

Em busca do sol: os rastros do “Manifesto Antropófago” em *Serafim Ponte Grande*

Toward the Sun: Traces of the “Manifesto Antropófago” in *Serafim Ponte Grande*

Bianca Patrícia de Medeiros Nascimento*

Resumo: Este trabalho investiga a relação entre o “Manifesto Antropófago” (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), ambos textos subscritos por Oswald de Andrade. Pretendemos, desse modo, identificar os rastros político-metafísicos concentrados na primeira fase da Antropofagia oswaldiana, percebidos no Manifesto e no romance. Com esse percurso, questionamos as críticas recentes, como as de Rita Segato (2021) e Zita Nunes (2024), que interpretam a Antropofagia como conivente com a ideologia da democracia racial. Mobilizando teóricos e críticos como Peter Bürger (2008[1974]), Homi Bhabha (1998), Maria Eugenia Boaventura (1995) e Gérard Genette (2017[1975]), argumentamos, ao contrário, que o Manifesto e o romance desestabilizam estruturas coloniais e reposicionam sujeitos historicamente subalternizados.

Palavras-chave: Manifesto Antropófago; Serafim Ponte Grande; metafísica; política.

Abstract: This study examines the relationship between the “Manifesto Antropófago” (1928) and *Serafim Ponte Grande* (1933), both texts written by Oswald de Andrade. Our aim is to identify the political and the metaphysical traces concentrated in the first phase of Oswaldian Anthropophagy, as manifested in both the manifesto and the novel. On this basis, we question recent critiques, such as those advanced by Rita Segato (2021) and Zita Nunes (2024), which interpret Anthropophagy as complicit with the ideology of racial democracy. Drawing on theoretical and critic works by Peter Bürger (2008[1974]), Homi Bhabha (1998), Maria Eugenia Boaventura (1995), and Gérard Genette (2017[1975]), we argue that the manifesto and the novel destabilise colonial structures and reposition historically subalternised subjects.

Keywords: Manifesto Antropófago; Serafim Ponte Grande; metaphysics; politics.



Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.2, 68-85, 2025.
Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.
<https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.269231>

* Graduada em Letras - Bacharelado com ênfase em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil. E-mail: bianca.mnascimento@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-4548-1872>. Este artigo é resultado da minha monografia de conclusão de curso de título “Rastros político-metafísicos do ‘Manifesto Antropófago’ em *Serafim Ponte Grande*”, orientada pelo Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig.

1. Introdução

Em 1945, sob o título *Ponta de lança*, Oswald de Andrade reúne textos escritos e proferidos durante os anos de 1943 e 1944. O artigo que abre o livro é “Carta a Monteiro Lobato”, em que se lê logo na primeira linha: “Meu velho amigo. Quero eu também trazer as minhas flores aos 25 anos moços dos *Urupês*” (Andrade, 2024[1943], p. 13). Convém atentarmos para alguns dados e datas relevantes. Pela citação, já sabemos do que se trata a comemoração: aniversário de *Urupês*, coletânea de contos de Lobato publicada em 1918.

No entanto, dos anos 1910 ao início dos 1940, há uma transformação no contexto histórico, político e econômico (a Segunda Guerra Mundial, a consolidação do nazifascismo, a intensificação do capitalismo industrial e do imperialismo estadunidense). Esse cenário nos ajuda a compreender os deslocamentos ideológicos e estéticos que atravessam a leitura que Oswald faz do *Jeca Tatu*. Na sua percepção, o personagem (ou o que ele representa, uma comunidade rural) concentra um potencial revolucionário capaz de enfrentar a onda nazifascista e imperialista. Para ativar esse potencial, basta, enfim, tecnicizá-lo.

A leitura do *Jeca Tatu* ilumina a compreensão oswaldiana da técnica, conceito que ecoa nas bases do programa antropofágico. Traçando uma linha do tempo, o discurso favorável à industrialização e à modernização do país já estava presente no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924. No “Manifesto Antropófago”, o discurso é retomado com algumas particularidades: a técnica oswaldiana almeja a transformação “permanente do Tabu em totem” (Andrade, 1928, p. 3), rejeitando um progresso positivista que prevê no avanço técnico-científico uma “evolução” moral. Na contramão, a técnica, o cerne da utopia oswaldiana, é o que possibilita a “Revolução Caraíba”¹ (Andrade, 1928, p. 3) e o matriarcado de Pindorama. O retorno transforma-se na condição necessária para alçar uma sociedade desierarquizada, diretamente oposta àquela estruturada pelo patriarcado (Santiago, 1985).

O que nos chama atenção nesse processo é a rejeição ao programa antropofágico poucos anos à frente, quando Oswald se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em 1933, Oswald (2007[1933], p. 57) anuncia no prefácio de *Serafim Ponte Grande* sua ruptura com “o movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico”. O romance, produzido durante a segunda metade dos anos 1920, foi publicado somente nos anos 1930.

