

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Ricardo Ibrhaim Matos Domingos

Em/Entre Sérgio Vaz e Oswald de Andrade: antropofagia como postura

Juiz de Fora

2013

Ricardo Ibrhaim Matos Domingos

Em/Entre Sérgio Vaz e Oswald de Andrade: a antropofagia como postura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2013

Ricardo Ibrhaim Matos Domingos

**EM/ENTRE SÉRGIO VAZ E OSWALD DE ANDRADE: A
ANTROPOFAGIA COMO POSTURA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-
Graduação em Estudos Literários da
Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Ass. _____

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro – UFJF (Orientador)

Ass. _____

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – UFJF (Membro interno)

Ass. _____

Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna – UFRJ (Membro externo)

Ass. _____

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – UFJF (Suplente interno)

Ass. _____

Prof.^a Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva – CES-JF (Suplente externo)

Para todos que são minha família.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, por ser o primeiro antropófago: “Amarás o teu próximo como a ti mesmo”.

Agradeço meu pai e minha mãe, por serem a tradição que me ensinou a tentar a (in)-dependência.

Agradeço minhas irmãs (Tamara e Ana Thamires), por serem os primeiros outros, em gênero, temperamento e escolhas.

A esses três primeiros agradecimentos, agradeço, por serem, até aqui, a maior parte de minha nutrição.

Agradeço aos meus amigos, os quais, juntamente a mim, fizeram o entendimento da palavra convivência enormemente íntima. Escolho algumas dessas: Paulo, Grécia, Monique, Fernando (Monge), Lucas (Tio Chico), Eric (Lólis), Natália Zampieri, Bruno (sol) e Caroline Rodrigues.

Aos outros, não menos importantes, meu eterno agradecimento, por me permitirem uma parte de suas vidas.

A Oswald de Andrade e Sérgio Vaz, por acreditarem e se posicionarem.

Ao meu orientador, Gilvan, por ser paciente e acreditar nos encontros. Agradeço a dedicação e maestria com que levou minhas intermináveis palestras (errôneas) sobre literatura e cultura brasileiras.

Aos demais que de maneira indireta ajudaram, foram contrários, foram a favor, foram algo na construção não só da dissertação, mas do que eu entendo por vida hoje.

Há 500 anos caçamos índios e operários
Affonso Romano Sant'Anna, *Que País é este?*

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise comparativa entre o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, escritor do primeiro grupo modernista nacional, e o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz, participante da nova cena literária brasileira advinda das periferias dos grandes centros urbanos, mais conhecida como literatura marginal. A análise se dará através da ideia de que o manifesto delinea-se, enquanto gênero textual, por uma iniciativa global de questionamentos, ou seja, se insere em campos de atuação diversos, tais como a cultura, a sociedade e os meios políticos contemporâneos aos textos. Tal abordagem da literatura como fragmento cultural busca demonstrar que ambos os textos conservam em si uma postura crítica que procura desestabilizar as posições de poder ao apontarem para a legitimação de manifestações culturais negadas como representativas ou válidas através da utilização de identidades historicamente estigmatizadas na sociedade em que se encontram, procurando pôr em contato produções cultural das mais diversas origens, igualando-as. Assim sendo, os mais diversos elementos sociais e culturais ganham importâncias igualitárias nos campos de representação e deslocam os discursos de poder centrados na ideia de inferioridade/superioridades das identidades em jogo. Ainda procuramos esclarecer a importância que tal iniciativa literária adquire dentro do campo cultural brasileiro e as consequências da retomada de tal conceito para o entendimento da nova cena literária nacional.

Palavras Chave: Antropofagia; Identidade; Discurso.

ABSTRACT

The present study aims at conducting a comparative analysis between the “Manifesto Antropófago”, by Oswald de Andrade, writer of the first modernist national group, and the “Manifesto da Antropofagia Periférica”, by Sergio Vaz, member of the new Brazilian literary scene arising from the peripheries of large urban centers, known as marginal literature. The analysis will be through the idea that the manifest is outlined as a genre, a global initiative of questions, i.e., falls in various fields of activity, such as culture, society and political means contemporary to texts. This approach to literature as cultural fragment search demonstrate that both texts preserve to themselves a critical stance that seeks to destabilize positions of power to demonstrate the legitimacy of cultural events denied as representative or valid by using identities historically stigmatized in the society which they find themselves, by aiming to put cultural productions from many different backgrounds in touch, making them equal. Thus, the most diverse social and cultural elements gain similar values in the fields’ support of representation and moving discourses of power centered on the idea of identities inferiority / superiority. We still search to clarify the importance that this literary initiative acquires within the Brazilian cultural field and the consequences of the resumption of this concept for understanding the new national literary scene.

Key-words: Anthropophagy; Identity; Speech.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO ..	09
2. <i>LOCUS</i> ANTROPOFÁGICO: UM LEVATAMENTO SOBRE OSWALD DE ANDRADE E SÉRGIO VAZ ..	27
2.1 O <i>LOCUS</i> ANTROPOFÁGICO ..	30
2.2 O <i>LOCUS</i> MODERNO ..	44
2.3 OS ANTROPÓFAGOS DO <i>LOCUS</i> ..	57
3. ANÁLISE DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO ..	67
4. ANÁLISE DO MANIFESTO DA ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA	79
5. CONCLUSÃO ..	98
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..	103
ANEXOS:	
ANEXO A – MANIFESTO ANTROPÓFAGO ..	106
ANEXO B – MANIFESTO DA ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA ..	112

1 - INTRODUÇÃO

No prefácio do livro *Literatura, pão e poesia*, de Sérgio Vaz, Heloísa Buarque de Holanda faz um breve apanhado dos textos da obra mencionada com o intuito de relacioná-los esquematicamente, apontando para o *locus* de enunciação que direciona de maneira mais sensível as crônicas do livro, gênero assinalado como o preponderante pela crítica, como também a postura crítica adotada pelo autor em vários textos do livro. Ao comentar o texto “Manifesto da Antropofagia Periférica” que, na nossa visão, é um dos mais significativos de toda poética do autor, lemos a afirmação de Heloísa Buarque de Holanda:

É ainda tomando como referência a poesia que Sérgio Vaz escreve seu já antológico “Manifesto da Antropofagia Periférica”, escrito por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia, uma releitura periférica e antenada do manifesto de Oswald de Andrade. Sugiro com ênfase um estudo comparativo dos dois manifestos e instintos antropofágicos ali encontrados. O pesquisador, além de encontrar muito assunto para se debruçar, vai se deliciar espelhando e especulando sobre esses dois movimentos sintomáticos do século XX e do século XXI, respectivamente. (VAZ, 2011, p. 12)

A importância desse apontamento, apesar de posterior à decisão de levar em frente tal comparação¹ – entre o “Manifesto Antropófago” e o “Manifesto da Antropofagia Periférica” –, nos reforçou as perspectivas percebidas de um trabalho que começou no início de 2011. A pergunta central do trabalho: “Quais relações podem ser levantadas entre os dois manifestos?”, nos fez levantar uma série de questões relevantes tanto para o entendimento de parte da nova cena literária brasileira, quanto da importância de alguns temas que se revelam cada vez mais tradicionais dentro da cultura nacional.

Qual seria o motivo da ‘antropofagia’, enquanto conceito, ser tomada culturalmente de maneira tão consistente e por várias manifestações culturais desde sua criação através do texto de Oswald de Andrade? A partir dessa questão, entraremos em contato com o passado literário posto em tensão pela Semana de 22 e as apropriações dos modernistas nacionais de temas recorrentes nas vanguardas europeias do começo do século XX. Entendemos que estas várias assimilações da questão antropofágica no Brasil, tornando-a um modelo de produção cultural,

1

A decisão de levar a frente tal projeto se deu no início do ano de 2011, após algumas discussões com o Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro, orientador deste trabalho, sobre a literatura produzida nas periferias dos grandes centros urbanos, o desejo do mestrando em relacionar tal produção a um projeto literário mais amplo e o reconhecimento do valor do tema ‘antropofagia’.

são produções que, de certa forma, perceberam que as apropriações do grupo de 22, tanto do passado literário nacional quanto das vanguardas europeias, produziram um novo olhar sobre o fazer literário e abriram uma possibilidade de repensar a produção cultural e social brasileiras. Fugindo de um molde eurocêntrico e tradicionalista.

A estreita relação de uma das principais figuras do modernismo brasileiro, Oswald, com as correntes inovadoras da Europa como o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e o futurismo, este último como o termo que deu nome às primeiras experiências modernistas nacionais, poderá ajudar na explicação não só temática como formal da estrutura do manifesto de 1928. Afirmar que a produção modernista e, neste caso específico, o manifesto de Oswald fugiram de um modelo eurocêntrico e afirmar a relação do autor com as vanguardas do velho continente não é, necessariamente, uma contradição. A abordagem que se faz desse jogo de relações, pelo manifesto, propõem um novo tipo de postura diante desses elementos antes imóveis – literatura brasileira e europeia – na configuração da produção cultural nacional. Literatura brasileira retomada por Oswald na figura do índio.

Ao utilizar a figura do primitivo nacional (ou seja, a figura do índio²), Oswald também estaria lidando com uma tradição literária que começaria nas epopeias indígenas do arcadismo e passaria conseqüentemente pela primeira fase romântica de nossas letras. Esse uso até hoje é considerado da maior importância para o desenvolvimento da literatura como instituição, ou, nas palavras de Antonio Candido,

...Literatura propriamente dita, considerada aqui como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, (...) a existência de um conjunto de produtores literários, (...) um conjunto de receptores, (...) um mecanismo transmissor, (...) O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, (...)
Quando a atividade dos escritores de um determinado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre os corredores, que assegura no tempo o movimento contínuo, definindo os lineamentos de um todo. (CANDIDO, 2007, p. 25)

2

É válido lembrar que na temática utilizada por Oswald entram outros elementos também tidos como nacionais, ou tomados como tentativas de construção imagética da nacionalidade. Elementos estes como o bandeirante, no começo da formação do grupo modernista e, mais a frente, o negro, como na passagem do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”:

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do destino rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (ANDRADE, 1990, p. 42)

O elemento desse sistema que nos importa, dentro da literatura brasileira, o qual foi utilizado como marco de distinção de nossas aspirações literárias patrióticas em praticamente todos os movimentos literários nacionais até o modernismo foi o índio. Esse uso bem sucedido geraria, no futuro, várias interpretações do conceito de antropofagia. A antropofagia não foi, logicamente, o primeiro uso que se fez da figura do indígena, porém seu uso pelo grupo antropofágico, e mais especificamente importante para nossa discussão, por Oswald, tem uma significância extremada para compreender tanto como parte da literatura brasileira desenvolveu-se como a conhecemos atualmente como para analisarmos os momentos específicos nos quais poéticas utilizaram a antropofagia acreditando estarem lidando com um modelo de produção cultural que daria conta das relações culturais nos quais estavam inseridas.

Entendemos tal uso como bem sucedido pela intensa utilização da figura indígena como elemento nacional original. O fato dos índios terem sido os primeiros habitantes destas terras fez gerar no imaginário nacional uma estreita ligação entre esses, através do uso do índio como símbolo de identidade nacional e o conceito de independência social, política, cultural e econômica. Não obstante, no período inicial do Romantismo brasileiro, muitas das famílias procuravam montar uma genealogia na qual aparecia sempre um antepassado indígena brasileiro, de preferência um cacique ou filha de cacique ou pajé, no intuito de revelar a nobreza e a ‘pureza’ da origem das mesmas.³

É interessante notar a utilização do vocábulo ‘pureza’, uma vez que tal só seria dada através de uma origem de linhagem indígena e outra europeia. Pureza, com a qual estamos trabalhando nesta parte do trabalho, estaria mais relacionada com a noção de direito de se autodeclarar brasileiro nato do que exatamente uma raiz familiar/étnica única e sem misturas. No período do romantismo, principalmente na sua introdução nos meios culturais brasileiros, era forte a ideia de nacionalidade e extremamente vinculada à formação de um imaginário nacional que se desligasse, pelo menos em parte, das ‘influências nefastas’ da produção europeia, não em termos de pensamento ou na estruturação das manifestações, que seriam na

3

Um apontamento sobre esta questão pode se encontrado em *Literatura e Sociedade*, obra de Antonio Candido:

Sentindo o problema, eles se adequaram à situação, criando o mito da nobreza indígena, que redimiria a *mancha* da mestiçagem; e chamaram *princesas* às filhas dos caciques, incorporadas à família do branco a título de companheiras ou esposas, [...] (CANDIDO, 2006, p. 178)

verdade reflexos da estrutura de produção ainda influenciada pelo pensamento europeu, mas uma tentativa de consolidar uma produção que fosse concebida e pensada para e através da realidade nacional⁴.

Vários outros movimentos ou obras singulares literários ou culturais se apropriariam da ideia tanto do índio quanto, mais especificamente, da antropofagia e reutilizariam em seu tempo as principais características dessa imagem nacionalista e/ou do manifesto de Oswald. Diante desse quadro, outras perguntas nos inquietam, e procuraremos respondê-las, nos atentando mais interessadamente na última: “Como e por qual via a antropofagia teria chegado à periferia de um grande centro urbano como São Paulo, principalmente em um país no qual a literatura ou o acesso a ela tem sido uma questão de classe há tanto tempo?”. “Qual seria a interpretação desse conceito na contemporaneidade e sua validade dentro desse quadro?”.

Além destas indagações, outra questão também nos aparece como instigante e, suas possíveis respostas, poderiam revelar a consciência de Sérgio Vaz ao reutilizar essa temática. Esta questão passaria pela escolha mesma do autor periférico em relação à antropofagia. Porque esta ‘tradição’ é reclamada por Sérgio Vaz em meio a tantos outros projetos de identificação e resistência cultural na produção cultural brasileira? Porque, ao utilizar a ideia de antropofagia, Sérgio Vaz em nenhum momento busca reproduzir a figura do índio dentro de sua narrativa? Qual o elemento é utilizado para substituir a figura do ‘brasileiro por origem’?

