que poderia fazer ecoar essa borda do impossível, e que constituíam os enigmas que tratava de decifrar.”<sup>104</sup>

Essa aproximação, que ocorreu durante toda a vida de Freud, pode guardar em si certo parentesco com a atividade artística, com o ato criativo. Não mais pensado de forma reducionista, como era a posição de Freud, que procurava demonstrar que o artista era um ser dotado de certa capacidade especial de elaboração de sua sexualidade infantil e de suas fantasias; a obra seria a concretização sublimatória desta elaboração.

Nossa direção é inversa: admitir as contribuições da arte para pensarmos o fazer psicanalítico. Isso porque é um fazer que se dá no próprio ato de feitura, sendo invenção de valores originais, criação de novas realidades. Como diz Noemi Kon, “não se trata de descobertas de subterrâneos enterrados, mas da criação de uma multiplicidade de sentidos, da construção de novas realidades”.<sup>105</sup>

## 2.1 Psicanálise e estranhamento

*E, se a psicanálise não pode fazer de cada analisando um poeta, pode talvez abrir o caminho que vai da experiência com o sintoma para a experiência estética, como alternativa capaz de se contrapor à mediocridade do cotidiano.*

---

<sup>104</sup> PEREIRA, Lúcia Serrano. *Um narrador incerto: Dom Casmurro – entre o estranho e o familiar* [dissertação mestrado – PPG Letras/UFRGS], 2003, p. 11.

<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000335774&loc=2003&l=0c9571076f00f294>

<sup>105</sup> KON, Noemi M. “*Entre a psicanálise e a arte*”. In: *A invenção da vida: arte e psicanálise* / org. Edson Luiz André de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 45.

Em 1919, Freud escreve “O Estranho”, texto sobre a questão da estética a partir de algumas reflexões sobre o conto “O Homem de Areia”, de E.T.A. Hoffmann. Diz: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Demonstra os diferentes usos linguístico da palavra *heimlich* (não estranho, familiar, doméstico, íntimo, etc), chegando ao encontro de um significado que se aproxima do seu negativo, *unheimlich*. Freud ilustra “*Das Unheimlich*” com suas próprias vivências. Ele viajava num trem, quando avista um homem sério, envelhecido, por quem sente pouca simpatia. Em fração de segundo, reconhece que “aquele senhor” era seu próprio vulto refletido no vidro da janela. Freud conta, também, da sensação de se encontrar perdido, dando voltas circulares em um local. Acrescenta, em seguida, que percebe que as ruelas, pelas quais vagava, eram as de uma zona de prostituição e que ele mesmo era pouco propício a sentimentos de estranhamento.

Freud nos lembra, então, que esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Lacan nos fala que essa experiência do *Unheimlich* é fugidia demais na vida real e que a estrutura da fantasia não está longe da estrutura da angústia. A angústia é tomada como um afeto deslocado, não recalcado, lembrando os ensinamentos de Freud. Se tomarmos a experiência frente ao novo, o estranhamento como algo insurgente, como um afeto capaz de associar-se à fantasia, produtor de angústia, portanto, podemos supor esse deslocamento como potência criadora.

As experiências de desassossego, as manifestações do inconsciente sob a forma de sonhos, lapsos e atos falhos, os estranhamentos pelos quais o sujeito passa sempre foram temas recorrentes nos escritos psicanalíticos. Desde Freud, sabemos que “Isso” que irrompe na fala encadeada do Eu causa desconforto à idéia imaginária de domínio sobre si. A partir das manifestações do inconsciente é que Freud pode desenvolver a teorização sobre esse “outro” que, carregado de enigmas, insiste em se atravessar na linha da vida cotidiana. Esse estranho que não é o inverso de familiar, “mas um familiar parasitado por uma inquietude que o dispersa”<sup>106</sup>, desloca o sujeito do seu reinado consciente e sugere que algo a mais está em jogo. Abre-se, dessa forma, o caminho para

---

<sup>106</sup> MILNER, J.C. *A obra clara*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995, p. 67.

novas possibilidades de se estar no mundo, para uma nova escrita da ficção da vida, partindo de um questionamento sobre essas fissuras que causam estranheza.

O ato criativo, o ponto de intenção do artista e o vazio que o acompanha, reverbera na obra de arte que vemos, ouvimos, sentimos. Esse encontro, essa estranheza frente ao que não encontra uma resposta imediata, é a chave para abriremos interrogações sobre a massificação dos modos de sentir e de viver. Algumas obras de artes podem ser vistas, então, como pontos que questionam o social e que contribuem para essa “desestabilização” do sujeito a respeito das suas certezas cristalizadas. Somos convocados a questionar certo vício do olhar, já acostumado à banalização da rotina, às ordens midiáticas do consumo desenfreado, à falta de crítica quanto ao modo de viver em sociedade, enfim, à ausência da fantasia e da esperança criadoras.

N’*O Estranho*, Freud sustenta que o estranhamento pode advir de objetos e cenas que causam terror ao sujeito, do sentimento do duplo, de formas de superstição, de pessoas as quais atribuímos intenções maldosas, do efeito ligado às práticas mágicas, da visão do genital feminino pelo neurótico masculino, dizendo que “esses resultados preliminares satisfizeram o interesse psicanalítico pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação estética”<sup>107</sup> (FREUD, 1919/1969, p.307). A partir daí, Freud distingue o estranho que experimentamos daquele que “simplesmente visualizamos ou sobre o qual lemos”, atribuídos ao domínio da ficção, da literatura imaginativa. Segundo ele, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, “pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real”. O conteúdo da literatura não está submetido ao teste de realidade e o resultado disto parece paradoxal a Freud:

“(…)em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real”.<sup>108</sup>

O escritor imaginativo teria, então, a escolha de criar o seu mundo de representação coincidindo ou não com as realidades que nos são familiares ou se afastando delas. Entrar na literatura é aceitar essas regras e reagir às diferentes rotas que

---

<sup>107</sup> FREUD, Sigmund. *O estranho* [1919/1969]. In *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, p.307.

<sup>108</sup> IDEM, *ibidem.*, p.310.

o escritor nos leve, guiando nossa corrente de emoções. Oswald de Andrade, como vimos, soube revolucionar o modo como se fazia poesia até então no país.

A construção poética, muitas vezes, nos causa estranhamento. Na medida em que “estranho” também pode ser tomado como “espantoso” em vez de “assustador”, na tradução espanhola. Assim como se trata também de angústia, no espanhol, e não somente medo, como na tradução portuguesa. Se o surgimento do mal-estar na sociedade está relacionado à diminuição da função simbólica, quando esta já não dá mais conta do contexto histórico em que os sujeitos estão inseridos e necessita dar conta de um excesso através do surgimento de novas formas simbólicas, a escrita de vanguarda carrega consigo grande capacidade de causar angústia: retrata algo que não sabemos nomear, que nem bem podemos atribuir empatia ou rechaço. Apenas sabemos que algo novo nos é apresentado, outra cena nos convoca a novas significações sobre o mundo. Por exemplo:

### **ditirambo**

Meu amor me ensinou a ser simples

Como um largo de igreja

Onde não há nem um sino

Nem um lápis

Nem uma sensualidade<sup>109</sup>

Lúcia Serrano Pereira<sup>110</sup> nos diz que para Lacan, “o estranho surge quando a falta pode faltar”, falta essa que nos faz desejanter. Com respeito a isso, Neusa Souza faz uma interessante observação:

“A experiência do estranho parece indicar um momento de ruptura no tecido do mundo, essa teia de véus, imagens, sentidos e fantasmas que constituem o pouco de realidade que nos é dado a provar. Mesmo que o estranho seja a experiência do informe, da perda das imagens, palavras e sentido, mesmo assim o sujeito se vê constrangido, a posteriori, a organizar essa experiência por

---

<sup>109</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 141.