¹ Originalmente, “*karaíba*” remonta aos povos do Caribe com quem Colombo teve primeiro contato e passa a designar, para o colonizador, um sinônimo de “povo agressivo”. Posteriormente, em Américo Vespúcio, “caraíba” é ressignificado para ancião e assassino. Entre os povos indígenas do território (hoje) brasileiro, a palavra designava os europeus assimilados, em geral, aos xamãs-profetas tupinambá (Viveiros de Castro, 2002). No fim, os sentidos de “caraíba” fundiram-se: cruzaram “a fronteira entre brancos e índios e se estabeleceram em ambos os lados com sentidos semelhantes sem nunca ter pertencido anteriormente a nenhuma das línguas, pois é filha legítima do contato” (Tossin, 2019, p. 90). O que está em jogo é quem poderia ser *canibal*, ou melhor, antropófago. Afinal, o homem branco e colonizador pode ser feiticeiro na perspectiva ameríndia, mas não necessariamente antropófago. A partir disso, entendemos que o “Manifesto Antropófago”, ao utilizar filiar a revolução à palavra “caraíba”, propõe um regime de assimilação no qual a perspectiva do outro prevalece sobre a do *eu* — e, de modo recíproco, o *eu* também é assimilado pelo outro. Assim, coexistem no termo “caraíba” duas perspectivas em um mesmo espaço-tempo. Adiante, trataremos do funcionamento do espaço-tempo em uma faceta da Antropofagia.

Por isso, para Oswald (2007, p. 57-58), que já estava “[e]nojado de tudo”, aquele romance não passaria de um “[n]ecrológico da burguesia. Epitáfio do que fui”. Àquela altura, desejava servir (pelo menos!) de “casaca de ferro da Revolução Proletária” (Andrade, 2007, p. 58). Quando rompe com o partido durante a década de 1940, o autor então resgata o programa, conforme Benedito Nunes (1979, p. 53), “com a intenção expressa de atualizá-lo, dando-lhe a forma de uma concepção do mundo, destinada a absorver dialeticamente o próprio marxismo”.

No entanto, o esforço de Oswald de retomar o programa só será considerado no início da década de 1950, poucos anos antes do seu falecimento em 1954, quando os concretistas principiam a revitalização estética e intelectual da obra oswaldiana. Já no século XXI, as críticas à Antropofagia não minguaram; do contrário, fortificaram-se e expandiram-se graças às discussões sobre os processos de racialização durante e posterior à colonização nas Américas. Em algumas críticas recentes, percebemos uma postura prevalente, mais precisamente naquelas vinculadas aos estudos decoloniais e críticos da raça: a Antropofagia oswaldiana é concebida como antecipadora da democracia racial (cf. Segato, 2021; Nunes, 2024). Esses textos, porém, apresentam uma fragilidade teórico-crítica, ora porque as críticas não desenvolvem seu argumento, ora porque não empreendem uma análise histórica e estética detida do programa antropofágico. Apresentamos uma postura diferente: a de que a Antropofagia resguarda um potencial descentralizador e crítico, que em nada se assemelha à ideologia da democracia racial.

Reconhecendo as mudanças empreendidas por Oswald de Andrade no programa antropofágico, optamos por investigar a Antropofagia no fim dos anos 1920, nos detendo, então, no “Manifesto Antropófago” e em *Serafim Ponte Grande*. Ainda defendemos que é na ficção oswaldiana, muitas vezes relegada a segundo plano, que melhor se percebe esteticamente as proposições político-metafísicas do Manifesto. Logo, *Serafim* (escolha que se justifica pelo contexto de produção e publicação da obra) será analisado à luz de alguns aforismos do Manifesto. Dessa forma, destacamos os rastros político-metafísicos antropofágicos. Empregamos o termo conforme Jacques Derrida (1973, p. 75), para quem o “rastro” é “a origem da origem”, uma vez que a própria origem não pode ser retroconstituída. Considerando assim que o “Manifesto Antropófago” não é um manifesto estético, esclarecemos que não o tomamos como um manual (uma origem fixa) para a análise. Reconhecemos, antes, que *Serafim* apresenta rastros por meio dos quais é possível vislumbrar, esteticamente, o programa antropofágico que ali se inaugura.

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

2. Raça, nação e estética no “Manifesto Antropófago”

Não é desconhecida a vastidão da fortuna crítica e das apropriações da Antropofagia, de Benedito Nunes a Alexandre Nodari, dos concretistas aos tropicalistas. Pelo que percebemos em algumas críticas (universitárias, diga-se de passagem) dos últimos

dez anos há uma filiação do programa antropofágico à ideologia da democracia racial. Para Zita Nunes (2024, p. 38, grifo nosso), por exemplo, o Movimento Antropofágico “encenou e promoveu a mistura cultural, senão racial, uma mistura democrática em que todos podiam ser acomodados, até representados, sem sobrar ninguém. *Essa mistura é a expressão cultural da democracia racial*”. Para Rita Segato (2021, p. 275, grifo nosso), “a alegoria modernista da antropofagia, que por digestão dará origem a um povo novo, mestiço, misturado, esquece de dizer que é um organismo único o que processa todos os outros em sua digestão violenta, *uma digestão unificadora*”. A antropóloga resume, ainda, a “alegoria” da Antropofagia à mestiçagem, definida enquanto “um caminho unitário da nação em direção ao seu branqueamento e modernização eurocêntrica” (Segato, 2021, p. 275).