Tais perguntas passariam, como já dito, pela apropriação ao longo do tempo do conceito de antropofagia e culminaria na análise detalhada dos dois manifestos, sendo nesta última a parte em que pretendemos nos alongar mais demoradamente no decorrer do trabalho. Antecipadamente, propomos como base da análise a questão do problema do contemporâneo em cada autor, pois as estratégias e elementos trabalhados nos textos em questão respondem diretamente a problemas, a faltas e tensões tanto culturais quanto sociais no campo de atuação de cada um dos escritores.

4

Em seu texto *Como e porque sou um romancista*, José de Alencar revela que entre suas influências encontram-se escritores franceses e o escritor americano James Fenimore Cooper, autor de *O último dos moicanos*. Essa relação demonstra o quanto a produção romântica brasileira ainda estava atrelada a valores estrangeiros. Não negamos sua contribuição para o desenvolvimento cultural do país, porém, ainda há, no romantismo, certo norte revelado nas várias epígrafes que nossos escritores prestaram a escritores provenientes, principalmente, da Europa.

Quando Giorgio Agamben levanta o significado do contemporâneo, entre outras definições, ele afirma:

Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2010, p. 62-63)

Este escuro do qual fala Agamben pode ser entendido como uma quebra, uma falta ou, no nosso caso, como a diferenciação – tanto cultural quanto social – gerada pelos conflitos exploratórios da modernidade. Oswald retoma o índio, que como apontamos é utilizado como símbolo de identidade nacional. Porém, essa mesma figura é também uma mancha na história da conquista portuguesa do novo mundo. O extermínio dos povos indígenas é, até hoje, uma marca negativa no processo de formação da sociedade brasileira. Outro dado que será mais bem trabalhado no capítulo 3 é a utilização da temática primitiva pelas vanguardas europeias, mas sob um olhar exótico sobre a vivência e potencialidade dessa cultura antiga.

Oswald, ao perceber esta dupla quebra na utilização da figura do índio, a primeira sendo a utilização do “brasileiro por direito”, em relação à produção artística nacional, e do selvagem, em relação às vanguardas europeias, enxerga o escuro dessas relações e costura uma nova imagem, tanto do índio quanto do selvagem, que são o mesmo personagem, para a construção de novas possibilidades de criação artística e significação social.

Da mesma maneira trabalha Sérgio Vaz em relação ao escravo e aqui começamos a traçar a resposta do por que o manifesto do século XXI não utiliza o índio como figura principal. Por morar na periferia de um grande centro urbano, e pelas condições estruturais nas quais vivem as camadas sociais mais baixas da população brasileira, o escritor evoca a figura do escravo como símbolo de exploração humana. Ele percebe nessa imagem um potencial de transformação de paradigmas, utilizando-a para reclamar uma identidade nova e legitimada dentro dos quadros de relações culturais e sociais do país. É interessante perceber o deslocamento destas figuras – o índio e o escravo – que no Brasil são socialmente excluídas, para a tomada de discursos de identificação e orgulho nacional. A obscuridade desses elementos metaforizados: a independência sócio-econômico-cultural da nação na figura do índio e a parte da sociedade menos privilegiadas na imagem do escravo revela, do ponto de vista dos autores, algumas quebras, alguns elementos problemáticos na construção tanto do imaginário nacional quanto da própria sociedade. Fazer com que essas imagens entrem como referências discursivas de uma manifestação sociocultural tensiona uma série de fatores já

armados na contemporaneidade dos autores e realiza um movimento de desalienação de identidades e discursividades.

Foucault, em *A Ordem do Discurso*, aponta, entre outras coisas, para a importância do estudo interdiscursivo que permita a comparação entre o *texto primeiro*, ou seja, um texto inaugural que geraria *comentários*, isto é, textos que se remeteriam ao inicial. Há, nos dois textos estudados, uma relação de texto primeiro-comentário. Como já dito, Oswald rediscutirá o cânone, tanto nacional quanto ocidental, e Sérgio Vaz, ao retomar o texto de Oswald, estará também colocando em tensão todo o cenário legitimado da produção literária no Brasil. Em *A Ordem do Discurso* lemos:

Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. (FOUCAULT, 2009, p. 25)

Há nos dois manifestos a necessidade de referência exterior, uma vez que o próprio conceito de antropofagia assim o exige. A apropriação textual antropofágica coloca-se eternamente em um jogo de tensões referenciais as quais deslocam discursos e redistribuem valores e objetos em evidência, forçando, assim, uma revisão intelectual de princípios e uma previsão de substituições possíveis. Nesse jogo, tanto o “Manifesto Antropófago” quanto o “Manifesto da Antropofagia Periférica” são comentários, pois retomam incessantemente a tradição para repeti-la sem, em nenhum momento, aceitá-la por inteiro e a reconstroem, fazendo com que os cânones sejam relidos de outra maneira, se transformando, assim, em *texto primeiro*. Para a maioria dos leitores de Sérgio Vaz, a função de comentário caberá ao “Manifesto Antropófago”, uma vez que o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, para eles, foi o texto que abriu a noção de antropofagia.

Quando falamos deste jogo de tensões referenciais, não estamos apontando para a pura análise de influências, muito pelo contrário, o deslocamento exigido a partir do texto de Foucault é o mesmo apontado por Silviano Santiago em “O entre-lugar no discurso latino-americano”. Os textos que serviriam de modelo ou referência assumem o papel de impulso para um novo tipo de pensar, pois, como textos que incorporam a mentalidade colonizadora/imperialista, assumem o lugar de alvos a serem questionados, deslocados dentro da nova obra que se abre em outro contexto.

Esta nova possibilidade de escrita, e escrita como *logos*, que também encerra um pensamento, uma lógica, subverte o raciocínio comum atrapalhando-o com elementos outros

que não estavam ainda em jogo no sistema colonial⁵, ou elementos que eram desprezados nas relações de poder. Havia o colonizador e o colonizado, entretanto, a nova formação se dá pela diferença de imagens estanques, e o mestiço entra como valor de ruptura nos dois manifestos. Ou, como aponta Silviano:

O renascimento colonialista engendra por sua vez uma nova sociedade, a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de unidade sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização. (SANTIAGO, 1971, p. 4)

O hibridismo seria o elemento deslocador dos discursos de poder instaurados em uma noção de unidade, que reclamaria certas posturas e origens como fatores legitimadores de determinada superioridade. Gerar um discurso que simplesmente substituiria uma mentalidade por outra, no caso da maioria dos manifestos, provocaria o mesmo efeito de controle social e ainda revelaria uma inocência em relação à noção de fundação de identidade/mentalidade. Isto é, substituir para canonizar-se é um problema com o qual a maioria dos projetos de ruptura tem que lidar. No entanto, como veremos, o projeto antropofágico abre uma nova possibilidade de destruição/construção, já que ao deglutir o inimigo, o guerreiro o estaria assimilando; assim como, em uma possível futura guerra (manifesto), esteja o guerreiro, sendo assimilado. A noção de antropofagia permite à nova manifestação uma visão já de substituição futura, pois sempre haverá essa relação dialética entre as manifestações artísticas e culturais.

Este hibridismo estaria além das já complexas relações culturais. Segundo Nestor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas*, o próprio desenvolvimento social na América Latina se deu, na formação de sua modernidade, em um movimento híbrido, o que em muito nos ajudaria a pensar em como os textos analisados nesse trabalho são também olhares atentos ao que já chamamos de contemporâneo. Os manifestos antropofágicos percebem uma construção diferenciada da mentalidade dicotômica da modernidade ocidental e reclamam a legitimação da manifestação da diferença, não como novo imperativo, mas como possibilidade de experiência sociocultural. Mesclar diferentes níveis – se é que podemos apontá-los como ‘níveis’ – de produção cultural é desierarquizar as posições às quais remetem essas produções

5

Compreendemos colonial aqui, não só como relação exploratória política declarada, mas também como imposição, opressão e repressão de certo tipo de sociedade e/ou identidade.

e inovar, não somente em termos estéticos, mas em noções muito mais abrangentes que somente as artísticas. Trata-se de uma característica dos manifestos em geral, como veremos mais a frente. Ou como aponta Canclini sobre essa mistura:

Não se trata apenas de estratégias das instituições e dos setores hegemônicos. É possível vê-las também na “reestruturação” econômica e simbólica com que os imigrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato para atrair o interesse dos consumidores urbanos; quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão. Qualquer um de nós tem em casa discos e fitas em que se combinam música clássica e *jazz*, folclore, tango e salsa, incluindo compositores como Piazzola, Caetano Veloso e Rubén Blades, que fundiram esses gêneros cruzando em suas obras tradições cultas e populares. (CANCLINI, 1997, p. 18)

Compreender as duas obras em questão a partir de um olhar que privilegie apenas as produções artísticas, desperdiçaria o que acreditamos ser a maior força destas produções. A mistura, tal que se deu na América Latina, ou no caso específico, no Brasil, passa de mera temática literária, para encontrar na formação social um eco duradouro e marcante dentro das percepções cotidianas e especializadas sobre o país. A falta de unidade nessa formação, antes vista como um ‘envenenamento’ das manifestações, na antropofagia, se torna a principal via de criação. É interessante apontar para como Caetano Veloso é evocado para exemplificar as composições baseadas no hibridismo, uma vez que o movimento tropicalista, no final da década de 1960, utiliza Oswald de Andrade, e principalmente a antropofagia como um dos referenciais culturais de sua produção.

Os dois autores (Oswald e Sérgio Vaz) se colocam em um tipo de pensamento que procura dismantelar as posições assim como elas aparecem no jogo de poder no qual se encontra a literatura. A literatura representa um campo de relações distintivas que imbuem os elementos de significações carregadas de poder. A literatura como tradição ou cânone, assunto tratado no capítulo 2, funciona como um tipo de objeto simbólico que carrega as determinações de certo tipo de mentalidade, mentalidade entendida como as diretrizes, crenças e experiências de determinado tipo de sociedade, no nosso caso, a ocidental⁶.

Colocar-se como influência ou influenciado manteria, no jogo de referências, as diferenças sociais ou até teóricas que corresponderiam à mentalidade europeia e ou da classe média e alta brasileira como únicas válidas no sistema. Em um sistema que tem nas diferenças

6

Como já apontado no próprio parágrafo, discutiremos os campos intelectuais no capítulo 2, a partir da obra de Pierre Bourdieu.

sociais mantidas a sua principal força, o poder discursivo que a repetição de pressupostos, tais como a literatura europeia ou a tradição literária brasileira alcança, torna repetitiva as atitudes em relação à realidade sociocultural vivida. Sendo assim, manter os lugares fixos dentro das posições das produções culturais corroboraria com a manutenção dos problemas gerados pela diferenciação capitalista moderna.

Colocar a unidade europeia ocidental em questão através do manifesto, que é um gênero textual bélico pelas oposições que tensiona, nos traz uma ideia de guerra. Entretanto, uma guerra na qual os elementos, isto é, os objetos simbólicos, não mais como dominantes ou dominados, preservam-se dentro do mecanismo de luta. O caráter revisional da antropofagia e o caráter instaurador do manifesto são assuntos importantes de nossas reflexões, sendo a última ainda discutida nesta parte do trabalho.

Por conta de todas estas questões acima mencionadas, outro dado, ainda na declaração de Heloísa Buarque de Holanda, nos interessa de modo muito acentuado. Ao aproximarmos dois momentos tão distintos no que tange à produção literária, como olhar historicamente para a aproximação de dois lugares e autores, mantendo uma linha condutora coerente e capaz de apreendê-los – os textos – em suas semelhanças e diferenças das mais explícitas às mais sutis?

Tal olhar histórico teria que oferecer uma visão que contemplasse as duas grandes linhas que desejamos desenvolver nessa dissertação. Uma linha corresponderia, obviamente, às representações identitárias nacionais, revitalizando o conceito de antropofagia e aproveitando-o em todo seu arsenal teórico para, assim, confrontá-lo com a segunda grande linha, que seria a da resistência cultural/política.

Os dois manifestos citados nos propõem, através da própria malha textual, argumentos, mais ou menos explícitos, das duas principais linhas de leitura escolhidas. Enquanto o “Manifesto da Antropofagia Periférica” é mais explicitamente um texto de resistência, o “Manifesto Antropófago” tem como força primeira a identificação nacional. Porém, nenhum dos textos se concentra unicamente em suas características primeiras. O texto modernista tem uma resistência cultural/política que o atravessa do começo ao fim, assim como o manifesto de Sérgio Vaz, em alguns pontos, declara falar a partir de uma identificação mais abrangente, identificando sua luta para “todos os brasileiros” (VAZ, 2011, p.50). Queremos apontar, com isso, que há possibilidade de leituras outras dos dois manifestos e suas linhas principais, mas não únicas, de desenvolvimento.

O olhar teórico que nos possibilitaria tal aproximação entre os manifestos seria o conceito de história de Walter Benjamin. Em seus próprios dizeres lemos:

Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIM, 1994, pp. 224-225)

Nos dois manifestos, uma tradição conformista é evocada, seja no plano cultural, seja no plano social. Ainda que incomodados na literatura com a ideia de salvação⁷, como a utiliza o crítico em sua teoria em relação ao historiador, há sim uma esperança, uma utopia que percorre os textos tanto quanto nosso olhar em direção a eles. A literatura é fenômeno que não se dá somente em salvação, sendo que, infelizmente, nem sempre se salva, mas em perturbação, por reacender em suas utopias esperanças não gratas por posições dominantes.

Tal olhar sobre as obras nos permite avaliar a apropriação já mencionada sobre a utilização de figuras problemáticas na construção do imaginário nacional. Problemáticas por apontarem para um tipo de formação societária baseada na violência tanto física quanto simbólica. A exploração no caso dos escravos e o extermínio no caso dos índios correspondem à insegurança apontada por Benjamim. Assegurar-se, para Benjamim, é trazer à tona a questão dos vencidos como forma de incomodar as posições dominantes e retrabalhar dialeticamente as diferenças excludentes. Em uma sociedade como a alemã da década de 30, as identidades em jogo corriam um grande risco de sofrerem violência, assim como ocorreu na Segunda Grande Guerra Mundial. Era necessário relembrar todas as posições em cheque para, através delas, desestabilizar o poder dominante. Talvez, trazer o índio e o negro como figuras de identificação comunitária perturbe o *status quo* de uma sociedade e de uma produção nacional ainda paternalista e colonizadora, não só politicamente, mas também literariamente.