<sup>110</sup> PEREIRA, Lúcia Serrano. Op. cit., 2003, p. 35.



meio de formas, palavras e personagens que compõem um novo cenário, e que, de novo, restituem a consistência e o véu, véu de Maia, essa ilusão tão necessária para viver.”

E não é preciso rebuscar esse encontro, deslocar-se demasiado: basta estarmos dispostos a encontrar o inusitado que se apresenta na repetição dos dias. Na poesia de Oswald de Andrade, o cotidiano é desencadeador de fatos novos, e os fatos carregam poesia: “A poesia está nos fatos”. Numa banca de jornal, nos letreiros luminosos de algum prédio, nos acontecimentos familiares, a poética surge para instigar nossa interpretação do mundo:

### **3 de maio**

Aprendi com meu filho de dez anos

Que a poesia é a descoberta

Das coisas que eu nunca vi<sup>111</sup>

## 2.2 Rasgo, traço e ruptura

*... essa necessidade barroca da inteligência que a leva a preencher todos os buracos até completar sua teia perfeita e passar para outro assunto.*

Julio Cortázar

Como diz Hélio Oiticica, “o próprio dia-a-dia (...) é a construção de uma obra, o dia completo é a obra”, pois “cada dia, o dia-a-dia, é a vanguarda, entende?”.<sup>112</sup>E se a vida diária, com seus costumes, repetições de gestos e de rotas, pode ser pensada como uma obra de vanguarda é pelo fato de ofertar a chance de desacostumarmos nosso olhar

---

<sup>111</sup> IDEM, *ibidem*, p. 141.

<sup>112</sup> FAVARETO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da USP, 2000, p. 27.

frente àquilo que parece ser “mais do mesmo”. O dia-a-dia será mais que vanguarda: será pós-vanguarda do dia que virá.

Para comentar a poesia de Oswald de Andrade, que traz objetos cotidianos enumerados, utilização de lugares-comuns, de linguagem publicitária etc, Décio Pignatari recorre ao conceito *ready made* criado por Marcel Duchamp nos primeiros anos da segunda década do século XX. Foi quando objetos pré-existentes e triviais ganham as luzes do museu e se transformam em arte. Ainda que modificados por Duchamp, carregam a simbologia dos seus usos corriqueiros, tendo, agora, estatuto de “obra de arte”.<sup>113</sup>

### **biblioteca nacional**

A Criança Abandonada

O Doutor Copelius

Vamos com Ele

Senhorita Primavera

Código Civil Brasileiro

A arte de ganhar no bicho

O Orador Popular

O Polo em Chamas<sup>114</sup>

A maneira do *ready made* de Duchamp, Oswald aproveita-se ainda da tradição, equiparando-a ao que ele próprio denominou de “riqueza dos bailes e das frases feitas”, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”. Compõe poemas com clichês linguísticos, “cuja sintaxe nasce não no ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas”<sup>115</sup> Podemos ver um exemplo no poema que segue:

### **nova iguaçu**

Confeitaria Três Nações

Importação e Exportação

Açougue Ideal

---

<sup>113</sup> Por exemplo, as obras “Roue de bicyclette”[1913], “Egouttoir”[1914], “Fountain”[1917]

<sup>114</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 167.

<sup>115</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 23.

Leiteria Moderna  
Café do Papagaio  
Armarinho União  
No país sem pecados<sup>116</sup>

Em resposta ao nosso “lado doutor”, Oswald sugere a incorporação do usual e do cotidiano na atividade criadora. O resultado é um efeito de estranhamento ou de “desconforto” proporcionado pela linguagem literária e que Haroldo de Campos caracterizou como “anti-ilusionismo”<sup>117</sup>, sendo a poesia dele resultante, em tomadas e cortes rápidos. Decorre daí a observação de uma espécie de poesia de postura crítica, que comporta uma abertura para o leitor participar do seu processo criativo.

Não encontramos no texto de Freud, diretamente, uma relação entre estranhamento a partir do humor, da sátira, da paródia, da alegria. Partindo da hipótese de que o humor pode desencadear a sensação de estranhamento, de que a alegria é uma potente forma de contestação social e que, por estar restrita a determinados meios de comunicação de massa, causa estranheza quando ganha as ruas, aparece em músicas ou invade a poesia, por exemplo, buscamos estudar a poética de Oswald de Andrade como fonte de pesquisa.

A partir daí, podemos desenvolver a interlocução do humor, na literatura, com o conceito de estranho, da psicanálise, esperando, sempre, que a arte nos inspire a pesquisa clínica. Partimos do pressuposto de que o estranhamento frente a uma obra de arte ou escrita literária é capaz de criar novas formas de imaginar o mundo e de questionar o lugar do sujeito frente à sua história. Dessa ruptura da massificação do habitual e do discurso alienante, podemos vislumbrar aquilo que vivia encoberto sobre a névoa das leis do sistema. A poesia e a utopia que nos deixam cair do alto de nossas certezas. Como nos inspiram Edson Sousa e Manoel Ricardo de Lima, neste trecho:

“Esta é a poesia e a utopia que nos interessa, ou seja, a que resiste a captura por uma imagem como um furo na imagem e subtraia do sujeito a sensação de que finalmente encontrou a palavra justa, o lugar ideal. A utopia cumpre sua função quando

---

<sup>116</sup> ANDRADE, Oswald de. *Ibidem*, p. 147.

<sup>117</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In ANDRADE, Oswald de. *Ibidem*, p. 22.

nos faz cair do alto de nossas certezas abrindo na carne as imperfeições dos ideais que construímos. Nossa chance de rebeldia está em poder deixar-se cair evidenciando que a poesia é por definição um ato de rebeldia.”<sup>118</sup>

Oswald de Andrade apropria-se, ao modo Duchamp, dos textos originais, dos “objetos” comuns da linguagem, intervindo neles vivamente, operando diversas e provocativas modificações, todas consoantes com seu ideal artístico.

“Oswald de Andrade elabora séries móveis, autônomas e conjugáveis entre si. Rompe, ao fazer tudo isso, com toda sorte de fronteiras espaço-temporais, supera a distância que separa esses textos de que parte, desencanta-os de sua aura.[...] são as ruínas que o processo espoliador de colonização deixou que orientam o seu recorte. Ele busca as frestas e os fragmentos, operando muitas vezes com as lacunas da história pátria, escrita pela ótica do colonizador. Ele ‘perverte’ essa ótica, colhe nas frestas deixadas o sinal com que vai operar e clarificar as escamoteações ideológicas. Rumina sobre os objetos isolados, poda-lhes os excedentes. Mas, ao mesmo tempo, como um colecionador, reordena-os segundo afinidades secretas, mas objetivas.”<sup>119</sup>

A poesia desmusicalizada, com um fluir próprio, sem métrica, tendendo a uma espécie de “paráfrase” do texto colonial ou do tecido social, tem os títulos dos poemas como ruptura e corte. Indicam a cena em que palavras irão atuar, por vezes, somando-se ao conteúdo expresso, por outras, anunciando os desvarios da poesia que segue. Pelo rasgo lingüístico, marcando o falar brasileiro do homem comum em contraposição à chamada erudição dos portugueses aqui instalados [ou outra cultura “letrada”, detentora do poder], o poema “o capoeira”, curto e em forma de diálogo, carrega consigo um vasto campo de sentidos. Uma luta corporal mostra as diferentes apropriações da mesma língua através do embate:

### **o capoeira**

---

<sup>118</sup> SOUSA, Edson & LIMA, Manoel Ricardo de. *O nome que falta*. Revista Psicologia e Sociedade, v. 21, Edição Especial, 2009, p. 55.

<sup>119</sup> HELENA, Lúcia. Op. cit., 1985, p. 68.

- Qué apanhá sordado?