Ambos os textos, porém, pouco ou nada fundamentam suas interpretações em textos basilares do movimento antropofágico, tampouco na crítica especializada de modernismo e/ou de Oswald de Andrade. Por isso mesmo, as críticas não distinguem o projeto Pau Brasil do Antropófago em nível histórico e estético, tampouco os interrelacionam com produção literária oswaldiana.

Das duas críticas, aqui, optamos por analisar mais detidamente a de Zita Nunes (2024) por ser melhor elaborada e se deter a uma análise literária, ao contrário da de Segato (2021). Atentemo-nos, então, à retórica do texto. Para ilustrar seu argumento de que “a metáfora do canibalismo” (vocabulário da autora) da Antropofagia endossaria “a ansiedade das elites brancas de sua geração sobre o papel do negro na nação que busca um lugar avançado no futuro tecnológico”, Nunes (2024, p. 67) utiliza um aforismo do... Pau Brasil (exatamente aquele que traz a sugestão de Blaise Cendrars). Já no parágrafo seguinte, Nunes (2024) pontua que a hierarquia entre negros e brancos, notada por ela na Antropofagia, seria reiterada pelo Pau Brasil (retomando a citação anterior). Identificamos, nesse argumento, pelo menos duas fragilidades correlatas: por um lado, o desarranjo histórico (como o Pau Brasil, de 1924, reiteraria o Antropófago, de 1928?); por outro, a incompreensão dos projetos.

Para confrontar tal interpretação, convém situar historicamente o termo “raça” no Brasil. No final do século XIX, as categorias de raça e meio, apropriadas de forma particular em relação às teorias europeias, estruturaram leituras científicas da realidade nacional, voltadas à explicação do então “atraso” brasileiro (Ortiz, 1986). Nessa perspectiva, o processo de “evolução” era concebido como uma forma de transformação social, cuja condição seria o branqueamento da sociedade por meio da mestiçagem. Tais formulações fundamentaram a ideologia do Brasil-cadinho, segundo a qual a nação se constituiria pela fusão harmônica das chamadas três raças. Nas primeiras duas décadas do século XX e, mais precisamente, com as reconfigurações sociais e políticas dos anos 1930, esse modelo interpretativo passou a ser progressivamente questionado, abrindo espaço para novas leituras da formação nacional (Ortiz, 1986).

Para Renato Ortiz (1986), a produção de Gilberto Freyre supre a demanda de *reinterpretação* nacional imposta pela Revolução de 1930 da mesma problemática proposta no século XIX, substituindo o termo “raça” por “cultura”. Conforme Carlos Guilherme Mota (1977, p. 55), o resultado global percebido na produção freyreana, em que pese “a história das relações de dominação”, é a valorização de um relacionamento que permite a mestiçagem harmônica entre as três raças.

Retomemos agora o aforismo do Pau Brasil, também citado por Zita Nunes (2024) na análise mencionada anteriormente: “Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino” (Andrade, 1924, n. p.). Enquanto a autora concebe o sujeito negro como impasse para as elites alcançarem a modernização, nós o compreendemos como o motor para transformação da arte e da sociedade brasileira, na mesma medida, para deslocamento das propostas vanguardistas e/ou modernistas europeias, especialmente fascistas. O primordial para o modernismo é a observação do cotidiano, no qual, a propósito, se manifesta “[a] formação étnica rica” (Andrade, 1924, n. p.). Assim, a força de trabalho do sujeito negro, historicamente explorada e observável no cotidiano, é convertida na metáfora da força cultural e criadora capaz de redirecionar a sociedade brasileira. Da mesma forma, se lembrarmos que a locomotiva funciona, no imaginário futurista, como emblema do progresso e da marcha técnica exaltada por Marinetti, as locomotivas do aforismo encaminham-se na direção oposta dessa marcha. Isto é, movem-se para uma democratização da arte, fundada em uma nova premissa de inspiração criadora.

Se quisermos tratar de uma verdadeira reiteração (nesse caso, a Antropofagia reiterando o Pau Brasil), basta voltarmos a uma entrevista de Oswald de Andrade de 1928. Nela, Oswald (1990[1928], p. 40-41, grifo nosso), reconhece que não “proclamamos direito a nossa independência” porque “todas as nossas reformas, todas as nossas reações costumam ser dentro do *bonde* da civilização”. Por isso, “[p]recisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (Andrade, 1990, p. 41). Compreendendo o termo “civilização” enquanto os moldes da cultura ocidental, impostos às culturas não-europeias, Oswald (1990, p. 41) entende que “a ligação racial com os nossos elementos vindos de fora tirados o governador-geral e o catequista” é um dos passos junto à tecnicização para irromper contra a (persistência da) frente-colonial.

No “Manifesto Antropófago”, a menção à raça aparece conjuntamente à contraposição à frente colonial. Isso já é o suficiente para distinguir a Antropofagia da democracia racial, frequentemente associada a Freyre, cujo saudosismo do período colonial é perceptível. Em conformidade com Silviano Santiago (1985), Oswald retoma o passado com um tom satírico que, por ironizar seus valores, faz o presente romper com suas amarras, cortando com a linha da tradição. É nesse sentido que se institui o Brasil caraíba, com base em um “eterno retorno em diferença” (Santiago, 1985, p. 109): voltar ao matriarcado de Pindorama tecnicizado para, então, alcançar o futuro. O aforismo seguinte nos permite

analisar o eixo racial mais detidamente: “Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos *touristes*. No país da cobra grande”. (Andrade, 1928, p. 3, grifo do autor).