A essa tradição conformista acima citada respondem os textos com imperativos literariamente trabalhados, os quais pretendem combater efetivamente o *status quo* nacional de um ponto de vista mais arquitetado. O passado dos vencidos, o índio, em Oswald, e o pobre (mais marcadamente o negro, como veremos), em Sérgio Vaz, são evocados como símbolos de identificação geral. Essa evocação demarca claramente as posições escolhidas e os momentos históricos, servem ainda perfeitamente como grito geral de rebeldia

7

Não concordamos plenamente com tal noção sobre um fazer literário, porém o utilizamos com a ideia de que, de certa forma, há salvamento de figuras/identidades, como há pouco apontamos.

cultural/política. Quando falamos de vencidos, não concordamos com uma superação dessas figuras e de suas respectivas metáforas utilizadas no manifesto. Vencidos, nesse contexto, assume o papel de quem, no sistema colonial capitalista, ocupou o papel do explorado, de quem teve parte de seus bens simbólicos negados como legítimos em decorrência de uma só manifestação autêntica, ou que assim se declarava. Os ‘vencidos’ surgem então, dentro do ritual antropofágico, como elementos contribuintes da formação geral da nação, declaram uma nova constituição de produção literária baseada na pluralidade sobre um sistema negador de inovações e posições diferentes das já comuns, sistema que sempre impõe uma exclusão. Uma mentalidade que precisava ser relativizada.

O aprofundamento nessa contradição entre novo/velho acompanha a literatura de maneira geral desde muito tempo e acreditamos, como possível explicação que, como expressão do humano, a literatura se modificaria de tempo em tempo pela própria modificação do *status quo* do homem que observa, sente e produz positivamente em sua época, colocando em jogo uma série de elementos tradicionais e inovadores que mimetizarão o próprio estado físico, psíquico e social da humanidade. Ou seja, o homem que sente a contemporaneidade.

É preciso retirar dos textos essa força que, ao olhar para o passado, o reestruturará no presente, para melhor compreensão e tentativa de construção discursiva do que lhe é coetâneo. A leitura da antropofagia pelo próprio Oswald, alguns anos após a publicação do manifesto, irá retirar do texto uma força de resistência (comunismo), ou seja, introduzirá conceitos marxistas em conjunto com outros conceitos já existentes no manifesto na tentativa de atualizar o texto e utilizá-lo de acordo com as novas posições políticas e filosóficas do autor modernista. Isso aponta para este movimento de atualização constante dos ideais de experientiação da contemporaneidade já discutidos anteriormente.

É neste ponto que encontramos a primeira divergência entre o filósofo alemão e o escritor brasileiro. Ao reler seu próprio texto, aproximando-o do comunismo, o poeta paulista se apegava à imagem do bárbaro tecnizado e aponta constantemente para o futuro, para o progresso e modernização como soluções para as desigualdades sociais do país e do mundo. Ao contrário, Walter Benjamin acredita que o progresso, como se dá no mundo ocidental, só tem como previsão a destruição e a ruína, assim como fala na passagem sobre o anjo da história:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma

tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não consegue mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

No próprio manifesto, o olhar para o futuro ainda se coloca tímido, permitindo assim, uma aproximação do pensamento de Oswald de Andrade com o de Walter Benjamin. O olhar atônito armado para o presente e a reconstituição “salvadora” da história os aproxima ainda mais. Aproximamos deles a figura de Sérgio Vaz, que ao recuperar o estigma da escravidão pretende simbolizar toda uma experiência de exclusão na sociedade brasileira. Tal visão da exploração que o capitalismo traz juntamente com o progresso é um dos problemas a serem enfrentados dentro do “Manifesto da Antropofagia Periférica”.

A releitura de tendência marxista do próprio Oswald em relação à antropofagia nos aparece em vários estudos seus e de outros pensadores da cultura brasileira em geral. Como dito anteriormente, a antropofagia foi, após o escritor modernista ter se desligado do partido comunista, o conceito chave utilizado pelo autor para suas teorias filosóficas, tais como estas aparecem no texto *A crise da filosofia messiânica*⁸. É aqui que entendemos que a ideia de progresso ainda não está inteiramente formada no “Manifesto Antropófago”, há breves declarações sobre a modernização dos meios. No entanto, o manifesto não aponta declaradamente para esse tipo de construção, sendo desenvolvida anos mais tarde pelo autor modernista.

Não propomos, com isso, que iremos analisar o “Manifesto Antropófago” de acordo com a leitura que depois foi feita sobre este. Procuraremos analisar o documento modernista em seu próprio contexto, comparando-o com outros textos da época e seu jogo de leituras com o passado literário nacional. Acreditamos, assim, produzir o mesmo tipo de pensamento que procuramos entender, ou seja, olhamos para o passado do texto, levando em consideração aquilo que o mesmo texto tinha como ferramenta de reflexão e objeto de salvação/perturbação cultural de seu tempo.

Este caráter de resistência identitária da cultura brasileira pode ser visto em várias manifestações da cultura local. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido (2007, p.19-20) afirma a continuidade que prevalece na literatura nacional da identificação nacional e a progressiva resistência em relação aos padrões europeizantes. Um processo de

8

ANDRADE, Oswald. *A Utopia antropofágica*. São Paulo: Globo/ Secretaria do Estado de Cultura, 1990. – (Obras completas de Oswald de Andrade)

construção literária o qual estaria associado à própria construção social no país. A maioria dos escritores estaria, de certa forma, engajados politicamente no desenvolvimento nacional, relatando em suas obras os problemas e as possibilidades de elaboração social capazes de solucionar os entraves socioeconômicos.

Juntamente com o conceito de história de Benjamin, utilizaremos o conceito de processo contido na obra de Antonio Candido citada acima. Na nossa compreensão, a nova cena literária nacional, principalmente a cena formada pelos escritores oriundos das classes economicamente baixas, seria a continuação do processo de literatura empenhada, isto é, literatura comprometida com o caráter local e com a procura estética satisfatória da realidade nacional, registrando os problemas e apontando caminhos plausíveis para o sucesso do crescimento social e cultural. Mais do que isso, acreditamos ser a cena de produção literária marginal um salto na construção cultural do país, pois além de apontar as contradições no desenvolvimento nacional, os novos agentes culturais oferecem um novo olhar sobre tal construção.

Segundo Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, o lugar de enunciação na chamada Literatura Marginal, da qual participa Sérgio Vaz, termo esse complexo e que também será discutido em nosso trabalho, é uma característica relevante e uma novidade instigante para o olhar crítico. Esta informação não funcionaria como suporte primeiro de uma visão política paternalista, mas como uma visão inovadora que reformulará o entendimento do fenômeno literário e renovará as experiências tanto estéticas quanto políticas dos estudos literários contemporâneos.

Utilizaremos tais conceitos – história e processo – por acreditarmos, como já afirmado, que a nova literatura, principalmente Sérgio Vaz com o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, retoma o passado assim como os modernistas o fizeram com a figura do índio e retiram/salvam dele a imagem nacional de um tipo de identidade antes evitada pela produção cultural, ou além, uma imagem distorcida da verdadeira barbaridade histórica dos processos colonizadores ocorridos na nação e suas consequências na contemporaneidade.

No processo de utilização da imagem do autóctone brasileiro, Oswald o resgata para colocá-lo não como um símbolo de identificação de uma pureza de origem, apontando para o ideal de patriotismo, mas para apontar características do ritual antropófago realizado por parte das tribos indígenas. Oswald assim o faz no intuito de simbolizar a construção da identidade nacional, colocando-a como uma hibridização de vários elementos que, ao entrarem em contato, perdem seu referencial dicotômico. Em outros termos, enquanto a mentalidade

européia trabalha com a dicotomia conquistado/conquistador, atribuindo valores diferenciadores às manifestações culturais de ambos, a antropofagia brasileira assimila todas as contribuições sem hierarquizá-las, transformando o processo de modernização nacional em um ideal de relação de culturas, incorporando o diferente à vivência cotidiana nacional.

Enquanto o processo de utilização da figura antes excluída permanece no texto do escritor periférico, uma continuação da postura diante dessa formação social da nação permanece na construção de imaginários literários e culturais, afirmando a continuação, assim como a entendemos na obra de Antonio Candido, de algumas situações, figuras ou mecanismos que dão ao fenômeno literário nacional uma noção de continuidade. O processo é garantido através do olhar resgatador do autor para as figuras antes não legitimadas na identificação social.

A contextualização dos momentos de publicação, para melhor entendimento das questões levantadas, passará não somente pelas letras, mas também, pela interpretação dos momentos sociais ligados aos textos. Como documentos de identidade/revolução os dois manifestos se colocariam também contra o *status quo* social e se alinhariam a certa tradição de crítica social contida na modernidade literária ocidental.

Essa leitura nos possibilitará compreender melhor como o desenvolvimento das letras e do social culminaria na tomada de voz por parte de camadas sociais desprivilegiadas, mesmo que, ainda de maneira desigual e estaria ligada a um processo maior de desalienação, conceito retirado tanto da teoria marxista quanto da psicanálise, do consciente coletivo brasileiro.

O passado repressivo (Freud) e opressivo (Marx) é colocado em discussão pelos dois manifestos que retiram desse pretérito uma força esperançosa de reconstituição das subjetividades em questão. Os sofrimentos e problemas sociais são constantemente evocados como características plausíveis de superação, dentro de realidades distorcidas pelo jogo de forças econômicas e sociais que conservariam as posições pela própria conservação da classe dominante. A anulação do caráter puramente humano para a centralização das diferenças sociais como modelo geral de atribuição de valor causaria o que chamamos de alienação. No campo simbólico, as diferenças étnicas, como no caso do discurso de valorização da cultura brasileira pelo “Manifesto Antropófago” de Oswald, e as econômicas, no caso da antropofagia periférica de Sérgio Vaz, o sujeito se veria desprovido de sua força identitária, sendo estigmatizado por terceiros (classe privilegiada) como sendo inferior/deslegitimado e, por

isso, sem direito aos mesmos padrões e possibilidades sociais, políticas e culturais que os considerados superiores/legitimados.

Esse estabelecimento de posições por outrem geraria a alienação, pois seria um discurso exterior se impondo sobre a realidade interior do locutor por meio de dominação política, econômica e cultural, ou como diz Walter Benjamin, aquele que vence (Anticristo) sobrepondo-se constantemente sobre o vencido.

Em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon declara que:

[...] quando os negros abordam o mundo branco, há uma ação sensibilizante. Se a estrutura psíquica se revela frágil, nota-se uma desintegração do Eu. O negro cessa de se comportar como um indivíduo **acional**. O objetivo de sua ação será o Outro (sob forma de Branco), pois só o Outro pode valorizá-lo. Isso no plano ético: valorização de si mesmo. (grifo do autor) (FANON, 1983, p. 128)

A alienação de si frente ao outro é percebida no discurso de Antonio Candido, quando o mesmo, ao citar os autores modernos fala dos recalques que estes estariam superando no plano artístico, elogiando no país o que era antes visto como problema nacional. Na alienação, a abordagem da identidade se dá através de medidas estranhas aos sujeitos de fala. Só se poderia medir a validade de um grupo social pelo padrão estabelecido por outros grupos ou camadas sociais. A fala de tal subjetividade seria secundária, ou melhor, refletiva, uma vez que só se miraria pelo olhar do Outro. É interessante trazer à discussão um autor que tenha discutido em seu trabalho as relações diretas entre colônia/metrópole, ou que, como Frantz Fanon, tenha estudado, a partir da própria experiência, os mecanismos psicológicos do processo de identificação cultural.

Fanon analisa socialmente a formação identitária de comunidades, tais como a Martinica e Algeria, em relação à dominação francesa que nestes locais por tanto tempo se fez presente, transformando a noção de identidade a partir de vários pressupostos discursivos utilizados nas colônias⁹. Trazer esse olhar nos permite compreender e traduzir as relações de dominância e alienação identitária no sujeito o qual recebe uma carga de informações negativas a respeito de sua própria condição, forçando-o a delimitar-se através de critérios diferentes daqueles utilizados por sua própria cultura.

9

Ao colonizar/dominar outra cultura, colocando-se como superior, a França gerou identificações completamente estranhas ao povo, por exemplo, no Senegal, país no qual as escolas apresentavam os antepassados de seus alunos como sendo os gauleses. Estranha identificação dentro de uma sala cheia de negros olhando indivíduos brancos, loiros e de olhos claros como sendo aqueles aos quais deveriam prestar sentimentos praticamente familiares.

Utilizando o conceito marxista de alienação, poderíamos chegar a avaliar a situação da seguinte forma: um sujeito desprovido do interesse de sua produção se veria em relação distanciada de seu trabalho, adquirindo assim, uma atitude que transformaria a produção humana em produção de mercadoria. Sendo assim, o produto dessa lógica deixa de ser uma obra da mão do homem e passa a ser generalizado, perdendo assim sua subjetividade, ou melhor dizendo, seu referencial de produção humana. Não só na temática podemos ver esse esforço por parte dos autores, mas o próprio ato de escrita como apropriação da produção para expressão subjetiva está contido nos manifestos. Aprofundaremos esse aspecto na primeira parte do capítulo 4.

Comparamos essa perda de subjetividade do produto com o próprio vazio entre o poder falar-se e o falar-se por terceiros da construção de identidade. Stuart Hall, em sua obra *A identidade cultural na pós- modernidade*, afirma sobre a identidade nacional que:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]. As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2005, p. 50-51)

A identidade é discursiva, pois formula uma série de símbolos que constroem um todo textual de imagens e noções sobre um determinado tipo de subjetividade, por exemplo, o povo brasileiro. Como sabido, a identidade brasileira – se é de fato que existe como elemento possível de se detalhar – constrói-se, a partir da noção antropofágica, como um mesclado de discursos heterogêneos em sua origem, ou seja, constrói-se através dos encontros culturais ocorridos no constante processo de formação societária nacional e, como veremos na análise dos textos, principalmente no de Oswald de Andrade, homogêneos somente em seu destino: a formação da nação brasileira.