- O quê?

- Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada.<sup>120</sup>

O corte repentino integra o movimento da língua falada com a velocidade da cena narrada. O vazio deixado pela ausência da descrição da luta é um eloqüente silêncio. Como resultado, linguagem, sociedade e homens são todos fragmentados. A gramática normativa-autoridade-estado é atingida.

### 2.3 Alíngua, litoral, humor

*Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?*

Geroges Didi-Huberman

Jacques Lacan<sup>121</sup>, em um possível ponto de contato com a inventiva poesia de Oswald de Andrade, ressalta que o falante cria uma língua na medida em que o tempo todo dá a ela um sentidonovo, uma criação que possibilita que a mesma se mantenha viva. É uma elaboração que vem como consequência de sua bipartição, feita no Seminário XX, entre linguagem e *alíngua*. A *alíngua* é um conceito que, como se pode observar na escrita e na própria posição de Oswald de Andrade frente à sua escrita, demonstra que a linguagem serve mais a uma satisfação indizível do falante do que à comunicação. Aqui podemos intuir que tanto o falante quanto o leitor estão nessa posição de satisfação frente ao texto, algo que não encontra termo adequado para ser nomeado, mas que determina o começo de uma leitura, de uma fala.

O termo *significante*, apropriado de Saussure, é utilizado por Lacan para se referir ao campo da linguagem, do simbólico e da representação. A *alíngua*, por sua vez,

---

<sup>120</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 125.

<sup>121</sup> LACAN, Jacques. *Seminário 23: O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

pode ser compreendida como o resíduo do entrelaçamento entre o sujeito e a linguagem como sistema, ou seja, um ponto irreduzível e inassimilável no ser falante. Ele é o próprio excesso que escapa ao significante e à representação. Discorrendo melhor sobre esse conceito, ele demonstra como a linguagem compartilhada exige uma socialização e uma universalização de algo particular, irreduzível e intraduzível na relação de cada sujeito com a língua. O sistema linguístico se encarrega dessa socialização necessária ao signo para que a comunicação ocorra, mas que é constantemente transgredido pela fala. Diríamos, também, que essa característica é amplamente demonstrada na escrita de Oswald de Andrade, quando conjuga a fala “cultura” com a fala “cotidiana”, com seus “erros” gramaticais: “a contribuição milionária de todos os erros”.<sup>122</sup>

Em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*<sup>123</sup>, Freud traça algumas considerações sobre o comportamento de uma criança no processo de aprendizagem, o que é mais tarde ironizado por Lacan, ao chamar tal processo de “alfabetização”. Seguindo seu raciocínio, o período em que uma criança adquire o vocabulário da língua materna proporciona-lhe um evidente prazer lúdico em experimentar, em “brincar” com esse vocabulário. A criança reúne as palavras sem respeitar a condição de que elas produzam um sentido, a fim de obter um gratificante efeito de ritmo ou rima. A recuperação desse prazer é observada no desrespeito diante das regras que estruturam a linguagem, conforme constatado por Freud em crianças mais velhas e adolescentes, que freqüentemente criam uma “linguagem secreta” para uso entre os grupos de amigos.

Esse prazer também aparece na criação de alguns textos literários, como se o escritor pudesse retomar a liberdade criativa da linguagem que herdou da infância. Impossível não lembrar do “criaçamento” da palavra em Manoel de Barros, outro poeta inventivo, que busca nas coisas ínfimas, nos “inutensílios”, a inspiração para sua produção literária. Assim como Oswald de Andrade, desenvolve um estilo próprio para refletir sobre a escrita e os modos de “brincar” com as palavras, sendo que, nessa “brincadeira”, encontramos a crítica sobre os valores impostos pela sociedade em que vivemos e a relatividade da importância destes. Quando o poeta desperta a atenção para fatos corriqueiros, para uma lesma no muro, um passarinho no céu, uma criança que corre, por exemplo, desperta-nos um olhar adormecido. Como se o véu ideológico

---

<sup>122</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 102.

<sup>123</sup> FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. VIII.

dominante e massificador do social fosse retirado de nossos olhos; como se nos desse uma grande lupa para ver a riqueza das coisas “pequenas”:

Escuto o perfume dos rios.  
Sei que a voz das águas tem sotaque azul.  
Sei botar cílios nos silêncios.  
Para encontrar o azul eu uso pássaros.  
Só não desejo cair em sensatez.  
Não quero a boa razão das coisas.  
Quero o feitiço das palavras.<sup>124</sup>

A função da linguagem por si só ultrapassa a capacidade de engendrar significação. Milner<sup>125</sup> define a *alíngua* como um real impossível de ser traduzido que habita a própria língua, um impossível que não cessa de ser desconhecido. Essa concepção lacaniana do significante como veículo de satisfação encontra ancoragem em algumas elaborações de Barthes sobre a escritura. Barthes chama a atenção para o fato de que não há estado neutro na linguagem e que a literatura busca um outro estatuto para a mesma que é o do prazer. Há um prazer da linguagem evidenciado na experiência literária que não é objeto de interesse no cientificismo. Esse prazer da linguagem remete ao título de um de seus artigos, *O Rumor da Língua*<sup>126</sup>, em que o que é buscado é, como atesta o último ensino de Lacan, o não-sentido da língua, aquilo mesmo que escapa de seu aspecto de comunicação. A língua como fonte de prazer e como meio de gozo é evocada por Barthes nos termos de uma utopia. O “rumor da língua”, para ele, aponta para a utopia da língua como “música do sentido”, “esse não sentido que faria ouvir ao longe um sentido agora liberto de todas as agressões de que o signo, formado na “triste e selvagem história dos homens, é a caixa de Pandora”.<sup>127</sup>

Em *Lituraterra*, Lacan evoca a literatura para abordar o litoral existente entre os registros do simbólico e do real ou, em outras palavras, entre o saber e o gozo. Um litoral que, em suas palavras, desenha a borda do furo no saber. O real pode ser compreendido como a borda do sistema da linguagem, aquilo que excede ao registro do

---

<sup>124</sup> BARROS, Manoel. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: 1998.

<sup>125</sup> MILNER, J. C. *O amor da língua*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

<sup>126</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

<sup>127</sup> IDEM, *ibidem*, p. 94.

simbólico e da significação. A palavra, se de fato existe em função da comunicação e do entendimento, o tempo todo se choca com esse fato irrefutável: tudo não se diz. Nos termos de Milner, “[...] há um impossível próprio à língua, que volta sempre ao seu lugar [...]: dito de outra forma, um real”.<sup>128</sup> A letra, articulada ao real, é uma suplência que cumpre uma função distinta da representação, conjugando e separando esses dois campos, mantendo-os em uma constante conjunção e disjunção.

A letra é, dessa forma, um conceito que se articula com a *alíngua*, pois diz respeito àquilo que na escritura se encontra em uma proximidade maior do real em detrimento do simbólico. O “rumor da língua”, conforme evoca Barthes com Lacan, é a própria disjunção entre a letra e o sistema simbólico, o que desvela um gozo intraduzível e fora do campo do sentido. Isso permite a Lacan<sup>129</sup> afirmar que a escritura se encontra no registro do real, buscando e insistindo em dar à escritura um estatuto diferente do significante (o simbólico). Lacan conclui, a partir do conceito de *alíngua*, que, conforme dito anteriormente, o significante serve a uma satisfação indizível e cumpre uma função distinta da comunicação.