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

Na realidade, o aforismo (bem como o Manifesto de 1928) são antagônicos à linearidade positivista e à univocidade cultural, metafísica e ontológica. Para Nodari (2022, p. 91), o evento descrito se dá “[...] entre tempos e temporalidades, entre a história e o mito, pois que ele [o (des)encontro] não se dá no Brasil, mas no ‘país da cobra grande’”. O “país da cobra grande” refere-se a diferentes histórias indígenas em que variações da “cobra grande” figuram (Nodari, 2022). A transmutação do Brasil no signo “cobra grande” é, por nós, compreendida como expressão do “multinaturalismo” como cunhado por Eduardo Viveiros de Castro (2015). Na angulação ameríndia, todos os seres existentes são, potencialmente, pessoas e podem a qualquer momento se revelar. A partir dos traços do pensamento ameríndio, define-se multinaturalismo como a suposição de “uma *unidade* do espírito e uma *diversidade* dos corpos”, tratando-se, antes de lógica, de uma possibilidade *ontológica* (Viveiros de Castro, 2015, p. 27, grifos meus). Interpretando o Manifesto a partir dessa perspectiva, sugerimos que os devires no “país da cobra grande” emergem, o que diverge da concepção nacionalista unificadora. Na cobra grande, todos são passíveis de revelação, já que suas identidades são móveis.

Por isso mesmo é curioso que o “Manifesto Antropófago” seja tomado como um manifesto nacionalista quando são apenas quatro o total de aforismos referentes a “Brasil” e/ou a “brasileiro”. E que, quando aparecem, o topônimo (que não é referencial) e o gentílico se relacionem criticamente com processo colonial (Nodari, 2022). Nesse sentido, o “Manifesto Antropófago”, pela particularidade mencionada, se distingue do Pau Brasil desde o título. Veja-se este aforismo: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil” (Andrade, 1928, p. 3). A postura está presente, mas se turvam os limites da nação. Desse modo, o coletivo mencionado no Manifesto se localiza em um Brasil-global. Esse, portanto, é um Brasil que se desconhece (onde começa? onde termina?), que não apresenta identidade fixa, “e talvez por isso tampouco saibamos quem é este ‘nós’ que enuncia não o saber” (Nodari, 2022, p. 83).

Logo, enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” se concentra em um plano nacional, o “Manifesto Antropófago” dissolve esse plano. Em vez do Brasil e do nacionalismo, o que temos é um espaço mitológico, regido por um tempo circular (Santiago, 1985; Nodari, 2022) que se ancora na realidade histórica do Brasil para transformá-la (de tal modo que se perderá o referente nacional). A ausência de um espaço referencial está circunscrita na dimensão metafísica do Manifesto de 1928 que, ao lateralizar procedimentos artísticos e nacionalistas, “dá lugar a vagas formulações teóricas, ao mito e ao poder encantatório da técnica” (Favaretto, 2000, p. 60). Nesse sentido, como alerta Eduardo Sterzi (2022), é preciso atentar para não reduzir a devoração antropofágica ao jogo importação-exportação, em que o Brasil incorporaria e transformaria o que se produz externamente. Até porque o Manifesto reconhece que a matéria para transformação se encontra nas terras outrora colonizadas, em um matiz indígena (que, a propósito, as metrópoles importaram) (Sterzi, 2022).

Enquanto o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” marca a primeira cisão do grupo da Semana de 22, o “Manifesto Antropófago” radicaliza e desloca essas proposições, afastando-se de questões estético-literárias já então resolvidas no primeiro manifesto (Boaventura, 1995). Dessa forma, o Manifesto de 1928 aproxima-se das vanguardas históricas na tentativa de romper com padrões realistas e reatar o laço entre arte e vida. À luz da teoria de Peter Bürger (2008[1974]), esse gesto implica a recusa da obra de arte orgânica, vinculada à instituição burguesa da arte, em favor de uma forma não-orgânica, capaz de produzir choque no leitor e de reinscrever a arte em uma nova práxis vital. Assim, em vez da obra de arte orgânica, aquela em que “as partes individuais e o todo formam uma unidade dialética” e que se enquadra nos moldes burgueses da instituição arte, observamos o estabelecimento da não-orgânica, em que as partes “se emancipam de um todo a ela sobreposto, e ao qual, como partes constitutivas necessárias, estariam associadas” (Bürger, 2008, p. 157).

Nessas proposições sobre a destruição da obra de arte e o reatamento com a práxis vital, situa-se o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” que, à sua agenda, acrescenta uma outra preocupação (que não percebemos nos movimentos históricos de vanguarda): o confronto com a dinâmica fonte-cópia. O Manifesto de 1924 pontua essa dinâmica como resultado do processo colonial e da independência política tardia. Adotando as considerações de Roberto Schwarz (1987) sobre a poesia de Oswald de Andrade, acreditamos que o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” resolve esse impasse ao depurar os elementos brasileiros do passado, organizando-os em uma visão atualizada. Tal visão se torna possível uma vez que o primeiro manifesto incorpora as novas tecnologias na arte. Segundo Andreas Huyssen (1986, p. 9, tradução nossa), a tecnologia “teve um crucial, se não o mais crucial, papel no esforço das vanguardas em superar a dicotomia arte/vida e fazer da arte algo produtivo na transformação da vida cotidiana”². Indo um pouco adiante nas proposições de Bürger

² No original e na íntegra: “Indeed technology played a crucial, if not the crucial, role in the avantgarde’s attempt to overcome the art/life dichotomy and make art productive in the transformation of everyday life” (Huyssen, 1986, p. 9).