Se levarmos em conta que tal discurso sempre foi modelado a partir de padrões estrangeiros, no caso específico, europeus, podemos entender uma série de recalques os quais precisariam ser liberados para que a nação conseguisse se dizer a partir de uma série de pesquisas e observações interiores, constituindo assim, não de maneira homogênea, pois são várias as identidades no Brasil, um caráter desalienado no que tange ao poder autônomo de se declarar enquanto subjetividade legítima diante do outro, e não a partir do outro.

No caso do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, a identidade que está em questão é a dos moradores de periferias dos grandes centros urbanos brasileiros. As amarras que

impedem um discurso artístico periférico de se legitimar estão mais ligadas a situações políticas que culturais, fato que não retira o poder cultural que tal manifestação apresenta.

O ‘nós’ presente nos dois textos reclama uma legitimidade cultural a qual não nega uma convivência com outras, mas requer um lugar admitido como válido no quadro das identidades em jogo. Os dois textos falam a partir de uma identificação mais geral (“nós”) das condições atravessadas pela parcela de indivíduos com os quais acreditam compartilhar das experiências alienantes e exploratórias da modernidade.

Se considerarmos o manifesto como gênero utilizado nas duas manifestações, podemos decifrar um pouco mais desse jogo de forças que se estabelecem nos e pelos textos estudados. O manifesto adquire grande importância ao longo do século XIX, tal como sua utilização no *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels. O gênero tem como principal característica a proposição de novos ideais que se colocariam sempre contrariamente aos ideais do *status quo*. No capítulo “O manifesto como gênero discursivo. Manifestos da vanguarda europeia e latino-americana”, da obra *Poéticas da transgressão*, Viviana Gelado discute uma série de características comuns entre os manifestos vanguardistas, apontando para o caráter beligerante dos mesmos e para a noção de que o manifesto, antes de ser analisado como programa a ser desenvolvido por um grupo ou artista, deve ser lido como a obra a qual o próprio manifesto aponta como ideal a ser alcançado. Ou nas palavras da autora:

[...] se os manifestos são interpretados apenas como declaração de princípios ou enumeração preceptiva dos valores estéticos defendidos por um grupo ou autor individual, perdem boa parte do seu poder questionador da instituição social da arte. Perdem, também, seu valor como obra individual enquanto são submetidos a um cotejo com as produções posteriores de seus assinantes, se exige uma coerência ideológica entre ambas as produções e se interpreta o manifesto como simples promessa de uma “obra” posterior. [...], o manifesto constitui-se em obra de vanguarda por excelência na medida em que articula uma proposta estética crítica (a antiarte) e, ao mesmo tempo, é sua práxis (gesto polêmico e contestatório). (GELADO, 2006, p. 38-39)

O que fica claro na citação acima é o valor de obra que o manifesto recebe ao ser utilizado pelas vanguardas tanto europeias quanto latino-americanas. Uma obra que tem em si uma clara linha ideológica e que através de recursos como fragmentação, reiteração, enunciados no imperativo e outros mais constrói por ela mesma o gesto que procurar inaugurar. O manifesto se coloca como acontecimento que anuncia e faz, ao mesmo tempo. Se pensarmos no *Manifesto Dadá*, por exemplo, há uma série de afirmações que são elas mesmas, na sua construção, o que se pretende como ideal de produção artística.

É interessante notar também que há sempre uma posição contrária à instituição social da arte. Como já havíamos apontado anteriormente, a arte como instituição social, também

através de suas posições e da repetição de enunciados, contém uma ideologia que, em alguns momentos, se estabelece juntamente ao poder dominante. Ao combater a arte como instituição social, os manifestos combatem, também, a própria estrutura social, assim como essa se apresenta. E o manifesto se coloca como importante arma por ser um gênero reconhecidamente político e de linhas de pensamento revolucionárias, o que em muito colabora para sua manipulação mais assertiva no meio artístico, reclamando posturas outras que não aquelas tradicionais e/ou canônicas.

Introduzir esse discurso é ao mesmo tempo teoria e obra, e tal mecanismo possibilita, no nosso caso, um confronto mais direto com as instituições alvos dos manifestos, por já demonstrarem na sua estrutura uma contradição com o fazer social e artístico corrente.

Ainda sobre o gênero manifesto, podemos afirmar que, por comportar proposições, ele tem por objetivo derrubar, enquanto linguagem, esquemas de pensamento antes válidos no âmbito em que se lança tal produção textual. Assim sendo, o manifesto tem como característica primeira a disputa de forças (na maioria das vezes antagônicas) que revelam as engrenagens sobre as quais certo tipo de campo de ações atua ou poderá atuar.

No entanto, no caso dos manifestos antropofágicos, há uma novidade que é a incorporação dos ideais do *status quo* na construção da nova realidade proposta pelos textos apontados. É interessante notar que não falamos de um novo tipo de literatura, ou um novo tipo de arte, pois os dois manifestos ultrapassam o sentido puramente artístico e desembocam em uma noção mais complexa de cultura, filosofia e política. O próprio nome do segundo manifesto de Oswald já aponta para essa realidade. O primeiro, como sabemos, foi intitulado de “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, enquanto que o próximo – e o que nos interessa – é apenas “Manifesto Antropófago”. A antropofagia entra aqui como um sistema de referências e realidades muito mais amplo que apenas o campo artístico. E, por entender as semelhanças entre instituições literárias e sociais, o manifesto modernista consegue gerar um tipo de mentalidade extremamente diferente, deslocando, como já dito, os discursos formadores para o lugar de discursos integrantes de outra possibilidade sociocultural.

Colocar a discussão de subjetividades legitimadas/não-legitimadas em um gênero que tem como princípio ontogênico a disputa de forças, nos parece uma estratégia não inocente e de extremo impacto textual, pois as proposições e acusações recobrem-se de sentidos e adquirem a forma de armas potentes dentro do campo de batalha/campo de atuação objetivado nos textos.

Sendo assim, as identidades/manifestações que se propõem através de uma estrutura textual e por isso discursiva, entram em um jogo de poder o qual está sempre em tensão por revelar um ininterrupto processo de formação de discursos. A antropofagia trabalha dialeticamente e em eterno devir, ou seja, por reconhecer a legitimidade própria como construção que também encontra o outro, a síntese primeira está fadada a sempre transformar-se em tese (o lugar do outro seria a antítese), pois as relações interdiscursivas não cessariam de acontecer.

Nosso estudo se pautará principalmente pela ideia de construção em guerra (manifesto) que não destrói o outro, mas, antropofagicamente, é a “absorção do inimigo sacro.” (ANDRADE, 1990, p. 51). Fazendo da construção social e cultural nacional uma tentativa de democratização igualitária das produções, concedendo direitos de manifestação a todos os indivíduos e a todas as formas de manifestação.

2 - LOCUS ANTROPOFÁGICO: UM LEVATAMENTO SOBRE OSWALD DE ANDRADE E SÉRGIO VAZ

E cada um sabe o peso e o papel que tem e de onde vem.

Criolo, Bogotá.

Como já apontado na introdução, o “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, representou um marco na produção literária do Brasil e influenciou a cultura brasileira ao longo do século XX e deste início de século XXI, contendo e prenunciando mecanismos de pensamento social e características formais artísticas que influenciariam várias produções nacionais seguintes. Entre elas, encontramos, em 2007, o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, texto que Sérgio Vaz lançou em seu blog ‘Colecionador de Pedras’, nome também dado à sua antologia poética, retomando, de maneira inteligente e crítica, o manifesto modernista.

Na releitura do manifesto de Oswald, o escritor da nova cena literária brasileira propõe uma retomada da antropofagia modernista ao apontar para uma produção periférica, ou seja, uma produção proveniente das periferias sociais, culturais e econômicas em relação às classes dominantes brasileiras que detêm os capitais necessários tanto para perpetuar certo tipo de

produção/mentalidade quanto de excluir inovações indesejadas dentro dos campos de poder nos quais tais inovações aparecem, inovações essas tais como a produção cultural proveniente das periferias dos grandes centros urbanos. O escritor propõe uma produção intelectual que questione as relações de poder com os centros culturais e econômicos canônicos/tradicionais.

A ideia de cânone é ainda muito aberta e polêmica, uma vez que, ao se posicionar de acordo com certo tipo de tradição literária qualquer, se faz necessária a tomada de consciência de se tomar também uma posição política. Romper totalmente com uma tradição se apresenta como uma tarefa impossível, mas mudar o foco, o ângulo e a posição de onde se olha a tradição, usando uma metáfora visual, pode enriquecer o debate e proporcionar novas possibilidades de produção cultural.

Entendemos por cânone literário, no caso do Brasil – e tal ideia ainda nos causa desconforto – um conjunto de escritos artísticos reconhecidos acadêmica e socialmente e tomados pelo que, segundo Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, podemos chamar de literatura brasileira. Isto é, escritores brasileiros ou que produziram no Brasil, e que marcam certa continuidade no pensamento artístico nacional, na tentativa de configurar uma literatura nacional, dado um número de escritores refletindo as relações literatura e sociedade, um grupo de leitores e de obras produzidas.

Ou, segundo Boaventura Santos:

A ideia de Cultura, em um dos seus usos mais comuns, está associada a um dos campos do saber institucionalizados no Ocidente, as humanidades. Definida como repertório do que de melhor foi pensado e produzido pela humanidade, a cultura, neste sentido, é baseada em critérios de valor. [...] O cânone é a expressão por excelência desta concepção de cultura, estabelecendo os critérios de seleção e as listas de objetos especialmente valorizados como patrimônio cultural universal, em áreas como a literatura, as artes, a música, a filosofia, a religião ou as ciências. (SANTOS, 2003, p. 27).

Tais ideias de cânone não satisfazem nossas discussões e tampouco conseguem abarcar a ideia de valor atribuído às obras literárias brasileiras às quais estamos chamando de cânone brasileiro. Os dois autores estudados foram ou são, de acordo com seu contexto geral, autores que se debateram com o cânone vigente de sua época, Oswald, em relação ao cânone ocidental – em um sentido mais globalizante – e Sérgio Vaz, mais especificamente em relação à produção nacional, o que não exclui toda tradição ocidental também. Essa relação com a cultura dominante, tanto tematicamente quanto formalmente, isto é, os princípios sociais e artísticos que regiam/regem grande parte da produção cultural, refletem-se diretamente na própria tecedura das obras em questão. Sendo assim, os lugares dos quais produzem e sua relação com esses locais de produção são características importantes na análise de seus textos,

já que podem nos ajudar a mapear mais corretamente os entornos das produções, não as determinando pelas origens dos escritores, mas mantendo um diálogo desses com suas respectivas épocas. Ou seja, lendo-os como contemporâneos (Agamben) de seu próprio tempo.

Retomando a ideia (não satisfatória) de cânone, podemos também indicar o papel que outros meios encenam na configuração geral do que chamamos de cânone. Partindo da premissa de Boaventura Santos, de que o cânone é a expressão valorativa de um conjunto de obras, devemos entender que esta escolha não é gratuita e envolve muitos fatores e atores no sistema de consagração de objetos culturais. Pierre Bourdieu, em algumas de suas obras¹⁰, analisa o que ele chama de campo intelectual, e aponta para o caráter de disputa que as posições dentro deste campo geram entre os indivíduos envolvidos no jogo de produções legitimadas ou não.

Para que um determinado elemento entre como legitimado por determinado campo simbólico, no caso a literatura, que na leitura de Bourdieu adquiriu autonomia suficiente na sociedade para arranjar seu próprio capital de valorização¹¹, é preciso que uma ou algumas instâncias de consagração o legitimem e que determinado número de sujeitos especializados o aceitem como membro integrante do sistema no qual este elemento queira entrar. Assim, tanto os sujeitos, como, por exemplo, a academia ou as editoras precisam entrar em cena em um jogo de forças que acabará por nomear os integrados e rejeitar àqueles que não tiveram êxito em se apropriar do que Bourdieu chama de capital simbólico, ou seja, expressividade satisfatória diante dos ‘inimigos’ e aliados na luta pelo reconhecimento dentro do campo cultural.

Entre os dois autores que estudamos existem diferenças essenciais em relação ao que apontamos como cânone, ou seja, um grupo de obras selecionadas como representativas da cultura ocidental como objetos de extremo valor e modelos de perfeição ideológicas e/ou

10

Principalmente as já reconhecidas *O Poder Simbólico*, *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* e *Economia das Trocas Simbólicas*.

11

A literatura conquistou o status de autônoma por não mais corresponder diretamente a outras instituições, tais qual o governo ou a igreja. A partir do momento que a literatura forma suas instâncias de consagração bem como quando os critérios de valoração das obras são dados por parâmetros constituídos a partir de o próprio fazer literário, diz-se que esta se encontra autônoma e constitui seu próprio campo de forças.

estruturais de composição. Obras que são constantemente evocadas, ou para serem imitadas ou para serem negadas por terem, em algum momento, o reconhecimento do campo intelectual ou de boa parte das instâncias de consagração (Academia, Editoras, etc). Há ainda a respeito dos dois autores uma diferenciação, não tão clara, entre os tipos de arte que apontam como referenciais de produção, visto que os produtores questionados são, em geral, a literatura ocidental, na forma de literatura brasileira ou europeia, atuando sobre a produção dos manifestos com maior ou menor intensidade. Os dois autores entram em debate com essas produções culturais de alguma forma, porém, neste capítulo procuraremos nos ater mais aos lugares de produção de cada um dos escritores, deixando algumas discussões sobre os referenciais para os capítulos de análise dos manifestos ou para algumas considerações mais avançadas na análise dos *locus* de cada autor, quando a produção cultural, com a qual se debatem os escritores, se mostrar incontornável para a compreensão do cenário analisado.

Estes lugares de enunciação nos revelarão como cada autor inseriu-se no campo cultural e como os capitais simbólicos estavam à disposição ou não dos dois escritores estudados. Tal discussão nos servirá no tema da antropofagia para apontar as relações que a antropofagia de cada autor estabeleceu. Como já havíamos apontando, a antropofagia é um conceito que entra para desestabilizar o *status quo* de determinado campo de atuação. Desta maneira, analisar o entorno das produções nos ajudará a compreender quais eram os alvos a serem desestabilizados e onde estavam os capitais simbólicos a serem tomados ou distribuídos na formação dos grupos desejosos de inovar na produção artística e no pensamento social nacionais¹².