A própria escrita da poesia de Oswald de Andrade carrega consigo pontos da linguagem que resistem à assimilação: regionalismo peculiar, palavras ou poemas inteiros em francês, jogos de palavras, alguns neologismos. Isso torna a poesia, paradoxalmente, laureada e rejeitada. Muitas das suas criações, como vimos, operam como recriações que, inevitavelmente, tocam a poética da *alíngua*. A linguagem utilizada por Oswald é trabalhada em via de decomposição, de dissolução, recheada de ecos. Alguns exemplos:

### **festa da raça**

Hu certo animal se acha também nestas partes

A que chamam Preguiça

Tem hua guedelha grande no toutiço

E se move com passos tam vagarosos

Que ainda que ande quinze dias aturado

---

<sup>128</sup> MILNER, J. A. *Peças avulsas*. In: Opção Lacaniana No 44. Belo Horizonte: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 2005, p. 7.

<sup>129</sup> LACAN, Jacques. Op. cit., 2007.



Não vencerá distância de hu tiro de pedra<sup>130</sup>

### **cá e lá**

Cette coustume de marcher nud  
Est merueilleusement difforme et deshonneste  
N'estant peut ester si dangereuse  
Ni si attrayante  
Que les nouvelles inventions  
Des dames de pardeça  
Qui ruinent plus d'âmes  
Que ne le font les filles indiennes<sup>131</sup>

### **longo da linha**

Coqueiros  
Aos dois  
Aos três  
Aos grupos  
Altos  
Baixos<sup>132</sup>

### **o gramático**

Os negros discutiam  
Que o cavalo sipantou  
Mas o que mais sabia  
Disse que era

---

<sup>130</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 112.

<sup>131</sup> IDEM, ibidem., p. 114.

<sup>132</sup> IDEM, p. 184.

Oswald de Andrade critica, através da sua proposta estética, a rotina que associa o significante ao significado, que faz com que o significado tenha sempre a tendência a representar uma mesma coisa, cristalizada. A literatura mostra que é próprio da linguagem estar ligada a algo que, no real, faz furo, que interrompe a linearidade do discurso para que surjam respiros de outras interpretações possíveis.

Por via do humor, que está presente na ironia, na paródia, na crítica ácida dos poemas de Oswald de Andrade, podemos interpelar a sisudez dos códigos instituídos. O humor seria, segundo Marília Brandão Lemos Morais, “uma criação simbólica repentina, quando através da surpresa e do inesperado eclode um sentido novo. É articulado e depende totalmente da linguagem e do deslizamento do sentido da palavra”.<sup>134</sup> E rimos daquilo que é “aceito” pela nossa cultura como risível, pois o riso é um fenômeno que acontece pela comunhão dos códigos sociais. Os historiadores Bremmer e Roodenburg afirmam que:

“De Freud a Bergson e Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos e antropólogos têm se empenhado em encontrar uma teoria abrangente para o humor e o riso. Uma falha comum a todas as tentativas é o pressuposto tácito de que existe algo como uma ontologia do humor, que humor e riso são transculturais e anistóricos. Contudo, o riso é um fenômeno tão determinado pela cultura quanto o humor.”<sup>135</sup>

Henri Bergson é um autor recorrente quando tratamos de estudar os conceitos de experiência, memória e élan vital. Para além disso, ele é um autor sempre referenciado nos pesquisas sobre o humor ou o cômico, em suas múltiplas acepções. Seu livro “O riso”, de 1905, é tão fundamental para o estudo do humor quanto “O chiste e sua relação com o inconsciente”, de Freud, também de 1905. Filósofo francês, Bergson inicia o

---

<sup>133</sup> IDEM, p. 125.

<sup>134</sup> MORAIS, Marília Brandão Lemos. *Humor e psicanálise*. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/rev3114.htm>.

<sup>135</sup> BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 13.

primeiro capítulo do livro com alguns questionamentos sobre a dedicação ao tema do humor:

“Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia? Que destilação nos dará a essência, sempre a mesma, da qual tantos produtos variados retiram ou o odor indiscreto ou o delicado perfume?(...)Nosso pretexto para enfocar o problema é que não pretendemos encerrar numa definição a fantasia cômica. Vemos nela, antes de tudo, algo de vivo. Com esse contato continuado talvez ganhemos algo de mais maleável que uma definição teórica — um conhecimento prático e íntimo, como o que nasce de longa camaradagem. E talvez descubramos também que fizemos sem querer um conhecimento útil.<sup>136</sup>

Para Bergson, o riso tem sempre um caráter de reprovação social, sendo humilhante para quem é o objeto do humor, tendo a intenção conseqüente de corrigir algum comportamento criticado ou alguma estrutura social. Pois, para ele “o riso é, antes de mais nada, uma correção(...) a sociedade vingá-se, por meio do riso, das liberdades tomadas em relação a ela”.<sup>137</sup> O riso não alcançaria o seu objetivo se fosse simpático e bondoso, salienta. Para ele, o riso “castiga os excessos” e “intimida humilhando”. O autor afirma, ainda, que o homem não é tão somente o único animal que ri como também é o único que realiza algo com a intenção de fazer rir.

No texto “O chiste e sua relação com o inconsciente”<sup>138</sup>, Sigmund Freud faz um profundo estudo sobre o humor, definindo, categorizando e discorrendo sobre a função da piada para a subjetividade. Dentre os chistes apresentados por Freud, nos parece mais apropriado, para desenvolvermos neste estudo, o que ele chamou de chiste tendencioso. De acordo com ele, o chiste tendencioso se difere do chiste inocente, isto é, do chiste que tem um fim em si mesmo e não serve a nenhum propósito em particular. O chiste tendencioso, para Freud, é um tipo de sátira, já que seu uso visa um tipo de crítica a pessoas importantes ou com autoridade: “ou será um chiste hostil (servindo ao propósito

---

<sup>136</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio D'água, 1991, p. 6.

<sup>137</sup> IDEM, *ibidem*, p. 123.

<sup>138</sup> FREUD, Sigmund. *Op. cit.*, 1986, p. 91.

de agressividade, sátira ou defesa) ou um chiste obsceno (servindo ao propósito de desnudamento)”.<sup>139</sup> Marília Morais comenta o caráter transgressor do humor que aparece nos escritos de Freud:

“O humor é um dom precioso e raro”, diz ele [Freud]. São os humoristas aqueles que captam a fragilidade do homem, seus conflitos, sua finitude, sua dor e seu sofrimento, cravam as unhas no mal-estar, desviam do interdito e dali saem com um dito espirituoso que os faz rir de si mesmos, ou do outro, e faz o outro rir. São eles que revelam nossas contradições, nossas falhas, nossas imperfeições. Através do humor, todo poder constituído é gozado, as teorias perdem sua pomposidade, as religiões, as ideologias mostram sua face frágil e nua. O humor é transgressor!”<sup>140</sup>

Como vimos, uma das distinções entre literatura clássica e romântica/moderna tem como base o uso da ironia e da sátira. A literatura deixa de pretender ser mimese, reprodução da realidade, e passa a revelar-se produção, linguagem, modo peculiar de se form(ul)ar um universo, considerando-se a própria linguagem um mundo. Demonstra que a linguagem, em princípio, não tem significados fixos, admitindo as mais paradoxais incongruências. A arte resultante faz denúncias e demonstra a necessidade de mudanças, exibindo os artifícios de sua criação e valorizando o receptor, alteridade com quem deseja estabelecer uma comunicação.

Oswald de Andrade soube se utilizar do humor para falar da sociedade que via degradados os seus valores e não encontrava um modo próprio de resgatar a originalidade criativa que, para ele, passava pela “devoração crítica”. Seus poemas talvez busquem desmistificar uma ideologia dominante, rompendo com o círculo de automatismos cristalizados. Pelo estranhamento frente à nova linguagem que surge, a diferente forma proposta por Oswald e o grupo das artes modernistas, o leitor, o receptor dessa arte, encontra-se num lugar de instabilidade de suas certezas, podendo vir a criar um outro lugar para si e para a vida em sociedade. Segundo Lélia Parreira Duarte:

---

<sup>139</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>140</sup> MORAIS, Marília B. L. Op. cit.