(2008), Huyssen (1986) afirma que as tecnologias não unicamente influenciaram o afloramento das vanguardas, como conjuntamente penetraram a *própria* manifestação, de modo a libertar essas tecnologias do uso prático e a enfraquecer a perspectiva burguesa de que elas encaminhariam ao progresso, à “evolução” da sociedade. Por assimilar a técnica à produção artística, o aforismo que se segue nos suscita discussões:

Uma nova escala:

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

O Manifesto propõe uma correspondência entre a palavra e as tecnologias, sendo ambas dotadas de um potencial transformador. Propomos que a “surpresa física” ainda equivale ao choque mencionado por Bürger (2008), expressando a tentativa de devolver a arte à práxis vital e de irromper contra a instituição arte. Logo, acreditamos que o Manifesto semelhantemente valoriza a impressão das marcas da reprodução e o lúdico, em que se reconhece a concretização da (re)produção poética por meio de um labor técnico transformativo. Afinal, são as letras inscritas nos livros capazes de erigir um outro mundo. Note-se: as mesmas letras que se expandem para contextos diferentes, figurando, por exemplo, os cartazes publicitários. Nesse caso, as letras são manipuláveis e reproduzíveis, aptas a modificar a sociedade. Daí a preferência pela síntese, consequência “[do] trabalho contra o detalhe naturalista” e pela “língua sem arcaísmos, sem erudição” (Andrade, 1924, n. p.). Isso caracterizaria uma obra que preza pela *invenção* (e contraria a cópia), destinada ao encontro com o cotidiano brasileiro³.

O empenho descrito possibilitará ao grupo da Antropofagia dar um passo adiante: superada a fase da destruição de padrões artísticos “arcaicos”, isto é, padrões do realismo formal, o momento é propício para verticalizar mudanças já consolidadas (Boaventura, 1995). Assim, a Antropofagia se lança em um projeto revolucionário-ideológico que visava, em última instância, a transformação social (Schwartz, 1985). Em certa medida, essa transformação não se distancia da proposição de Bürger (2008) sobre a práxis vital, como percebida no Pau Brasil. A particularidade do projeto antropofágico emerge quando a transformação social se interrelaciona com uma dimensão metafísica e ontológica, basta recordarmos que a “[ú]nica lei do mundo” é a Antropofagia (Andrade, 1928, p. 3).

³ Situar as reflexões de Oswald no início do século XX é fortuito. A revolução proporcionada pela técnica nos parece viável naquele período. No entanto, com a consolidação das *big techs*, a constante exploração dos recursos naturais, o genocídio de povos indígenas e a crise climática (apenas para citar alguns eventos intensificados no século XXI), o caráter revolucionário da técnica nos inquieta. A técnica ainda resguardaria esse caráter redentor das classes oprimidas (algo que uma corrente como a do aceleracionismo defende) ou, nesse estágio, atingiu um nível fascista contra o qual precisamos lutar enfaticamente? Percebemos que essa inquietação também permeia os textos de Oswald (dos anos 40 e 50). A pergunta permanece em aberto, destinada a um trabalho de maior fôlego. Agradeço, por fim, a Eduardo Sterzi por reforçar tal inquietação.

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

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

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

3. Pela vidraça: *Serafim Ponte Grande* e o mundo por vir

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

Na década de 1940, Antonio Candido (1975), embora desconsidere o critério nacionalista e o pessoalismo em que estava imbuída a obra de Oswald, ainda se detém à

organicidade e à funcionalidade da obra (Farinaccio, 2001). Isso o fez considerar, do par dos romances modernistas de Oswald (isto é, *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim*), o romance publicado em 1933 “significativo como um documento intelectual”, mas “um livro falho e talvez algo fácil sob muitos aspectos, cuja técnica nos leva a pensar em *comodismo estético*” (Candido, 1975, p. 45, grifo nosso). O “estilo telegráfico” e “síncopa”, nos quais Oswald teria se refugiado, pareceu ao crítico “certa preguiça de aprofundar os problemas de composição” (Candido, 1975, p. 45). *Serafim*, nessa crítica, fora reduzido a “fragmentos de livros” (Candido, 1975, p. 37).

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

Campos (1973, p. 21) denomina “sintagmático” o eixo de sucessão dos eventos, seguindo a terminologia saussuriana. A “grande sintagmática” torna-se, então, o núcleo articulatório, o “miolo estrutural”, da obra (Campos, 1973). No caso de *Serafim*, notam-se “grandes sintagmáticas” ou “grandes unidades”, no plural (Campos, 2007), sendo o romance no todo um “sobressintagma” ou um “sintagma em grau máximo”. Por isso, o romance é um *grande* não-livro na percepção de Campos (2007) (e na nossa) uma vez que seu procedimento parte da fragmentação.