2.1 O *locus* Antropofágico

Ao pensarmos nos lugares de enunciação dos autores dos manifestos, a primeira questão que nos aparece é o contexto histórico do qual cada um dos escritores analisados

12

. A respeito da análise dos *locus* antropofágicos já publicamos um trabalho nos anais do VI Simpósio Internacional Literatura, Crítica e Cultura. Visualize em:
<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Locus-Antrop%C3%B3fago-um-levantamento-sobre-Oswald-e-S%C3%A9rgio-Vaz.pdf>.

propõem seus ideais. Na década de 1920, ao pensarmos em Oswald, segundo Heloisa Toller Gomes, o quadro social brasileiro, a efervescência cultural pela qual o Brasil passava e a influência vinda diretamente da Europa propiciavam uma agitação no cenário nacional que mudariam em muito o pensamento no país e sua produção artística:

A efervescência modernista condizia com o momento histórico que então vivia o Brasil. Do ponto de vista político, o país na década de 20 atravessava uma fase extremamente complexa. O poder, não mais dependente dos latifúndios açucareiros do nordeste, agora decadentes, atrelava-se aos interesses dos grandes proprietários de Minas Gerais e São Paulo. (GOMES, 2005, p. 38)

Ainda de acordo com a autora, aliados a esse quadro vêm o aumento do número de imigrantes europeus no sul do país, os antigos escravos e descendentes marginalizados por uma política que incentivava a contratação de europeus e o conflito ideológico entre classes dominantes e grupos sociais menos poderosos os quais, os últimos, almejam mudanças e reformas econômicas e políticas a nível nacional. (p. 38-39).

Todo esse quadro histórico e social aliado a acontecimentos internacionais, assim como a primeira grande guerra mundial, proporcionaria uma vontade de mudança também na esfera cultural. Novos horizontes se abriam e os velhos modelos de pensar e agir estavam abalados desde o começo do século. Não obstante deste cenário e pensamento, Oswald de Andrade fazia parte do grupo de artistas que ansiavam por mudanças gerais na produção cultural brasileira e estavam engajados na transformação dessas desde meados da segunda década do século XX, mas oficialmente desde a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Paulista, filho de burgueses, Oswald teve como principal fonte de patrocínio, durante a década de 1920, a burguesia cafeicultora de São Paulo e teve na figura de Paulo Prado o mecenas da geração a qual pertenceu. De acordo com Anderson Pires (2009), o modernismo de 22 obteve sucesso em grande parte pela legitimação de sua obra nos valores renovadores que os cafeicultores paulistas, principalmente através do grupo modernista paulista, apoiavam e patrocinavam com o fim de estabelecer uma produção cultural que respondesse às demandas e interesses dessa camada da sociedade. O autor ainda ressalta a importância da “literatura de importação” de Oswald como metáfora perfeita às condições encontradas pelo mecenato rural, aliança essa, segundo o próprio Oswald, que fez do modernismo um diagrama da alta do café, ou seja, enquanto a produção cafeeira estava em alta, o modernismo do grupo de 22 permaneceria produzindo. Talvez a mudança de ideais modernistas depois de 1930, após a grande queda da exportação de café em 1929, possa ser tomada como grande exemplo das relações cafeicultores x modernistas, uma vez que os ideais do grupo paulista se mantiveram

em destaque enquanto a cafeicultura se mantinha como principal e inabalável produto de exportação brasileiro.

Aqui, as relações entre grupo artístico e classe dominante se mantêm harmoniosas (Bourdieu, 2007), mantendo, segundo o sociólogo francês, o que chamamos de relação DOMINANTE - dominado¹³. Ou seja, a classe artística que estudamos (modernismo paulista) se revela de acordo com os interesses do grupo que domina economicamente uma determinada região, no caso, a sociedade em vias de industrialização de São Paulo, que obtém grande poderio político no Brasil. Como veremos adiante, apesar de estar de acordo com os interesses da burguesia cafeicultura paulista, Oswald, como outros modernistas, ainda, sim, repensava sua arte em termos mais politizados, isso da metade da década de 1920 em diante.

Esta nova face da sociedade se desvinculava gradualmente da antiga configuração social vigente. Segundo o próprio Oswald, em sua biografia, *Um homem sem profissão, sob as ordens de mamãe*, ao observar as diferenças de solidariedade entre os membros de sua família da geração de seus pais para a sua, comenta que:

Sinais do tempo, nossa geração integrara-se na consciência capitalista que gelara os velhos sentimentos da gente brasileira. Mantivemo-nos, primos e primas, cautelosamente afastados, senão hostis, vagamente nos encontrando nos enterros da família e sabendo por travessas vias, de doenças, partos e transações. Nossos pais vinham do patriarcado rural, nós inaugurávamos a era da indústria. (ANDRADE, 1976, p. 5).

A indústria e o movimento do mundo capitalista: talvez esteja nestas duas frentes sociais a maior força do modernismo paulista diante de outras manifestações artísticas brasileiras que ansiavam por uma mudança nos velhos moldes estabelecidos pelo academismo. O grande movimento social, a grande quantidade de dinheiro e ideias e as exportações cafeeiras da República Velha contribuíram para a formação de um imaginário modernista em São Paulo que em muito destoaria do resto do país. Imerso e consciente de todas essas transformações, Oswald de Andrade propõe um fazer poético diferenciado das manifestações costumeiras de sua época e alia-se às vanguardas europeias por considerá-las um avanço, tanto no modo de ver artístico, quanto por achar que estas correspondiam às demandas sociais de um mundo em transformação. É notório que o impacto que a pequena industrialização e a modernização de alguns meios geraram nos escritores modernistas um sentimento de anacronismo da arte produzida – tal como o parnasianismo – e a vida urbana cada vez mais mecanizada e dinâmica.

13 A formatação em caixa alta está no original.

Ao levarmos em consideração todo esse quadro de produção cultural no qual Oswald produziu o “Manifesto Antropófago”, podemos perceber um lugar de enunciação claramente definido por uma classe econômica dominante e centralizada. Literatura centralizada no sentido de que era feita em uma região do país que se colocava em destaque em relação às outras - diferentemente dos latifúndios nordestinos, os quais em declínio já algum tempo e temática de vários livros da geração regionalista de 30, ou estados em ascensão, como no caso do Rio Grande do Sul, que ainda não tinha um poderio econômico capaz de fazer frente à potência paulista - em uma cidade em plena expansão. Não alheio a essa potência, Mário de Andrade, no mesmo ano de publicação que o “Manifesto Antropófago”, ao tentar desenhar um quadro cultural do verdadeiro espírito brasileiro, colocara Macunaíma, o anti-herói puramente brasileiro, na São Paulo da época, como se a cidade correspondesse claramente ao progresso econômico e intelectual pretendido para fazer a metáfora perfeita do Brasil em desenvolvimento. É importante ressaltar que a produção modernista não estancou apenas na capital paulista, na própria Semana de 22, artistas do Rio de Janeiro contribuíram significativamente na exposição de obras que fariam frente à arte acadêmica ali combatida, nomes como Manuel Bandeira, Di Cavalcanti e Heitor Villa-Lobos. Além dessas participações, inúmeras manifestações modernistas já haviam ocorrido e ainda ocorreriam pelo país, porém, não é o intuito discutir tais manifestações, sendo a exemplificação anterior somente para demonstrar a importância que as manifestações modernistas em São Paulo tiveram dentro do campo intelectual brasileiro.

Tal posição central, tanto no plano cultural quanto no plano econômico, conferiu ao escritor um lugar de discurso bastante privilegiado na época ao se falar de Brasil, porém nada que se possa levar em conta em relação à Europa. Segundo Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, a influência que as vanguardas do velho continente mantinham sobre a produção modernista no Brasil era notória. No caso de Oswald o autor deixa muito claro que:

Também não se pode esquecer que a maioria das ideias de Oswald de Andrade provém, inicialmente, de uma mistura de futurismo, dadaísmo e ‘espíritonovismo’, como no nacionalismo de Pau-Brasil, de 1924; e, depois, de outra mistura a que se adicionou uma pitada de surrealismo, como no Manifesto Antropófago, de 1928. (TELES, 1977, p. 27)¹⁴

¹⁴ É importante salientar que, apesar de não concordamos com tal perspectiva, pois é delineada por uma ideia de influenciado x influenciador, entendemos que, para que aconteça deglutição, deve haver um material, um *corpus* há ser devorado.

Tal relacionamento conflituoso, pois os modernistas tentavam apagar os traços tradicionais, ou seja, uma “cópia” literária de modelos europeus, não desfigura a posição privilegiada de Oswald quando a referência é apenas o Brasil. Sua produção pode, sim, ser vista como privilegiada na literatura brasileira, mesmo com todas as polêmicas levantadas em torno da figura pessoal e intelectual de Oswald durante muito tempo decorrido depois do lançamento de suas obras. Porém, em relação ao cenário europeu, a produção brasileira ainda se debatia em um movimento de afirmação e negação, o qual, como veremos mais adiante, no próprio “Manifesto Antropófago”, encontra uma possibilidade de resolução.

Benedito Nunes, em *Oswald Canibal*, afirma:

Todos esses degraus da modernidade – Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo – galgou o movimento de 22 por obra de Mário e Oswald de Andrade. Ambos jamais ocultaram a convivência cultural que mantiveram com os escritos representativos das correntes renovadoras de então, e que eram, como se pode ver hoje, as alas de um só movimento sensíveis à situação problemática da literatura e da arte. (NUNES, 1979, p. 8).

As viagens à Europa foram, com certeza, um dos principais estimuladores da arte de Oswald, que explodiria principalmente nas manifestações modernistas nacionais. O clima de patriotismo exagerado em algumas ocasiões, como o que gerou o grupo Verde-amarelo, em Oswald, foi filtrado por uma intensa troca intelectual com nomes como Cocteau, Blaise Cendrars e outros expoentes das vanguardas europeias do início do século XX.

Essa posição dominante no cenário nacional é complexa, queremos com essa sentença, ressaltar que a posição social é a que confere a Oswald essa marca, já que, em relação à arte nacional, a canonização do modernismo se daria anos depois. A proximidade com os grandes cafeicultores fez da geração modernista uma voz possível. Talvez mais do que possível, a produção dos modernistas na década de 20 foi legitimada pela burguesia cafeeira. Não obstante, a própria Semana de Arte Moderna só se deu graças à ajuda contundente de vários cafeicultores e a vinda de Graça Aranha, que, em dia com as novidades das vanguardas europeias, foi o nome a ser utilizado para validar a mostra. No plano artístico, a produção modernista ainda lutava para afirmar suas principais reformas e era produzida lado a lado com a arte acadêmica que tanto lutou para superar¹⁵. O nome de Graça Aranha surge, então, como

15

Isso no plano literário, pois ao analisarmos a produção do cancionário nacional, principalmente a reproduzida pela grande mídia, perceberemos traços românticos e parnasianos na maioria das composições.

moeda de grande valor na luta modernista. Mário da Silva Brito, em *História do Modernismo Brasileiro*, afirma que:

Graça Aranha empenharia a importância do seu nome para o êxito da arremetida da juventude intelectual, e foi esse o seu principal papel nos sucessos que ocorreriam no ano em que o Brasil completava um século de autonomia política. (BRITO, 1964, p. 322)

Com a ajuda desse nome de peso e da ajuda financeira da classe dirigente tal como Paulo Prado, Dona Olívia Guedes Penteado, René Thiollier, Numa de Oliveira, Oscar Rodrigues Alves entre outros, a semana teve por êxito demarcar um grande evento em um grande local, o Teatro Municipal de São Paulo. Aliou nomes de peso tanto cultural quanto economicamente e, esse quadro, permaneceria quase o mesmo até o final da década de 1920. Uma posição, como já dito, dual, uma vez que dominante socialmente no Brasil e marginal em relação às produções culturais da Europa. Esse movimento será, para a análise dos textos, uma das principais características temáticas e até certo ponto, formal, do “Manifesto Antropófago”.

Já Sérgio Vaz não desfruta de tal posição social apesar de estar tomando uma atitude parecida no campo cultural. E é exatamente pelo lugar social e geográfico que ocupa e a posição que escolhe tomar dentro do sistema de poderes sociais e simbólicos na mesma cidade da qual Oswald fala, é que seu manifesto faz tanto sentido ao reler o manifesto modernista.

O poeta marginal produz sua obra a partir da contra hegemonia e faz de sua literatura lugar de discussão político-social em decorrência da grande distância e do preconceito gerado por essa distância entre classe dominante (burguesia) e massa explorada por esta. Além disso, as periferias dos grandes centros urbanos entram na poética do autor, tanto como problema como solução¹⁶. A comunidade é alvo da admiração do autor, suas alegrias e lutas são constantemente evocadas e mostram uma periferia de várias faces, fugindo muitas vezes do estereótipo direcionado aos moradores destes lugares. Morador de Taboão da Serra e migrado

16

É importante lembrar o verso de Emicida:

Pobreza não é vergonha, mas também não pode ser orgulho.

Trataremos mais a frente dessa imagem ou utilização da pobreza como revolta, e ao mesmo tempo como possibilidade de construção de outros paradigmas de vivência. Não vivência da pobreza, mas fuga dos valores da classe média nacional, tais como a indiferença com que essa trata a classe econômica mais baixa.

do interior de Minas Gerais, Sérgio Vaz faz parte do que Érica Peçanha (2009) chama de escritores marginais.

A cena literária marginal nasce oficialmente a partir do lançamento da edição especial da revista *Caros Amigos*, em 2001, com o título que dá nome ao movimento e que tem por principal autor o nome de Ferréz, que no “Manifesto de Abertura” escreve:

O significado que colocamos em suas mãos hoje é nada mais que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. [...] Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte. (FERRÉZ, apud PEÇANHA, 2005, p. 52).