“Esse riso estaria na base de toda a revolução modernista, que colocou em causa certezas e sacralidades, relativizadas através da demonstração de que existem pelo menos dois pontos de vista possíveis e de que artifícios de enunciação podem inverter ou subverter a seriedade crítica supostamente presente no enunciando.”<sup>141</sup>

As jogadas irônicas de um poeta como Oswald de Andrade, que encena a linguagem e, em vez de utilizá-la a favor de qualquer tipo de poder, lembra ao seu leitor, através do estranho e do inesperado, que ali se faz *alíngua*, travessia de litoral entre meios de diferentes densidades, escrevendo literatura. Confessa-se produção, invenção, síntese de noções antitéticas como a objetividade e a subjetividade, o sério e a brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, tornando-se representante da representação, seguindo o pensamento de Lacan.

---

<sup>141</sup> DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006, pp. 63-64.

### 3 Utópicos, uni-vos!

*Nossas microbiografias não seduzem a pergunta mundial.*

Carlos Drummond de Andrade

Oswald de Andrade foi um viajante. E podemos dizer que sua obra foi construída sob o signo da viagem. A antropofagia foi um conceito e um movimento nascido da tentativa de incorporar os conhecimentos e as impressões obtidas das viagens à Europa com aqueles vivenciados nas viagens aos diferentes estados brasileiros. Dessa mistura de alteridades, outra forma de pensamento e criação se constituiria. Como vimos, a semente da utopia antropofágica de Oswald já estava presente no Manifesto Pau-Brasil, em 1924. Mas, somente em 1928, com o Manifesto Antropófago, o conceito vira um projeto de transformação mais abrangente: “O projeto antropofágico transcende a mera especulação estética para lançar-se num amplo projeto revolucionário, que visa em última instância a transformação social”.<sup>142</sup>

A influência das idéias de Freud torna-se explícita a partir de um objetivo, que é ultrapassar os próprios horizontes freudianos. A antropofagia é vista como a “transformação permanente de Tabu em Totem”, e é o mundo no qual Freud viveu que deve ficar para trás: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”.<sup>143</sup> A revolução aqui proposta é ao mesmo tempo uma viagem de volta e de ida para um futuro de transformação do exótico perante o europeu, da especificidade brasileira perante o patriarcado estudado por Freud. Mas é importante lembrar que Oswald não faz, necessariamente, a crítica dos princípios

---

<sup>142</sup> SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 89.

<sup>143</sup> ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 15.

freudianos, buscando a superação da sociedade descrita por Freud. Pelo contrário, adota-os em sua análise do advento do matriarcado:

“Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela da sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência. Numa cultura matriarcal, o que se interioriza no adolescente não é mais a figura hostil do pai-indivíduo, e sim, a imagem do grupo social.”<sup>144</sup>

Seria, ainda, numa viagem de volta da Europa que contestaria os fundamentos também do cristianismo, já que, “no apóstolo Paulo, ergue-se a monogamia como um instituto agressivo do Patriarcado, frente ao grupo sexual da Idade de Ouro matriarcal”.<sup>145</sup> De fato, segundo Oswald, na evolução da humanidade, o cristianismo é um dos inimigos a serem combatidos: “Todas as chamadas guerras pela liberdade não passam senão de episódios da guerra contra o regime da desigualdade e da herança, imposto pelo Direito Romano e sagrado pelo Cristianismo”.<sup>146</sup>

Se esses são os inimigos a serem combatidos, qual seria o processo revolucionário que, por fim, os levaria ao desaparecimento? Seria uma revolução inscrita no horizonte da utopia, baseada em um igualitarismo utópico, no qual o tempo primitivo ressurgiria em um tempo pós-histórico. Delineia-se, assim, uma síntese histórica que reproduz o evolucionismo marxista e seria retomada, inclusive, em um momento de sua obra no qual ele já havia abandonado o comunismo, e que é descrita por Benedito Nunes:

“Numa sociedade planificada, em que o progresso material assegure a todos uma grande margem de ócio, a existência humana, desafogada da luta pela satisfação de suas necessidades primárias, passará a ser atividade gratuita e criadora”.<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> ANDRADE, Oswald. Op. cit., p. 125.

<sup>145</sup> IDEM, ibidem, p. 97.

<sup>146</sup> IDEM, p. 190.

<sup>147</sup> NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 67.

E seria, igualmente, uma revolução cultural, de deglutição de elementos externos, exercida “sob a forma de uma vingança tribal imaginária, que ritualizou a violência romântica da rebelião individual, uma reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos”.<sup>148</sup>

Na proposta de Oswald de Andrade, a antropofagia como movimento cultural e os textos filosóficos escritos no final de sua vida, nos quais ele estuda o que chama de crise da filosofia messiânica, formam as etapas indissociáveis de uma mesma linha de pensamento. Segundo Benedito Nunes<sup>149</sup>, Oswald distingue antropofagia e cultura messiânica a partir de uma nítida valorização da primeira, marcada por uma síntese totalizante, enquanto a segunda é um correlato ideológico do mundo civilizado, marcado já pela existência de uma superestrutura cultural. Tanto o comunismo como as filosofias comprometidas com a existência de Deus são, nesse sentido, expressões da filosofia messiânica, que é por sua vez expressão do patriarcado, enquanto a antropofagia exprime o matriarcado que a sucedeu.

A antropofagia implicaria em uma ruptura com o mundo patriarcal que possui sua expressão e sua justificativa nas filosofias messiânicas. A ruptura com essas filosofias implicaria um retorno à utopia matriarcal, caraíba, o que fica expresso nos seus textos filosóficos e no *Manifesto Antropófago*, por exemplo. Um retorno eminentemente antropofágico, ou seja, que incorpore na utopia a ser construída os valores e os elementos da modernidade. Santiago<sup>150</sup> define-o: “teremos de reentrar em solo matriarcal brasileiro, devidamente industrializado, para que a utopia se dê plena. Dar-se-á no concreto do matriarcado de Pindorama, revisto pela tecnologia”. A utopia antropofágica de Oswald tem uma linha evolutiva em termos históricos, cujo fim é a instauração de uma “utopia de caráter coletivista e libertário”. Ele ressalta a idéia de um futuro com novo ciclo social, caracterizado pelo desaparecimento das classes sociais e pelo coletivismo. A utopia oswaldiana nasce no bojo da revolução caraíba, e o trajeto que leva à sua instauração é pelo autor assim sintetizado: 1º: o homem natural; 2º: o homem natural civilizado; 3º: o homem natural tecnizado. Um futuro anunciado no sonho diurno do poeta, tendo a cultura brasileira como ponto de partida para a nova sociedade. No começo do Manifesto Pau-Brasil, temos:

---

<sup>148</sup> NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. In: ANDRADE, Oswald de. Do pau brasil à antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. XLI.

<sup>149</sup> NUNES, Benedito. Op. cit., 1979, p. 62.

<sup>150</sup> SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 108.