Já nos últimos dez anos (de 2015 a 2025), *Serafim* é lateralizado nas leituras e interpretações da Antropofagia oswaldiana. A crítica de Zita Nunes (2024) (que pretende analisar o símbolo do canibalismo na América Latina e nos Estados Unidos reconhecendo como marco principal a Antropofagia formulada por Oswald) sequer menciona o romance. E mesmo aqueles textos favoráveis à Antropofagia não têm empreendido uma análise substancial de *Serafim*, deixando-o em segundo plano. Nessa esteira, pensamos no livro basilar de Eduardo Sterzi (2022), *Saudades do mundo: notícias da Antropofagia*. Esse rápido panorama da recepção e da crítica é útil para nossa incursão em *Serafim*, bem como para justificar a análise do romance.

Na obra, narram-se os eventos vividos pelo personagem homônimo: se tornar funcionário público, se casar forçadamente, fazer uma viagem transatlântica e alcançar sua liberdade sexual. Conforme Kenneth Jackson (1978, p. 82), “[a]s aventuras de Serafim expressam a necessidade de mudança social”, de modo que são transformadas, em comparação às de Miramar, em “uma aberta e carnavalesca rebelião contra os valores da sociedade modernista e burguesa” (Jackson, 2021, p. 181, tradução nossa)⁴. Por isso, a

⁴ No original e na íntegra: “The uninhibited traveller Serafim transmutes Miramar’s alienation into an open, carnivalesque rebellion against the values and behaviour of modernist, bourgeois society: ‘My country has been sick for a long time. It suffers from cosmic incompetence’” (Jackson, 2021, p. 181).

Patrick Tonks (2013 *apud* Jackson, 2021), a viagem transatlântica engendra uma crítica ao capitalismo, sendo uma busca de libertação dos moldes burgueses de família, moralidade e patriarcado. A forma do romance também segue essa libertação. Se considerarmos os apontamentos de Bürger (2008), *Serafim* é uma obra não-orgânica, contrária à unidade impelida pela instituição arte (por sua vez, burguesa).

Sugerimos que a fragmentação de *Serafim* facilita a variação de vozes narrativas, que alternam entre hétero e homodieéticas, intra e extradieéticas⁵, e a paródia de outros gêneros textuais, um procedimento comum ao gênero romance (Bakhtin, 2019) extremado na obra oswaldiana. É com a paródia e a sátira que o romance oswaldiano ridiculariza não somente “um mundo social regimentado em categorias econômicas”, como também “tipos e perspectivas sociais representados por personagens tipo” (Jackson, 1978, p. 83). Na terceira grande sintagmática “Folhinha conjugal ou seja Serafim no *Front*”, a narração é homodieética-extradieética. Parodiando o gênero diário, é o próprio Serafim quem registra e narra seus conflitos internos entre se restringir a uma vida pequeno burguesa, submetendo-se à ordem religiosa e estatal, ou acatar seus impulsos (homos)sexuais. Por isso, mesmo vivendo “uma vida acanalhada”, pensa no “remédio para [se] moralizar”: “cortar a incômoda mandioca que Deus [lhe] deu!” (Andrade, 2007, p. 75). Já no “Cérebro, coração e pavio”, grande sintagmática composta por curtos fragmentos que parodiam gêneros textuais distintos, embora prevaleça um narrador heterodieético-extradieético, esse mesmo narrador cede o privilégio da função narrativa a outros personagens. Assim, em um fragmento como “Réplica” em que se parodia o gênero bilhete, será Branca Clara, amante de Serafim, a assumir a voz narrativa para responder ao convite do personagem.

Importa notar que, para todos os efeitos, as aventuras de Serafim, em específico, se restringem a uma transformação em nível individual, não alcançando o coletivo (como almejava o personagem). Mesmo em posse de teorias e eventos históricos disruptivos (como a psicanálise, a filosofia nietzscheana, o êxito da revolução russa), Serafim é incapaz de modificar o mundo opressivo burguês, patriarcal e moralista em que vive, pautado em instituições ocidentais e burguesas. Por isso, considera a si mesmo “um símbolo nacional” desse país que “sofre de incompetência cósmica”, alegando: “Tenho um canhão e não sei atirar”⁶ (Andrade, 2007, p. 97). Após a constatação, conclui o parágrafo com a pergunta: “Quantas revoluções mais serão necessárias para a reabilitação balística de todos os brasileiros?” (Andrade, 2007, p. 97). Frustrado, o personagem é absorvido pelo sistema burguês e patriarcal, falecendo quase ao fim do romance. A personagem de Serafim, dessa forma, nos permite conceber uma outra faceta da Antropofagia oswaldiana, que preocupará a Oswald nos anos 1940: a motivação vinda de impulsos “individuais” (que, no

⁵ Gérard Genette (2017[1975], p. 318), fundindo as categorias de nível-pessoa, propõe “quatro tipos fundamentais do estatuto do narrador”: heterodieético-extradieético quando se tem um narrador em primeiro grau que narra uma história em que está ausente; heterodieético-intradieético quando um narrador em segundo grau conta histórias em que está presente; homodieético-extradieético quando um narrador em primeiro grau narra sua própria história; homodieético-intradieético quando um narrador em segundo grau conta sua própria história.