Nessa declaração o lugar dos escritores marginais e o alvo da revolta destes são bem definidos pelo autor de *Capão Pecado*, obra que é considerada o livro de abertura do movimento marginal. A impossibilidade de realização de autores oriundos das periferias para divulgarem sua obra ou expor outro tipo de realidade é a frustração a ser vingada. Há também nessa declaração, uma exposição da consciência sobre o campo de poder que a literatura pode comportar. ‘Esconder’, ‘queimar’ e ‘matar’ são utilizados como signos que remetem à necessidade de se apagar a história escrita por aqueles que não tinham, mas que tomaram para si, o direito de falar. Ao ser questionado sobre o nome dado por Ferréz à edição especial da revista *Caros Amigos*, o qual daria nome ao grupo de escritores provindos das periferias no Brasil, Sérgio Vaz declara estar de acordo com a denominação. Em um artigo publicado em 2000 sobre seu livro *Pensamentos Vadios*, feito por um repórter da revista *Raça Brasil*, o poeta foi chamado de “poeta da periferia”, o que segundo o escritor o teria deixado bem à vontade¹⁷:

Por outro lado, as pessoas queriam me circunscrever nesse título, quer dizer, “ele é só um poeta da periferia”, achando que me incomodava. Só que era uma coisa que eu achava legal também. Pô, eu sou representante de alguma coisa? Que bom, eu não era representante de nada! Pra mim não é nada demais, quando me chamam de poeta também não tem problema. Mas “o poeta da periferia” não me incomoda, assim, muito pelo contrário, eu acho que a classe A, a intelectualidade é que vive no gueto, porque é cercada de gente analfabeta de todos os lados. (VAZ apud PEÇANHA, 2009, p. 188).

É bem clara a tomada de posição por parte dos dois autores no que diz respeito ao grupo social do qual cada um deles participava e/ou participa e sua filiação com seus

17

Ultimamente, Sérgio Vaz tem preferido utilizar o termo *Literatura Periférica*.

respectivos grupos. Enquanto Oswald de Andrade se coloca “a serviço” de uma burguesia cafeeira em expansão, Sérgio Vaz se propõe a expor um olhar da periferia a partir da periferia. No entanto, não os colocamos em posições dicotômicas tão claramente definidas. Oswald, por exemplo, é um escritor constantemente incomodado com as condições sociais vigentes. Prova disso é o fato de o mesmo ter achado que ser Boêmio, no período do primeiro modernismo, era o contrário da burguesia¹⁸, ou seja, a postura adquirida, de certa forma, demonstrava o interesse em opor-se aos costumes burgueses, aos quais, mais tarde, Oswald se oporá radicalmente ao aderir ao comunismo. Saber que provinha e fazia parte de uma classe dominante não gerou em Oswald apenas uma conformidade com o *status quo*, apesar de no começo de sua produção artística não tomar uma postura extremamente oposta. O caso citado já revela um interesse ou uma percepção entre as contradições do sistema patriarcal e explorador nacional e internacional.

Dessa forma, também Sérgio Vaz não pode ser tomado apenas pela condição social que ocupa, visto que a posição ideológica, apesar de coincidir com a posição social, não é a única característica encontrada em sua obra. E, entre outras características, a linguagem utilizada pelo autor periférico não demonstra, em alguns textos, uma afirmação somente do lugar de produção. Há poesias que são construídas dentro de uma variedade linguística diferente daquela comumente associada à linguagem das periferias brasileiras. Apontamos com essas afirmações que as posições sociais destes dois autores são interessantes para uma análise da posição periférica adquirida pelo dois nos textos analisados, como veremos nos capítulos destinados a tais empreendimentos. Não achamos válido estancar os lugares ou idealizar, em um jogo que tornaria polarizada as posições, o alcance da temática antropofágica. Se, como dissemos, a antropofagia entra para subverter as polaridades e trabalhá-las no contato umas com as outras, aceitar tais posições sociais como determinantes seria apontar para o caminho contrário daquele pretendido por nós e visado pela temática antropofágica.

A noção de periferia utilizada aqui é problemática, uma vez que no discurso de Oswald também há certa tensão entre centro e periferia, mais especificamente Europa e Brasil, dadas as condições de dependência cultural, principalmente em relação à cultura

18

Oswald aponta, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, para essa particularidade: “a situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (ANDRADE, 1994, p. 37)

francesa, que era amplamente utilizada como molde pela produção literária brasileira. Não é em vão que as principais viagens de Oswald têm como destino a França, de onde o poeta modernista diz ter encontrado sua verdadeira pátria, o Brasil. Há também a dependência econômica e, neste caso, a Inglaterra será para a República Velha, a grande força imperialista europeia.

É interessantíssimo perceber a noção de periferia a partir de uma declaração de Marçal Aquino na “Mostra Artística do Fórum da Cultura Mundial”, em 2004, quando o escritor demonstra sua rejeição à nomenclatura de literatura marginal dada a sua obra; ele diz que “Todas as literaturas no Brasil são marginais.” e, mais à frente, “A atividade literária é uma atividade marginal”¹⁹

Marçal Aquino é um escritor que, além da escrita, também trabalha como jornalista e roteirista. Tem como temática a violência nas grandes cidades e os problemas dessas e, foi por este tipo de escrita que o autor foi chamado de escritor marginal, por tratar também das relações conturbadas dos grandes centros urbanos brasileiros. Obviamente Marçal Aquino estava se referindo ao pequeno público consumidor de livros no Brasil, o que acarreta uma marginalização da profissão de escritor no país. A própria literatura aqui é vista como marginal, ou seja, um tipo de fazer cultural que não circula de acordo com os padrões de mercado das altas produções culturais nacionais como o cinema e/ou televisão.

Dado isso, podemos entender a própria produção de Oswald de Andrade como marginal. Sendo um tipo de escrita que também não alcança o grande público e, quando o faz, chega na forma de fragmentos para campanhas publicitárias, etc. Não queremos igualar totalmente as produções dos dois autores estudados, mas as posições tomadas. Como veremos adiante, sempre partem de um pressuposto de se estar saindo da margem para um discurso reclamador de posições legitimadas. Apontamos os *locus* de Sérgio Vaz e Oswald de Andrade como possibilidades de leituras de seus manifestos, colaborando para o entendimento do que chamaremos a seguir de marginal e/ou periférico. Acreditamos ser a antropofagia um discurso que pretenda ser o destruidor de fronteiras, que saia da margem e utilize o centro para compor um lugar outro que não o lugar de margem ou de centro. Um discurso que iguale as manifestações socioculturais.

19

Marçal Aquino em fala “Mostra Artística do Fórum Cultural Mundial”, realizada em 30 de junho de 2004 no SESC Consolação/SP.

Ao designarmos o grupo ao qual Sérgio Vaz é filiado como Literatura Marginal, devemos distingui-lo do grupo de mesma denominação surgido no começo dos anos da década de 1970 e, que teve como principal característica, a publicação alternativa de suas obras. Fugiam estes escritores das produções do *mainstream*, das produções dominantes no cenário cultural brasileiro. Segundo Frederico Coelho, em *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que trata sobre a produção cultural nacional nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, a denominação Marginal vinha, sobretudo, por:

[...], uma postura não simplesmente de desistência ou de fraqueza dos envolvidos, mas uma tomada de posição consciente diante das possibilidades que se ofereciam. (COELHO, 2010, p. 216)

Como vemos, a denominação faz parte de uma estratégia de identificação que se coloca contra um campo cultural que corresponde ao mercado consumidor e contra um tipo de produção encontrada nas principais manifestações culturais da época. O termo utilizado pelo novo grupo de escritores vindo das periferias urbanas demarca muito mais uma condição social, isto é, a exclusão vivenciada pelos autores no quadro econômico e social gerais da nação, do que uma estratégia estético-política de identificação.

Não afirmamos, com isso, que o nome escolhido não signifique uma estratégia semelhante dos marginais dos anos 70, já que, como vimos na citação de Érica Pessanha, há uma coincidência de assuntos e posturas diante da realidade que reúne esses novos autores, possibilitando-os a criarem suas obras de acordo com estratégias que não amarraram a produção, tornando-a superficial e estereotipada, porém ganhando em significação por se tratar de uma nova cena artística. A condição marginal vem até esses produtores não somente por escolha direta e positiva, mas como demarcação geográfica nas grandes cidades brasileiras que tendem a estigmatizar os moradores de bairros periféricos. Eles utilizam uma denominação já historicamente demarcada como pejorativa em relação aos moradores destas periferias brasileiras para reclamarem uma posição que retire destes espaços geográficos a imagem e autoimagem negativa de criminalidade e falta de perspectivas sociais, além de uma imagem de uma vida fadada a falta de possibilidades se não aquelas já determinadas pelo meio.

Não estamos confundindo as noções periférico/marginal, entretanto, o uso pelos próprios autores se revela múltiplo, sendo a denominação periférica adotada por alguns e a marginal por outros. Acreditamos que tais nomenclaturas, apesar de significarem compreensões diferenciadas da parte teórica, apontam para um objeto semelhante, qual seja uma literatura brasileira produzida por indivíduos que nasceram e moram em comunidades

estigmatizadas negativamente em decorrência de sua posição social, além da falta de meios de produção e consumo culturais mais acessíveis. Ao denominar sua literatura, Alessandro Buzzo, escritor também proveniente das favelas de São Paulo, em entrevista concedida ao grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Juiz de Fora, afirma:

Ah sim! Pode ser fora da lei, pode ser marginal. Assim, os nomes são muito contraditórios dentro dessa cena. É porque tem gente que não gosta do nome literatura marginal, o Sacolinha não gosta, o Sérgio Vaz não gosta e não usa. Outros chamam de literatura periférica, né? Outros chamam de divergente e tal, eu não me incomodo com nenhum dos nomes. Eu, pra mim, é marginal porque é marginal mesmo, porque a gente está à margem da sociedade; é periférico, porque é periférico mesmo e divergente, qualquer outro nome que surgiu nenhum deles me incomoda. Todos cabem na nossa literatura. (Buzzo, em entrevista ao grupo de entrevistadores da UFJF, em 15 de outubro de 2011)

E logo à frente, ao responder sobre seu pensamento sobre o termo Literatura Brasileira:

Não, literatura brasileira é maravilhoso! Agora eu acho, você falou um pouco antes de eu terminar minha frase, eu acho que o que a gente faz é só literatura. Pode chamar do que quiser, eu gosto de literatura marginal e eu uso, não tenho nenhum problema com isso. (Buzzo, em entrevista ao grupo de entrevistadores da UFJF, em 15 de outubro de 2011)

Reconhecemos que a nomenclatura mais adequada ao que queremos estudar da cena atual seja literatura brasileira, por desvincular a produção das periferias de um nome taxativo e até certo ponto mercadológico e por nos forçar a pensar, como no caso do presente trabalho, em novos processos de compreensão da literatura brasileira, uma vez que essas manifestações nunca tinham ocorrido com tanta força quanto na atualidade. O que nos interessa com mais importância é como essas produções se colocam no jogo das relações entre os objetos simbólicos e como o mapeamento delas irá nos ajudar a compreender melhor o desenvolvimento das letras nacionais.

A periferia – no sentido geral que atribuímos ao termo – seria então, em nosso caso, um tipo de arte que conteste e resignifique, em si, as posições do campo cultural (Bourdieu), Sérgio em relação às camadas mais altas da sociedade e um tipo de arte descompromissada e alienante, e Oswald, em relação à produção acadêmica e fortemente influenciada pela produção europeia.

Os dois autores obtêm, hoje, certo reconhecimento por conta de suas obras. Oswald já pode ser considerado canônico e Sérgio é um dos nomes mais conhecidos da literatura brasileira contemporânea. Mesmo assim, as posturas – insistimos neste termo por entender a exatidão que demonstra frente ao que desejamos apontar – permanecem fora de uma

mentalidade geral das manifestações e reclamam um outro lugar de significação para a diversa produção artística brasileira.

Ao lembrarmos o que Antonio Candido diz sobre o modernismo em “Literatura e Sociedade”, podemos entender melhor o porquê de Oswald também publicar seu manifesto a partir de uma posição periférica, levando em conta a posição de escrita e o referencial o qual é tomado pelo autor do “Manifesto Antropófago”:

O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra, todavia, entre particularidades de meio, de raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes. (CANDIDO, 2000, p. 102).

É importante notar a posição marginal que os dois escritores sentem ao produzir sua obra e tentam, por meio de seus manifestos, gerar uma realidade na qual a periferia e o centro perdem seus referenciais tradicionais e passam ocupar um campo de relações que abarca todas as manifestações. Ao afirmar, seu manifesto, que a periferia é o “... centro de todas as coisas” (VAZ, 2011, p. 50), Sérgio Vaz está declarando mais uma posição de legitimação que uma substituição de um repertório cultural denominado como centro por uma cultura periférica.

A tentativa de identificar o grupo a que pertencem também nos revela uma importante mudança do alvo dos escritos literários no Brasil. O primeiro manifesto aponta para uma “libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos...” (CANDIDO, 2000, p. 110) que se projeta a nível nacional. O que Oswald tenta é uma pesquisa de liberação dos constrangimentos nacionais gerados pelo sentimento de inferioridade em relação aos países mais desenvolvidos e sua obra é produzida em nome de uma tentativa de identidade nacional, de um estado nação.

Ao contrário, Sérgio Vaz não faz em sua escrita uma procura pela identidade nacional, assim como Oswald. O que o poeta periférico almeja é uma literatura que seja a favor do Brasil, uma produção “A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura” (VAZ, 2007, p. 50). É a busca pela igualdade de vozes entre todos os cidadãos da nação: “A favor de um futuro limpo para todos os brasileiros” (VAZ, 2007, p. 50). Talvez tal afirmação possa parecer contraditória. O que queremos afirmar é que, apesar de haver uma postura política no “Manifesto Antropófago”, o texto modernista abarca as questões nele contidas através de uma busca pela identidade nacional. É uma identidade carregada de significações políticas, sociais e históricas. Com o mesmo entendimento, o “Manifesto da Antropofagia Periférica” já ativa politicamente as identidades, em uma operação mais explícita. As demandas do texto vaziano

partem de um lugar declaradamente político. Isso ocorre já no título do texto, quando a adjetivação “periférica” constrói uma localidade demarcada socialmente. A identidade é acionada pelo que de político possa haver nas relações por ela estabelecidas. Uma literatura de resistência que não compactue com o estado real do país, principalmente com os marginalizados nos grandes centros urbanos. Vaz não fala a partir da burguesia como Oswald, mas contra ela, contra a injusta e praticamente exclusiva apropriação de capital tanto financeiro quanto cultural brasileiros. Sendo objetivo deste capítulo a demarcação histórico-cultural dos escritores, nos manteremos na temática proposta.