“A POESIA EXISTE NOS FATOS. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”

Podemos pensar que a potência utópica da poesia e da arte em geral, aquela capaz de levantar questões e tirar o sujeito do lugar cristalizado em que talvez se encontre, esteja, justamente, nos furos discursivos que propõe. Para tanto, corre-se o risco de produzir reações indignadas, o que demonstra que a poesia de Oswald de Andrade, no caso, é contundente, fruto de sua radicalidade, pois muitas foram as críticas quanto a “seriedade” da sua proposta. Afastou-se do que se convencionava chamar poesia em seu tempo e mesmo nos anos sucessivos ao Modernismo. Haroldo de Campos comenta que a poesia de Oswald (e qualquer vanguarda na arte) sofre um prejuízo de outra natureza ainda, como adverte Max Bense:

“[...] observa-se no trato diário com que satisfação cada cidadão interpreta a imutabilidade de sua linguagem no sentido da estabilidade do seu mundo. A desconfiança contra os experimentos na esfera inteligível tem, portanto, origens sociais. É a desconfiança da classe, que não gosta de ver em perigo sua hierarquia, seus distintivos, seus emblemas. Nem sequer no domínio da língua que se fala.”<sup>151</sup>

A arte e seus desdobramentos éticos se colocam como tema de grande importância para o pensamento do filósofo Ernst Bloch. Para ele, abrir-se ao futuro é uma forma de dissolução do que é estático, rotineiro e burocrático. Coloca a arte, assim, como fundamental para se pensar a potência utópica: a pré-aparência de um futuro melhor é a matéria com a qual o artista lida para criar suas obras. As grandes obras artísticas, aquelas cuja genialidade do autor ultrapassa o seu próprio contexto, carregam em si o fenômeno do *novum* – fazem-se brilhos de alteridade na “realidade existente, mergulhada na rotina”<sup>152</sup>, suscitando, assim, o desejo de evasão. A fragmentação, operação resultante da força de ruptura da obra de arte, critica àqueles

<sup>151</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Uma poética da radicalidade*. in: ANDRADE, Oswald. Op. cit.. 2003, pp. 82-83.

<sup>152</sup> BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. 2005, p. 127.

que se posicionam frente ao mundo como se tudo já estivesse acabado, sem perspectiva de mudança, sem esperança. Bloch entende este tipo de relacionamento com o mundo como uma forma de alienação – nada é estranho, tudo é *si-mesmo*. Nenhuma experiência é capaz de tirar o sujeito desse lugar ensimesmado, em que seus encontros na vida não despertam estranheza capaz de alterar suas certezas e desencadear, conseqüentemente, a construção de um novo mundo, um outro lugar.

E se o pensamento de Oswald é estruturado pelo viés da ruptura, a permanência ocupa, em sua obra, lugar de igual importância. Oswald busca, nela, criar um amálgama entre elementos antigos e modernos, entre a formação brasileira e a contemporaneidade, entre o urbano e o rural, como vimos em sua obra e manifestos. Ele os enumera, colocando-os justapostos: “Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas. E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos”<sup>153</sup> –, da mesma forma quando escreve: “As procissões saíram do bojo das fábricas”.<sup>154</sup>

Passado e presente, a antropofagia não é apenas deglutição de elementos externos à cultura brasileira, mas também valorização desta, especialmente em sua vertente popular. Buscando a ruptura, privilegiando a permanência, Oswald apresenta a antropofagia como caminho para a criação de uma unidade nacional; um caminho que permitirá a ele construir um discurso que não seja apenas de ruptura, mas também de incorporação. Segundo José Horta Nunes: “a posição antropofágica permite que o discurso progressista se instale, aliado à noção de dinamismo. Deste modo, a apropriação dos discursos anteriores é acompanhada de uma constante transformação subjetiva em vista das formações sociais”.<sup>155</sup> Sobre o seu ato criativo, Oswald<sup>156</sup> nos diz: “A gente é escritor porque assim nasce. A produção literária é sempre uma satisfação íntima. Não tenho nenhuma ilusão de glória nem de fortuna. Literatura não dá nada disso no Brasil. Mas a consciência do dever cumprido satisfaz amplamente”.

### 3.1 Utopia iconoclasta e a idéia de fracasso

---

<sup>153</sup> ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*; Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 10.

<sup>154</sup> ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1991, p. 66.

<sup>155</sup> NUNES, José Horta. *Manifestos modernistas: a identidade nacional no discurso e na língua*. In: ORLANDI, Eni Dulcinelli (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes Editores, 1993, p. 48.

<sup>156</sup> ANDRADE, Oswald de. *A última entrevista*. In: *Os dentes do dragão – entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990, p. 251.

*A Vida é que me põe em pé. E a sede. E a saliva.*

Hilda Hilst

O ato poético tem como função despertar a eterna novidade do mundo, nos diz Moisés quando associa poesia e utopia: “não há como evitar: não obstante enraizada na terra firme que todos pisamos, a poesia acaba sempre por alçar voo na direção da utopia”.<sup>157</sup> O rasgo poético liberta outras possibilidades de costura no tecido discursivo do mundo e lança esperança para a construção de outras possibilidades enunciativas ou de formas cotidianas no mundo. Oswald de Andrade propõe, em seu ato criativo, a transformação da forma da poesia, da linguagem, da disposição discursiva. Chamado de “poema minuto”, por ser bastante curto, Oswald subverte as longas explicações sobre questões sociais, vida e morte, cidadão comum e “letrado”, preconceitos, as digressões filosóficas sobre o amor, por exemplo, em, até mesmo, três estrofes:

Que distância!

Não choro

Porque meus olhos ficam feios<sup>158</sup>

Desacomodar, colocar o signo em dificuldade, essa é a função utópica de um poema. A utopia iconoclasta está associada a um esburacamento das idéias, restituindo a potência enunciativa que está para ser construída nesses vazios do texto. Encontramos no *Manifesto Pau-Brasil*:

“País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos. Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações. Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.”<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> MOISÉS, C. F. *Poesia e utopia - sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007, p. 23.

<sup>158</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 2003, p. 156.

<sup>159</sup> IDEM, *ibidem*, p. 101.

No livro Pau-Brasil, no capítulo “RP1”, temos:

**o bonde**

“O transatlântico mesclado

Dlendlena e esguiça luz

Postretutas e famias sacolejam”<sup>160</sup>

A precisa e “estranha” onomatopeia criada por Oswald de Andrade – “dlendlena” – reproduz foneticamente o barulho do ruidoso bonde transatlântico-Brasil, mencionando a variação linguística utilizada pelos seus passageiros: “postretutas” e “famias”. Indica aqui a força da estética que defende, nesse início de século 20, em que o falar cotidiano é trazido para dentro do poema, numa conjunção com as diferenças sociais de um país em formação. No mesmo bonde, a luz e o som são democráticas; mesclam tipos diferentes no encontro sacolejante de um país em movimento. A língua não é estática, assim como não são os seus falantes e o trânsito, seja um deslocamento físico ou ideológico.

Cria-se, então, uma poesia que se dá a conhecer a partir do conhecimento do outro, cuja presença no texto pode ser demonstrada pelas remissões ao enunciador, à língua, a forma do registro discursivo, a citações ou ao próprio texto. Um sujeito que pode vir a conhecer a si mesmo por meio de várias mediações, sobretudo aquelas decorrentes da cultura em que está inserido e, através da qual, ele se reconhece.

E embora a arte e a linguagem façam um esforço na tentativa de preencher o vazio que elas mesmas cavam, sempre resta algo não encaixado. Essa idéia de fracasso na nomeação das coisas, na apreensão da vida por meio das palavras e do ato criativo, está no cerne da utopia iconoclasta. Sabemos do que não nos serve, dos sonhos que ainda queremos realizar, da obra a ser criada, mas não temos a resposta do resultado final. O fracasso reside, exatamente, no sucesso de não termos as respostas, pois através dessa brecha escavada é que podemos olhar o que ainda está longe de ser visto e que nos convoca a continuar. É um esforço em direção às imagens ainda não disponíveis. Valéry nos inspira: “tudo se resume nessa forma: na produção da obra, a ação vem sob a

---

<sup>160</sup> IDEM, p. 144.

influência do indefinível”.<sup>161</sup> Poderíamos sugerir que tanto a poesia quanto a utopia iconoclasta, visando destruir imagens sacralizadas na forma e nas interpretações, provocam a mobilização da ação, ainda que não seja possível definir o objetivo. O fracasso vem desse encontro. Os utopistas iconoclastas, segundo Jacoby, são:

“[...]aqueles que sonharam uma sociedade superior, mas que se recusaram a apresentar suas medidas precisas. No sentido original e por razões originais, eles eram iconoclastas, eram contestadores e destruidores de imagens.”<sup>162</sup>

Oswald de Andrade tinha como utopia definida a “revolução caraíba”, que seria a volta a um matriarcado tecnologizado, como vimos. Embora a imagem da sociedade ideal estivesse presente em toda a ideia da antropofagia crítica defendida por ele, os caminhos para se atingir essa utopia seriam através de imagens estilhaçadas, revirando a percepção do leitor. De qualquer forma, podemos dizer que a poesia feita por ele, em si, é utopia, na medida em que quebra com a linguagem acomodada e repetitiva das artes até então, tendo a alteridade como via para a criação. Os utopistas iconoclastas se recusam a delimitar conceitos e imagens: como a poesia de Oswald, lançam ao futuro o caráter de alteridade e mistério, lugar imaginado, a ser construído. Para Bloch, o mistério está intimamente relacionado com a dimensão temporal:

“O mistério do mundo, que avança no tempo como uma tarefa nossa e se impõe aos grandes talentos, esse mistério é grande o bastante para manter uma dose de incubação nos que são convocados para articulá-lo, mas ainda não é poderoso o bastante para fundar o modo de esclarecimento próprio de cada sociedade.”<sup>163</sup>

Sendo assim, criam-se caminhos para que a esperança acumulada venha a ser a mola propulsora em direção a esse futuro, cujo conteúdo é a própria alteridade e a construção do novo. Esse futuro não está somente à frente, mas irrompe também no próprio presente e nos encontros com o passado. A arte instala, no próprio presente, essa

---

<sup>161</sup> VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de poética*. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 191.

<sup>162</sup> JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 16.

<sup>163</sup> BLOCH, E. *O Princípio Esperança: vol. 1* [1959]. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005, p. 124.

possibilidade do “ainda-não” do futuro, atualizando o passado enquanto o revisita no agora. Bloch demonstra essa potencia utópica da arte:

“A partir do sonho diurno, a arte contém essa natureza utópica, não para tudo dourar levemente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura.”<sup>164</sup>

A utopia, assim como a poesia, questiona a realidade dada como encerrada, a linguagem vista como algo não dinâmico. A cultura cristalizada pela massificação ideológica é vista como passível de ranhuras e transformações através do tempo histórico em que está inserida, determinando, assim, o espaço de arejamento necessário a qualquer invenção. E invenção pode ser transformar a forma como as coisas se apresentam, acontecendo, dessa forma, a subversão necessária a qualquer revolução, seja na arte, seja na sociedade.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A DIGESTÃO É UMA ARTE**

---

<sup>164</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 96.

Oswald de Andrade morreu em 1954 sem recuperar seu prestígio. Assinalamos, nessa pesquisa, algumas polêmicas a respeito dele, misturando sua personalidade excêntrica, ousada e anárquica, com sua invenção poética e sua utopia antropofágica.

Alguns movimentos artísticos brasileiros da década de 60 foram influenciados pelas idéias oswaldianas, como vimos ao longo desse estudo. A poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari é um exemplo dessa assumida influência. Na música popular, tivemos o movimento tropicalista de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto, entre outros que também se uniram ao Tropicalismo. No teatro, em 1967, Oswald aparece de forma polêmica e conturbada através da encenação de *O rei da vela*, no Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa. Ultimamente, Oswald de Andrade vem ganhando destaque no cenário nacional e sua obra tem sido revista através de publicações, exposições e comemorações.

Por ocasião do centenário de Oswald de Andrade em 1990, no Rio de Janeiro, vários escritores foram convidados para a comemoração. Estas palestras e seminários foram transcritos e reunidos no livro *Oswald plural*, publicado em 1995. Em 1998, a 24ª Bienal de São Paulo teve como tema a antropofagia, numa clara homenagem ao aniversário de setenta anos do Manifesto Antropófago. Após a 24ª Bienal, várias outras publicações sobre Oswald de Andrade surgiram pelo Brasil. Destacamos o lançamento, em finais de 2009, da exposição e publicação *Pagu/Oswald/Segall*, no museu Lasar Segal. O ponto de partida da exposição foi a relação entre o poeta e Pagu, com farta documentação de cartas, desenhos e fotografias. Por ocasião dessa mostra, foi lançada uma nova edição fac-similar do jornal *O homem do povo*.

Mais recentemente, em julho de 2011, aconteceu a 9ª Festa Literária Internacional de Paraty, que homenageou Oswald de Andrade. Antônio Cândido, amigo íntimo de Oswald, foi o principal palestrante. Em outubro deste mesmo ano, foi relançado o livro *Antropofagia hoje?*, organizado por Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha, em versão ampliada, cuja primeira versão havia sido publicada em 1999. Além disso, o Museu da Língua Portuguesa prestou homenagem ao poeta e escritor, com a exposição *Oswald de Andrade: o culpado de tudo*, aberta desde outubro de 2011 até o início das comemorações dos 90 anos da Semana de Arte Moderna. O curador desta mostra foi José Miguel Wisnik.

Acreditamos que essa tendência a recuperar os escritos de Oswald de Andrade e sua invenção estética, reavaliando sua obra e sua importância no cenário nacional, continuará a acontecer. Por sua complexidade, muito ainda há para ser apreciado e discutido sobre o pensamento desse homem “faminto” por criação. A deglutição crítica, que procuramos tratar aqui, é a metodologia defendida por Oswald, já que possibilita a invenção de um futuro sem renegar a influência do passado. Nossa capacidade de transformação está arraigada ao nosso modo de absorver tudo aquilo que nos é externo. Esse externo, como vimos com Freud e Lacan, esse “êxtimo”, que nos fala do que há de mais íntimo em nós, é o meio pelo qual podemos conhecer e transformar aquilo que nos cerca, reconhecemo-nos nisso, transformarmo-nos.

O recorte desta pesquisa, a produção poética de Oswald de Andrade, publicada no livro *Pau-Brasil*, os dois manifestos modernistas elaborados por ele e a ideia da antropofagia cultural defendida até o final de sua vida foi a forma encontrada para refletirmos sobre a atualidade de sua obra. Temos um belo e longo caminho pela frente, caso tentemos abarcar toda a estética elaborada por Oswald para pensarmos a que nos interroga hoje em dia. A pesquisa desenvolvida aqui buscou ser a porta de entrada para pensarmos o papel da poesia como função utópica e o estranhamento a partir do humor encontrado na obra estudada. Um humor que ultrapassa o limite conceitual e abarca a ironia, a alegria, a paródia e algumas outras possibilidades construtivas que aproxime a expressão artística da possibilidade de uma alegria crítica. A partir dessa visão, tentamos resgatar o pensamento de Oswald de Andrade em posição de destaque junto de outros críticos da contemporaneidade. A “dialética oswaldiana” desconstrói a ordem clássica de cunho evolutivo ao propor um primitivo tecnizado, reabilitando-o no sujeito “civilizado”, destruindo as oposições dicotômicas civilizado/primitivo, colonizador/colonizado.