⁶ Entendemos esse entrecho como uma metáfora diegética, uma vez que o material utilizado para criar a imagem ou o símbolo está ativo e é perceptível dentro da narrativa (*cf.* Genette, 2017, p. 57).

Manifesto de 1928, aparece em aforismos destinados à renovação individual) pode atravancar o caminho para uma revolução cósmica, coletiva, como propõe a Antropofagia, quando limitada a si mesma. Nesse sentido, Serafim (aqui, tanto personagem quanto livro) demonstra o passo que a Antropofagia precisa dar para atingir, efetivamente, uma transformação coletiva.

Todavia, a possibilidade de transformações cósmicas, com suas devidas motivações políticas, não se encerra com a morte de Serafim. É Pinto Calçudo — que, seguindo a tradição dos romances de cavalaria, é o parceiro de aventuras (e duplo) de Serafim — o responsável por efetivar tal transformação no romance. Expulso da narrativa na grande sintagmática “No elemento sedativo” por ameaçar o protagonismo de Serafim, Pinto ressurgue junto à embarcação *El Durazno* em “Os antropófagos”, última grande sintagmática do romance. Nessa embarcação, “base do humano futuro”, funda-se “uma sociedade anônima de base priápica” (Andrade, 2007, p. 205). Conforme proclama Pinto Calçudo: “‘ante a cópula mole e geométrica dos motores’”, aquela sociedade luta “contra ‘a coação moral da indumentária’ e a ‘falta de imaginação dos povos civilizados’” (Andrade, 2007, p. 206).

A *El Durazno* é uma tecnologia subvertida, uma embarcação que, antes utilizada para fins de dominação colonial (que ocorre cultural e economicamente), agora foge “da projeção econômica das alfândegas” e trava “uma revolução puramente moral” (Andrade, 2007, p. 204). Aquela sociedade (anônima!) subtraída à vista, luta contra a falta de imaginação dos povos civilizados. Aproximamos a dinâmica dessa sociedade à “lei do antropófago” — “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928, p. 3) — ou, para utilizar do termo de Nodari (2011), ao “Direito antropofágico”. O Direito Antropofágico, que pautado na “Única lei do mundo” (Andrade, 1928, p. 3), se funda na soberania da posse contra a propriedade (Nodari, 2011). A posse é, então, vital e nômade, enquanto a propriedade é um título morto, uma ficção jurídica que congela e legitima apropriações historicamente fraudulentas, como o próprio “grilo” que marcou a formação do Brasil colonial (Nodari, 2011). Nesse sentido, a *El Durazno* corporifica essa lógica da posse em movimento: como embarcação que não se fixa, circula sem territorializar e afirma uma relação transitória com o espaço — uma prática que recusa a rigidez da propriedade e atualiza a utopia antropofágica do nomadismo.

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

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

O tempo da *El Durazno* e do próprio romance torna-se contínuo, sem um fim preciso. Inverte-se a peripécia clássica⁷, o encadeamento destinado a um determinado fim (Rancière, 2021). O tempo narrativo, dessa forma, “se dilata ao infinito, incluindo virtualmente todo e qualquer outro tempo e todo e qualquer outro lugar” (Rancière, 2021, p. 120). Essa ruptura temporal reaparece em outros momentos do romance, como no “Folhinha conjugal”. Enquanto permanece fiel a sua esposa, Dona Lalá, e cumpre suas funções de funcionário público, Serafim registra seus dias no formato de um diário, dentro de um tempo linear. A entrada de Doroteia Gomes, artista vanguardista por quem se apaixona, irrompe nesse esquema como o fragmento “O terremoto Doroteu”. A partir dali, o personagem abandona o registro sequencial dos acontecimentos e passa a se mover por descontinuidades. Mesmo sofrendo depois com o abandono de Doroteia, é na ruptura temporal que Serafim inquieta-se com as estruturas burguesas e os ideais de ordem e estabilidade que o moldavam. Essa passagem do tempo linear, progressivo, ao não-tempo encontra eco no “Cérebro, coração e pávio”: “Relógios imperturbáveis, arcangélicos, [que] oscilografam ameaças interplanetárias” (Andrade, 2007, p. 157). Todavia, se atentarmos à situação de Serafim, há, mais uma vez, uma limitação individual que não se prolonga ao coletivo, o que redimensiona as proposições do “Manifesto Antropófago”. A contrariedade à cronologia se relaciona com a aversão do Manifesto à “Memória, fonte do costume”, que cede lugar à “experiência pessoal renovada” (Andrade, 1928, p. 7) precisa se transformar em uma experiência *coletiva* renovada. Caso contrário, torna-se inócua a pretendida revolução.

Se recordamos do funcionamento da memória para a comunidade Tupinambá, a memória ocorre no tempo e é produzida pelo tempo, o que a destrela de uma origem e aponta para um futuro (Cunha; Viveiros de Castro, 2018). No Manifesto de 1928, a ruptura com a memória é também uma ruptura com o passado atrelado a classes dominantes, que ratifica a moralidade europeia-cristã destinada às classes dominadas. Afirma o Manifesto: a “antropofagia carnal”, “que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas”, esteve restrita “[à]s puras elites” (Andrade, 1928, p. 7). É necessário que os “filhos do sol” ou a comunidade da *El Durazno* tenham acesso à carne, seja para devoração, seja para copulação. O acesso, pois, é condicionado por uma postura democrática, portanto, coletiva. Conforme Lauro Mendes (1992), essas atividades, caras ao Manifesto e a *Serafim*, são sinônimos da resignificação da civilização ocidental.