De acordo com Marilena Chauí, em *Cultura e Democracia*, em termos nacionais o que Oswald teria era exatamente o que chama de discurso competente, o qual:

É o discurso instituído. [...] O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir. (CHAUÍ, 1980, p. 7).

Oswald, como já asseverado, era de uma origem que possibilitava um diálogo maior com as instituições de poder, legitimadoras do discurso que utilizava, no caso, o discurso literário. Completamente diferente da tomada de voz por parte de Vaz, que no “Manifesto da Antropofagia Periférica” diz que “Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune” (Vaz, 2007, p. 2). Voz que se levanta contra uma cultura dominante e manipuladora, tomada de espaço discursivo quase exclusivamente destinado às classes mais privilegiadas no plano econômico, tentativa de revelar o subúrbio a partir do subúrbio. Vaz enfrenta, além da produção já emoldurada em outros padrões que não os que utiliza em sua obra, o preconceito social em relação a sua posição, que acaba por confundir-se com sua obra. Em outros termos, a arte produzida por Sérgio Vaz utiliza critérios para a escolha dos enunciados e linguagens que coincidem na maioria de suas produções, com a posição social do autor.

Stuart Hall, em “A identidade cultural na pós-modernidade”, diz:

Esta formação de “enclaves” étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma “pluralização” de culturas nacionais e de identidades nacionais. (HALL, 2005, p. 83)

Esta formação de grupos minoritários no advento do chamado pós-moderno esclarece, em alguns aspectos, a produção literária marginal brasileira. Sérgio Vaz participa ativamente desta formação identitária minoritária, uma vez que, segundo o próprio poeta, sua produção pode ser considerada marginal pela linguagem (fator importante na formação de uma

identidade local) e pelos temas abordados em suas obras (PEÇANHA, 2009, p. 122). Como declaramos na introdução, Vaz também se coloca de alguma forma, em uma construção que tenta dar conta de toda a nação. No entanto, esta relação não se dá através da identificação e, sim, com a constatação de um grande número de cidadãos que também são explorados por agente dominantes, sejam estes políticos, sociais, culturais e econômicos. Analisaremos esta constatação de Sérgio com mais afinco na análise do “Manifesto da Antropofagia Periférica”. Ademais, já é necessário apontar que os níveis de exploração não igualizam os sujeitos envolvidos em processos exploratórios. Só os coloca lado a lado como uma forma de buscar, textualmente, todas as revoltas em direção a um objeto em comum, a libertação da opressão do indivíduo no meio social em que vive, igualando a nova produção ao “Manifesto Antropófago”, que denomina essa estratégia ou revolta global de “Revolução Caraíba” (ANDRADE, 1990, p. 48).

É uma progressão interessantíssima acompanharmos as lutas por legitimidades ao percebermos a reclamação do direito de manifestação legitimada de um estado nação, como aponta Stuart Hall em sua obra, para a reclamação, dentro desta nação que se simboliza, de identidades outras que já não se satisfazem com uma identificação nacional única, desmistificando os discursos totalitários, não para dividir as lutas, mas para melhor colocar em jogo todas as possibilidades de elementos do sistema. Ou seja, sair de uma figura de brasileiro, para compreender que existem dentro desse indígena selvagem várias outras ‘tribos’ que compõem toda a discursividade. Talvez, referida divisão de identidades queira, como afirmou Frantz Fanon, que o elemento diferencial desapareça, como máscara, pois essa diferença é diferença social que repercute na distribuição igualitária de oportunidades de desenvolvimento na sociedade na qual estão inseridas as identidades em jogo. Essa diferença não é entendida como diferença cultural legitimada. A diferença cultural, neste caso, gera a exploração e a desigualdade social, já que se baseia em pressupostos de superioridade e inferioridade social, como veremos mais a frente.

Stuart Hall declara, a partir de uma preocupação com a iminência de novas identidades dentro de países como a Inglaterra, que os problemas de preconceito e discriminação com grupo politicamente minoritários se revelavam alarmantes. Ainda hoje podemos perceber esses conflitos e como a convivência com o diferente ainda gera revoltas e problemas sociais cada vez mais intensos dentro dos países europeus desenvolvidos que recebem um grande número de imigrantes legais e ilegais os quais tentam uma nova oportunidade de vida em um local que proporcione melhores perspectivas.

Perceber essa tensão nessas construções societárias nos permite a comparação com a nova cena literária brasileira. Há também, no Brasil, um problema em relação ao preconceito vivido por parte da população. Além de grupos minoritários como os homossexuais, as mulheres e os negros, a classe baixa também ocupa um lugar de atenção nos problemas sociais nacionais, não só economicamente como no próprio imaginário construído em relação a essa classe.

Esta identificação com um grupo minoritário e desprovido de direitos sociais igualitários prescreve um tipo de produção cultural de resistência, uma arte que procura revelar a realidade vivida por parte da população e refletir sua real condição social. Através de uma linguagem voltada para estes enclaves – no caso de Sérgio Vaz a linguagem emerge do próprio ‘beco’ – a literatura possibilita a conscientização e o trabalho estético de referenciais.

A pós-modernidade, isto é, o conceito de que tais identidades apareçam somente por uma grande mudança na forma de pensar a realidade, ultrapassando o moderno e entrando em uma nova forma de vivência, é para nós um tema de extrema importância. Duvidamos, teoricamente, daquilo que hoje se nomeia pós-modernidade, pois há vários indícios, na própria obra de Vaz, de que a modernidade ainda apresenta-se em várias frentes.

2.2 O *locus* moderno

Marcos Siscar, em *Poesia e Crise*, afirma que a poesia moderna é sempre uma poesia que se coloca em estado de mal-estar diante de várias situações, sendo uma delas o *status-quo* social. Esse mal-estar ‘social’ pode ser entendido como percepção das contradições vividas pelo poeta, um ser que, desde a poesia romântica, é encarado em muitas situações “... como guardião da palavra que nos preserva do caos original...” (PAZ, 1984, p. 62), o poeta é o porta-voz ‘profético’ que responderá pelo *Volksgeist* (o espírito do povo). Tal definição encontra eco na declaração de Giorgio Agamben sobre a produção contemporânea da literatura. O escritor encontra-se com o caos de seu tempo e, ao enxergar este caos, o reveste de significação, para que através dessa ruptura possa levar à visão da quebra – a qual acreditamos ser moderna – um foco de percepção e crítica.

Esse mal-estar, em Sérgio Vaz, decorre, também, pelo seu *locus* de enunciação, uma vez que tal lugar, dentro da sociedade na qual vive, transparece uma clara situação de

desigualdade entre os indivíduos moradores destas periferias sociais e uma classe mais privilegiada diante da realidade sociocultural. Mal-estar esse associado à sedimentação da sociedade capitalista, já referida por autores como Drummond, João Antonio e Ferreira Gullar.

Marx, no *Manifesto Comunista*, declara que:

Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas. (MARX & ENGELS, 1848, p. 4)

Há uma constatação de que na sociedade na qual viviam (Marx e Engels) alguma coisa foi desprovida de seu caráter absoluto e que, de certa maneira, o capitalismo trouxe um tipo de liberdade para o Ocidente. A falta de valores absolutos acabou por desatar também um sentimento de perda. A modernidade traz em si uma falta que devora e atormenta os escritores e, de alguma forma, toda uma sociedade.

Este sentimento de perda é também o sentimento de contemporaneidade apontando por Agamben como uma das características do escritor contemporâneo. A quebra, a falta e a obscuridade das relações são constantemente evocadas pelo poeta que percebe essa quebra, agora não mais como um que fala por todos, mas como um que sente o que todos podem vir a sentir, a quebra gerada pela transitoriedade contínua. Estado esse advindo do ritmo que o capitalismo perpetua pelos seus mecanismos internos. Como declaramos na introdução, tanto Oswald quanto Sérgio Vaz percebem tal quebra, este estado de coisas instáveis e o costumam, de certa maneira, apontando para o escuro destas relações, destas transitoriedades.

Na busca por pilastras de sustentação o Ocidente teve como orientação a crença na força do homem (Humanismo Renascentista), a volta à religiosidade (Contrarreforma), a razão (Iluminismo) e a ciência (Positivismo). A relação do homem com esses tipos de grandes relatos (Lyotard, 2002) produziu uma série de perspectivas e impasses que, como na própria continuação do *Manifesto Comunista*, com a produção capitalista, acabaram por se dissolver e entrar ou em descrença ou desuso, conforme as necessidades e circunstâncias sociais. O que Marx aponta é exatamente a falta desses referenciais exteriores os quais geravam grandes discursos em torno dos quais o Ocidente poderia se firmar para, ‘unido’, buscar o que acreditava ser o progresso da civilização.

Esse tipo de postura diante da realidade é também uma estratégia utilizada pela antropofagia. Ela percebe, no contemporâneo, discursos de poder que controlam certo tipo de atividade, no nosso caso mais específico, a literatura, baseados em pressupostos autoritários e que pretendem conduzir a produção literária e escolher os sucessores de cada geração para o controle do campo intelectual. Desprover a literatura de antecedentes diferenciadores,

promover o encontro de ‘níveis’ culturais distintos, tais como o popular, o massivo e o erudito, detonando parcialmente, pois ainda não há essa igualdade factual nas produções citadas, a hierarquia das relações de produção estabelece paradigmas outros de produção cultural, permitindo apontar com mais clareza as desigualdades do sistema.

Na poesia vaziana há uma denúncia cáustica das desigualdades sociais encontradas no país. Empregadas em condições humilhantes, crianças subnutridas e a violência causada pelos altos índices de desemprego são apontados pelo poeta. A contradição é a tentativa de retratar uma condição de absurdo diante de uma realidade que até então só havia sido considerada pelo ângulo da produção diferente, ou seja, pela maioria dos poetas brasileiros que, até então, eram provenientes de classes sociais distintas das classes baixas dos autores da literatura marginal, tal como Oswald de Andrade.

Carlos Drummond de Andrade, poeta modernista que produziu sua obra entre 1930 até a década de 1980, diz em seu poema intitulado “A flor e a náusea”:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
 Vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias espreitam-me.
 Devo seguir até o enjoo?
 Posso, sem armas, revoltar-me? (ANDRADE, 2010, p. 143)

O próprio modernista afirma sua incapacidade de olhar para fora de sua classe, entendendo a impossibilidade de falar claramente sobre a “rua cinzenta” que em outra parte do poema abrigará uma flor que nasce em meio ao trânsito, ao caos da cidade grande e que deve ser preservada. Essa flor pode ser entendida como a esperança do progresso e da evolução da civilização ocidental, mas o escritor mineiro percebe que tal evolução exige um desvio, ou melhor, uma reflexão sobre a modernização para que esta esperança ‘floresça’. Ele diz:

Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 Ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
 Garanto que uma flor nasceu. (ANDRADE, 2010, p. 144)

Os símbolos desse processo – bondes, ônibus – são obrigados a passar ao longe, com o risco de matarem essa flor, de serem, mesmo com toda sua utilidade e evolução industrial, os motivos da morte da esperança.

O mesmo sentimento de perda, de descontentamento com o *status quo* pode ser percebido no poema do escritor marginal/periférico. O mal-estar da civilização (Freud) é nele

a própria exclusão gerada pelo capitalismo, sistema extremamente excludente e despersonalizador. Foi exatamente contra a massificação e despersonalização do sujeito que os românticos lutaram em seus poemas fortemente marcados pela individualização e subjetivação dos referentes poéticos.

Referimo-nos ao romantismo justamente pela sua posição central na mudança da percepção artística em relação ao seu próprio processo de produção. A poesia crítica e combativa, o poeta como profeta revolucionário, como porta-voz dos excluídos, vai ganhar corpo e força exatamente nesse período literário, período esse que nasce juntamente com as grandes revoluções industriais ocorridas na Europa. Ao retirarmos o caráter transcendente desta figura, a percepção das quebras sociais, como as que estamos estudando, revelam-se pertinentes na análise do poema em questão. E o poeta ganha o lugar daquele que aponta para as contradições por percebê-las antes que todos as possam fazer, não como um arauto da verdade, mas como um ser preocupado com o seu contemporâneo.

O capitalismo confere força àqueles que detêm os meios de produção, ou em geral, o capital que movimenta todas as ações inseridas neste tipo de sistema. Ao falar do mal-estar da sociedade moderna, Freud aponta para um processo de civilização que seria a retirada de poder das mãos de alguns, ou seja, dos mais fortes, e o consenso de leis que regeriam a vida em sociedade. Estas pressões sociais serviriam como mantenedoras de uma ordem, para que a sociedade pudesse evoluir, chegando assim a um ideal de *status*.

Entretanto, ao nos depararmos com a sociedade contemporânea brasileira, as desigualdades e exigências cotidianas sobre as classes – termo a ser revisado – perceberemos uma disparidade de situações e escolhas por parte dos indivíduos envolvidos. Sérgio Rouanet, em *Mal-Estar na Modernidade*, declara que esse sentimento de desconforto seria dado pelas exigências que uma sociedade exerce sobre o indivíduo e que cada época da existência social da civilização humana acarretaria um tipo de mal-estar diferente.

Quando Lyotard, em *A Condição Pós-moderna*, aponta para um novo tipo de construção do saber e utilização do mesmo nas sociedades desenvolvidas, o que fica explícito, ao menos a nível social, é que os destinatários de tal crítica são em geral indivíduos os quais já passaram por um processo modernizador e possuem uma história de decadência em relação aos grandes relatos da modernidade.

Porém, ao lermos a obra de Sérgio Vaz, o que podemos nos perguntar é: quando os escritores marginais passaram pelo mesmo tipo de experiência modernizadora que culminou

na descrença de vários tipos de relatos da modernidade? Que tipo de desconforto, sentimento de perda ou mal-estar seria gerado pela sociedade neste tipo de cidadão?