Para abrir outros questionamentos no final deste escrito, inspiro-me no depoimento que Oswald de Andrade deu a Frederico Branco, repórter do *Correio Paulistano*, que estava nas bancas em 24 de outubro de 1954, dois dias depois da morte do poeta, e deixo reverberando suas palavras, como uma obra aberta, que convoca o leitor para, mais uma vez, relativizar nossas certezas. É Frederico que começa esse relato, a partir da observação que faz sobre o poeta, e logo dá letra a voz de Oswald:



*“O cansaço é visível no rosto do homem que nos sorri do fundo da poltrona. Só os olhos ardem, a boca partida num sorriso de indefinível sarcasmo. – Como vêem, é assim. Qualquer dia desses, o médico já me disse, vem uma crise mais forte, o velho coração não reage e bumba, já vou eu. O touro pega o toureiro e acabou-se a história. Mas enquanto isso não vem e vou irritante ao mesmo tempo o touro e os que se sentam na arquibancada, os toureiros vagabundos, os covardes, os ineptos, os sem talento, os fracos, os que eu vaiei toda a vida e vaio agora, os mesmos que, escondidos atrás de crachás e fardões, tentam impedir que vocês, os moços, avancem para o sol, os que nunca mais leram coisa alguma além de Anatole e Eça, os mesmos que pretendem deter o expresso do progresso colocando as próprias e duras cabeças atravessadas nos trilhos... Só para irritar mais uma vez que seja a essa gente é que estou sempre disposto a enfrentar o touro negro e, embora cada vez com maior dificuldade, vou vencendo. Só lamento uma coisa: para a luta disponho apenas da capa, já puída, e um maço de bandarilhas de pontas meio rombudas e enferrujadas. Escolhi mal minhas armas. Não tenho uma espada. Falando sério, se em vez de apenas escrever, eu...”<sup>165</sup>*

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

---

<sup>165</sup> ANDRADE, Oswald de. Op. cit., 1990, p. 245.

- ABREU, Caio Fernando. **Ovelhas negras**. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A falta que ama**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ANDRADE, Mário. **Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925**. In ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. Obras Completas. São Paulo: Globo Livros, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Meu testamento**. In: Cavalheiro, Edgard. *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto Antropófago**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Pau Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Loyde brasileiro**. In *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- \_\_\_\_\_. **“O Modernismo”**, depoimento publicado na revista *Anhembi*, ano V, vol. XVI, nº 49, São Paulo, dez. 1954.
- \_\_\_\_\_. **“Manifesto da poesia Pau-Brasil”**. In RUFFINELLI, Jorge & ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações Ed., 2011.
- \_\_\_\_\_. **“Caem os dentes do dragão...”**. In BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Os dentes do dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ANTUNES, Arnaldo. **N.D.A.** São Paulo: Iluminuras, 2010.
- BARROS, Manoel. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

-----**A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol 1. [1959]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BREMMER, Jan & ROODENBURG, Herman. **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. **Uma poética da radicalidade**. in ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. **“A poesia concreta e a realidade nacional”**. In *Tendência*, n. 4, Belo Horizonte, 1962.

CANDIDO, Antônio. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. **“Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”**. In *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira - História e Antologia (III Modernismo)**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

CENDRARS, Blaise. **“Le Havre”** (São Paulo, fevereiro de 1924). In *Folhas de viagem sul-americanas*. Sérgio Wax, trad. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1991.

CIORAN, E. **História e Utopia**. Rio de Janeiro: Rocco. 2004.

- CORRÊA, José Celso Martinez. **O rei da vela: Manifesto do Oficina (1967)**. In: Andrade, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2000.
- COSTA, Ana e RINALDI, Doris (orgs). **Escrita e psicanálise**. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. **A autoestrada do sul & outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIAS, Ângela e LYRA, Pedro. **“Paródia: introdução”** in Selma Calazans Rodrigues (org.). *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 62, jul-set 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Tropicália - alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **“Nietzsche Educador: Negatividade, Afirmatividade e Antropofagia”**. In: AZEVEDO, Vânia Dutra (org.). *Nietzsche, Filosofia e Educação*. Ijuí: Editora Unijuí, 2008.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. **A literatura como escrita e como fala**. In: COSTA, Ana e RINALDI, Doris (orgs). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2007.
- FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Globo, 2008.
- FURTADO, Celso. **“Obstáculos políticos ao crescimento econômico no Brasil”**. Revista Brasileira, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, mar. 1965.
- FREUD, S. **Pulsões e Destinos da Pulsão**. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

\_\_\_\_\_. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. VIII.

\_\_\_\_\_. **O estranho.** In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago 1986. v. XVII.

GOMES, Heloisa Toller. **Antropofagia.** In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura.* Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HELENA, Lúcia. **Totens e tabus na modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.

----- **Modernismo brasileiro e vanguarda.** São Paulo: Ática, 1986.

HILST, Hilda. **Cascos & caprichos & outras crônicas.** São Paulo: Globo, 2007.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. **A idéia de Brasil moderno.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

JACOBY, R. **Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro – ensaios sobre a globalização.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. **As sementes do tempo.** São Paulo: Editora Ática, 1977.

JENNY, Laurent . **Intertextualidades.** Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KEHL, Maria Rita. **Sobre ética e psicanálise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KEROUAC, Jack. **Livro de haicais.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

KON, Noemi M. **Entre a psicanálise e a arte.** In: *A invenção da vida: arte e psicanálise* / org. Edson Luiz André de Sousa, Elida Tessler e Abrão Slavutzky. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

LACAN, Jacques. **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud**. In: Escritos. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **A função criativa da palavra**. In O Seminário Livro 1. Os Escritos Técnicos de Freud. São Paulo: Jorge Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. **As formações do inconsciente**. O Seminário Livro 5. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

----- . **A ética da psicanálise**. O Seminário Livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. O Seminário Livro 11. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O sintoma**. O Seminário Livro 23. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

\_\_\_\_\_. **Lituraterra**. Outros Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1971/2003.

LEMINSKI, Paulo. **Teses, tesões**. In *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

LIMA, Manoel Ricardo. **Jogo de varetas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem à roda do meu quarto; e Expedição noturna à roda do meu quarto**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MARTINS, Heitor. **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MILNER, J. A. **Peças avulsas**. In: Opção Lacaniana No 44. Belo Horizonte: Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 2005.

MILNER, J.C. **A obra clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. **O amor da língua**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MOISÉS, C. F. **Poesia e utopia - sobre a função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Escrituras, 2007.

MORAIS, Marília Brandão Lemos. **Humor e psicanálise**. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/rev3114.htm> .

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

\_\_\_\_\_. **Antropofagia ao alcance de todos**. In ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

NUNES, José Horta. **Manifestos modernistas: a identidade nacional no discurso e na língua**. In: ORLANDI, Eni Dulcinelli (Org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes Editores, 1993.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da nova objetividade**. (1967) In web: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>

OLIVEIRA, Alberto de. **Poesia**. Coleção Nossos Clássicos, vol. 32. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1959

PEREIRA, Lúcia S. **Um narrador incerto: Dom Casmurro – entre o estranho e o familiar**. Pós-graduação em Letras – Literatura Brasileira/UFRGS: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3304/000335774.pdf?sequence=1> .

PIGNATARI, Décio. **Tempo: invenção e inversão**. In: Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão: Sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. **Marco Zero de Andrade**. São Paulo, maio, 1964. Consultado no link: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3230/2957>

POLI, Maria Cristina. **Leituras da clínica, escritas da cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2012.

PRADO, Paulo. **“Poesia Pau-Brasil”**. In ANDRADE, Oswald de. In BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Os dentes do dragão: Entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

REALE, Miguel. **Oswald de Andrade e a utopia**. In: Reale, Miguel. *Figuras do pensamento brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Siciliano, 1994.

RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEIGEL, Jerrold. **Paris Boêmia – cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830 – 1930**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SLAVUTZKY, Abrão. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise** / Abrão Slavutzky e Daniel Kupermann (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOUSA, Edson L. A. de. **Sigmund Freud: ciência, arte e política** / Edson Sousa e Paulo Endo. Porto Alegre: L&PM, 2009.

\_\_\_\_\_. **Uma Invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

SOUSA, E. L. A. e LIMA, Manoel Ricardo de. **O nome que falta**. Revista Psicologia e Sociedade, volume 21, Edição Especial, 2009.

STADEN, Hans. **A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)**. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

VALÉRY, Paul. **Primeira aula do curso de poética**. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.