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

⁷ A peripécia é a mudança da fortuna para o infortúnio, o que gera um impacto emocional na tragédia grega. Nesse sentido, como bem coloca Rancière (2021), a ficção dispõe de um progresso a ser atingido para alcançar o fim.

Rios, caudais, pontes, advogados, fordes pretos, caminhos vermelhos, porteiras, sequilhos, músicas, mangas.

E no fundo os juncos milenários, as caravelas e os mamalucos.

Como foi! Como foi! Pinto Calçudo atolou numa francesa. No país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos. (Andrade, 2007, p. 158)

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

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

Nesse sentido, o romance consegue reposicionar e tensionar o aforismo do Manifesto que trata da antropofagia carnal, uma vez que percebemos uma crítica enfática a violências sexuais. Enquanto o aforismo enfoca uma discussão de classe, que toca no passado colonial brasileiro (e tangencia discussões raciais), em *Serafim*, a liberdade sexual (bastante democrática) interrelaciona-se com a violência de gênero, de raça e de classe, cujo ponto de partida é também o período colonial.

4. Considerações finais

Diante desta análise, destacamos os atravessamentos do romance — do diálogo com o “Manifesto Antropófago” ao experimentalismo estético próprio dos movimentos da década de 1920. A não-organicidade da obra, a ruptura e crítica à cronologia, a paródia dos gêneros e a variação das vozes narrativas traduzem formalmente o gesto antropófago de devorar modelos, dissolver hierarquias e instaurar um devir ininterrupto. Ao mesmo tempo,

as tensões políticas que atravessam o romance, da crítica ao patriarcado e ao capitalismo à reinscrição das violências raciais, alargam e redimensionam os princípios expressos no Manifesto, demonstrando que ser-antropófago consiste em, inicialmente, reconhecer e, então, confrontar as inúmeras estruturas perpetuadoras da violência. O romance ainda lança luz sobre uma outra faceta da Antropofagia, que pode não se consolidar: se o confronto for individual, privado, sem prolongamento ao coletivo, ao público, a “revolução Caraíba” torna-se inócua. Compare-se o jogo de forças entre o sujeito e o mundo (Rosenfeld, 1996): em *Serafim* o mundo ora é reduzido a estruturas geométricas que absorvem o personagem homônimo, ora é superado pelo personagem Pinto Calçudo. Por isso, por mais que Serafim sucumba ao mundo burguês, sua queda não encerra o Movimento Antropofágico: Pinto Calçudo, a *El Durazno* e a possibilidade do devir, articulada na própria estrutura do romance, projetam um tempo contínuo e uma comunidade utópica (incompleta, desejante, em permanente transformação) que é efetivada socialmente.

Concluindo pelo princípio, na primeira grande sintagmática do romance, “Recitativo”, lemos: “A paisagem desta capital apodrece. Apareço ao leitor. Pelotari. Personagem através de uma vidraça. De capa de borracha e galochas. [...] Lá fora, quando secar a chuva, haverá o sol” (Andrade, 2007, p. 60). Não seria essa cidade apodrecida a figuração das próprias estruturas ocidentais, opressivas e violentas, restritoras da imaginação e do acesso das classes dominadas à terra, ao corpo, às tecnologias? Se assim for, quem enfrentará a chuva na esperança do retorno do/ao sol é justamente esse personagem anônimo, de capa e de galochas, a observar, pela vidraça, o mundo à revelia. Um personagem que pode ser qualquer um de nós, na esperança do “contato com o Brasil caraíba” (Andrade, 1928, p. 3). O romance, assim como o “Manifesto Antropófago”, encena e convida a esse gesto: um vislumbre através da vidraça, uma aposta no mundo por vir. Da experiência pessoal renovada à transformação social.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 9147, 18 mar. 1924. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1924_09147.pdf. Acesso em: 18 out. 2025.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=416410&Pesq=%22manifesto%20antrop%c3%b3fago%22&id=2663904426691&pagfis=20>. Acesso em: 18 out. 2025.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*: entrevistas. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024 [1943].
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: o romance como gênero literário*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editoria 34, 2019.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1995.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAMPOS, Haroldo. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CUNHA, Manuela L. Carneiro; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambás. *Anuário Antropológico*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 57-78, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354>. Acesso em: 26 out. 2025.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália: alegria, alegoria*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2000.
- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2001.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017 [1975].

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

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

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

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

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

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

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

NODARI, Alexandre. “Filhos do sol, mãe dos viventes”: sobre o enunciador do “Manifesto Antropófago”. *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, [S. l.], v. 1, n. 5, p. 80-105, 2022. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/973>. Acesso em: 16 ago. 2025.

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

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

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

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

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

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

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

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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

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

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

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

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

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

Recebido em 15 de janeiro de 2026

Aceito em 05 de fevereiro de 2026



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).