Retomando Nestor Garcia Canclini, em *Culturas Híbridas*, há uma diferença clara entre os processos de modernização, a modernidade e o modernismo. Segundo o autor:

Adotamos com certa flexibilidade a distinção feita por vários autores, desde Jürgen Harbermas até Marshall Berman, entre a modernidade como etapa histórica e modernização como um processo socioeconômico que vai construindo a modernidade, e os modernismos, ou seja, os projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico (Jürgen Harbermas, *El Discurso Filosófico de la Modernidad*, Madrid, Taurus, 1989; Marshall Berman, *Todo lo Sólido Se Desvanece en el Aire: La Experiencia de la Modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988). (CANCLINI, 1997, p. 23)

A percepção de que a modernização difere da modernidade, ou que a modernidade ocorra também através de um processo modernizador que uniria tanto o pensamento como as estruturas fabricadas pela sociedade, físicas e sociais, muda a noção, pelo menos no que se refere aos escritores marginais, de uma literatura pós-moderna.

Não há uma estrutura social dentro das periferias brasileiras que suporte um ideal de modernidade plena nesses locais. A falta de intervenção por parte do governo gera a percepção mais acentuada das contradições sociais. Há lugares onde nem mesmo o encanamento ou a luz elétrica sejam oferecidos de maneira correta, ou até não oferecidos. Na comparação com outros lugares da cidade, lugares estes nos quais os moradores das periferias circulam, trabalham, etc., a revolta moderna e a crítica direta permitem que uma experiência moderna se dê mais fortemente nesses locais.

Ainda segundo o mesmo autor há na América Latina uma mistura de circunstâncias que culminariam neste caráter híbrido, ou seja, na parte sul do continente americano, tanto os mais altos níveis de modernidade estariam caminhando lado a lado com esquemas sociais, religiosos e tantos outros concebidos como tradicionais. No poema ‘Coisas da Vida’, de Sérgio Vaz, podemos perceber a presença da crença no divino unida ao próprio ato do escritor:

Senhoras de joelhos
Andando sem destino
Velhos com olhos vermelhos
Chorando como meninos
Poetas loucos
Cuspindo razão
Anjos e demônios
Na mesma religião. (VAZ, s/data, s/página)

Proveniente das mesmas classes sociais que as pessoas as quais ele critica, o poeta renega esse tipo de atitude em benefício de uma posição mais clara e atuante diante das contradições da realidade social. Há, neste poema, tanto a crença metafísica de ajuda às

necessidades e uma negação racionalista, advinda do iluminismo francês, que credita à razão o caminho a ser traçado para que a humanidade progrida.

Em um texto intitulado “literatura das ruas”, ao comentar o poema de Drummond citado, o escritor marginal diz que “É triste, mas a rosa do povo não floresce no jardim plantado por Drummond.” (2011, p. 35). Ao retomar o cânone literário, o autor reafirma o que o próprio Drummond já havia constatado: não há como através de uma visão parcial de classe, Drummond compreender toda a exclusão sofrida na periferia²⁰. O poeta gauche percebeu a problemática em torno da mudança exercida pela modernização do país. Está aí a segunda concepção que compreendemos para a denominação de literatura marginal: o poeta vira-lata (expressão utilizada pelo próprio Sérgio Vaz) subverte de várias formas as regras do cânone literário brasileiro e até ocidental. Em vários poemas o autor utiliza de referenciais canônicos para construir um tipo novo de percepção da realidade nacional. O marginal, aqui, é antropófago.

Ainda no texto “Literatura das ruas” vê-se uma utilização do cânone bastante problemática:

Dentro do livro ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com os Miseráveis. Beija a boca de Dante, mas não desce até o inferno. Faz sexo com Cervantes e ri da cara do Quixote. É triste, mas A rosa do povo não floresce no jardim plantado por Drummond. (VAZ, 2011, p. 35)

A literatura é vista aqui como a “... dama triste que atravessa as ruas sem olhar para os pedintes,...” (VAZ, 2011, p. 35). É entendida como uma entidade excludente, quase se confundindo com a mentalidade capitalista, que procura separar por classes os tipos de ações e gostos, essa literatura/sociedade precisa ser agitada em suas bases e nisto também consiste a crise moderna enfrentada pelo poeta.

A relação que o poeta vira-lata estabelece com o passado literário, principalmente o nacional, é problematizado a todo instante. Mas, uma questão merece uma atenção especial

20 FÁCIL lembrar, ao falar desta questão em Drummond, do texto “Operário no mar” (DRUMMOND, 2010, p. 88-89). Nesse texto o poeta mineiro relata a distância entre ele, enquanto de uma classe mais privilegiada, e um operário que parece a ele como uma aparição divina, indo embora por sobre o mar. Ele diz:

Para onde vai o operário? Teria vergonha de chama-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos. Tenho vergonha e vontade de encará-lo[...] (DRUMMOND, 2010, p. 88)

nesta nossa reflexão. Ao retomar Oswald, Sérgio Vaz não estaria conservando o escritor modernista e juntamente negando outras propostas literárias?

A primeira resposta que nos aparece é que sim. No entanto, se atentarmos para o ritual antropofágico, perceberemos que não necessariamente há esta conservação do sujeito retomado. Para que se assimile um inimigo, no caso Oswald, é necessário que se guerreie com o mesmo e a arma utilizada nessa disputa é o manifesto. Ao fim da guerra há um sobrevivente, não um vencedor, pois como explicamos, no mecanismo antropofágico, a assimilação não gera derrota e sim desierarquização de elementos. O elemento sobrevivente é a nova manifestação literária brasileira. A guerra continuará como o eterno porvir das relações socioculturais. E inimigos mortos, mas não renegados, serão constantemente assimilados na estratégia geral de produção de novos discursos e construção de identidades culturais. Esse processo já é um processo contido no manifesto de Oswald. E em relação a escolha do tema antropofágico, Sérgio Vaz demonstra uma sagacidade apurada ao perceber as possibilidades antropofágicas dentro do movimento marginal artístico.

Aqui, não importa tanto o apagamento total da memória do outro, assimilar é garantir, retomando Benjamim, a perturbação de posições estanques e perigosas para as identidades em jogo no campo cultural. Garante também a possibilidade de contínua mudança e escapa a toda hora de uma teorização ou estandardização rígida em relação aos parâmetros tomados como modelos a serem seguidos, tanto culturalmente quanto socialmente.

No texto “Os olhos dos pobres”, de Baudelaire, em *Pequenos Poemas em Prosa*, há um interessante estudo de Marshall Berman, em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. O texto de Baudelaire conta sobre uma experiência vivida por um homem apaixonado, que em uma tarde em Paris, após sentar-se em um café percebe o olhar dos pobres que param em frente ao estabelecimento e ficam admirados com o luxo demonstrado pelo lugar.

Marshall Berman afirma que:

A fascinação dos pobres não tem qualquer conotação hostil; sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante; não ressentida, mas resignada. A despeito disso, ou por causa disso, o narrador começa a sentir-se incomodado, “um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas, grandes demais para a nossa sede”. (BERMAN, 1989, p. 145)

A consciência de um abismo entre as classes e o uso deste abismo pelo sistema capitalista se revela mais uma vez dilacerante. Marshall Berman explicita que a experiência moderna está também relacionada ao fato da própria mudança no cenário urbano parisiense e que Baudelaire consegue demonstrar através desse pequeno texto – texto de no máximo uma página – o vazio, a falta e a perda de sentidos na experiência moderna.

Entretanto, como já foi dito, a experiência em Sérgio Vaz é dos próprios pobres que olham abismados para o luxo capitalista, só que ao contrário dos pobres de Baudelaire, essa voz da periferia é extremamente militante e pretende ser ouvida. A modernidade aqui é sentida como perda de valor humano, mas não como derrota acatada das possibilidades de vivência dentro deste quadro devastador. No primeiro poema do livro *O Colecionador de Pedras*, encontramos no meio da página a seguinte frase: “As pedras não falam,” (2007, p.13), e a seguir, ao virarmos a página lemos: “mas quebram vidraças.” (2007, p.15).

Esta primeira intervenção de palavras no livro já revela qual será o norte que encabeçará a antologia poética do autor. Palavras que se pretendem pedras, não para falar, mas sim para serem instrumentos de violência e de marginalidade literária contra um sistema que não provê igualmente todos os seus participantes, pelo contrário, esse sistema está baseado exatamente nas diferenças – desigualdades – entre esses.

Diante dos problemas de modernização o que resta ao autor é fazer frente ao sistema, é lançar uma voz frágil ou incompleta, desprovida de algo que ainda não se pode afirmar. Um discurso que acredita na humanidade enquanto sistema totalizador de sentimentos, já que só por esse meio arregimentará militantes. A dor é evocada inúmeras vezes como escolha por uma poética que aponta para a realidade. Asseveramos sobre a voz periférica como sendo uma voz frágil ou incompleta, por nascer em determinado lugar no qual a produção artística ainda enfrenta opositores à legitimação dessas manifestações como verdadeiras manifestações artísticas, dotadas de elementos estéticos e importantes no desenvolvimento cultural nacional de maneira geral. A incompletude se afirma sobre os caminhos que serão tomados por essa manifestação e por seus autores mais individualmente. É difícil apontar um caminho seguro, ou uma legitimação destes lugares de enunciação.

Ao juntar a carência e a dor, o poeta constrói uma obra extremamente moderna, que lança sua voz sobre a realidade vivida na pele pelos moradores das periferias dos grandes centros urbanos. A experiência moderna de violação, de desalojamento é dupla, uma vez que, além de expor um espírito crítico e deslocado, o autor expõe as mazelas estruturais de um sistema que trabalha sobre as ruínas.

Como já apontado no primeiro capítulo deste trabalho, o progresso é, enquanto projeto ocidental, o grande causador das ruínas sobre as quais são escritos os manifestos. O progresso que arrasta intransigentemente os indivíduos para o futuro é sempre demonstrado como a resolução final dos problemas gerados pelo próprio projeto moderno capitalista. As forças que agem sobre esse processo investem na renovação constante dos meios como se essa

renovação, por si, pudesse dar conta de todas as contradições encontradas no quadro geral do Ocidente.

Talvez reclamar as figuras do passado também faça, segundo a teoria da história de Benjamim, que esse eterno progresso seja contestado de maneira eficaz, por aqueles que foram excluídos ou “ficaram para trás” na formação social atual.

Essas ruínas forçam o poeta a escrever sobre tal realidade, daí provém esse canto sem ornamentos que desloca a poesia para um lugar de crítica quase pura. Essas necessidades acabam por delinear o espaço de escrita não como um determinismo, mas como experiência que não pode ser burlada na obra. No trecho do poema “Porém” lemos o seguinte:

Também queria ter escrito mais poemas
Do que bilhetes pedindo desculpas
Porém as palavras sempre me vieram
Como culpa e quase nunca como estrelas. (VAZ, 2007, p.17)

A realidade, assim como afirmaram Marx e Engels, é encarada desprovida de grandes alicerces transcendentais. Isso impõe ao poeta sempre um ‘pedido de desculpas’ por toda uma situação incômoda experienciada por ele. A fala mais uma vez fica restrita às causas terceiras que não a própria poesia, revelando uma necessidade de expor um tipo de cotidiano não demonstrado, deste ponto de vista, na primeira poesia modernista brasileira.

Não há como falar apenas de estrelas, e isso é claro na escrita marginal do autor. Em vários poemas sente-se a dor da exclusão, o desespero pela perda moderna, que na escrita marginal não vem pelo tédio romântico e, sim, pela exclusão capitalista. Passárgada, talvez, seja o símbolo de uma geração de escritores que apesar de contribuírem e muito para o desenvolvimento das letras e a reflexão da formação social do país, tinham lugares privilegiados no campo econômico, podendo, assim, escapar da realidade incessante que acomete os escritores que produzem a partir de um *locus* mais problemático²¹.

21

Não à toa, utilizamos como epígrafe a música *Bogotá*, de Criolo. Em outra parte da canção ouvimos:

Vamos embora para Bogotá, muambar, muambei
Vamos cruzar a transamazônica pra levar pra freguês
Vai ser melhor do que em Passárgada, agradar até o rei.

A condição de contrabandista é associada à condição marginal dos produtores culturais de espaços não legitimados. Produzir nesse espaço se torna um tipo de crime contra as leis gerais do mercado, até porque, Criolo é artista independente, não se ligando às grandes empresas do mercado fonográfico nacional. Passárgada surge como um tipo de produção que condiz com as expectativas do ‘rei’, ou seja, os poderes controladores das

É poesia moderna, pois crítica. Péssimas condições de moradia, má alimentação, ensino precário ou inexistente: eis as condições nas quais a poesia de Sérgio Vaz se dá. Mas não somente nestas condições. Como já havíamos apontado acima, esse espaço de exclusão desenvolveu-se também através de pequenas vitórias, de uma construção que em muito fugia dos parâmetros comuns das classes mais privilegiadas e, por isso, um tipo de visão que em muito pode contribuir para o entendimento geral da formação social atual. Isso, na literatura, ganha uma atenção distinta por oferecer um olhar diferenciado, não só sob o ponto de vista a partir dos quais a obra é realizada, mas até sobre a própria maneira de se construir literatura. Uma voz que briga por espaço, por mecanismos não tão comuns no campo intelectual brasileiro.

A voz frágil e desesperançosa se revela mais forte na multidão dos clamores. Os problemas e as expectativas desenrolam uma experiência moderna de um ponto de vista completamente diferente do usual na literatura canônica brasileira, quiçá ocidental. Não estamos falando de uma oposição clara, pois há vários exemplos de autores engajados nessas discussões ao longo de toda produção literária ocidental, mas nunca com a configuração que hoje encontramos na cena marginal atual. O inverso de Baudelaire e o entendimento contrário de Drummond se dão na poesia de Sérgio Vaz, olhar e compreensão daqueles que sempre foram deixados de lado na sociedade moderna.

Um último dado que se juntaria a essa análise geral e de que a obra de Sérgio Vaz se colocaria também na tradição moderna de produção poética, porém, através de um olhar diferenciado, seria o fato de que, em 2007, a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), centro que tem como um dos líderes o próprio Sérgio Vaz, organizou a Semana de Arte Moderna da Periferia.

A questão que se coloca é a seguinte: por que, em pleno 2007, um grupo de moradores da periferia reutilizaria o símbolo da semana de arte moderna de 22 para batizar e dar ao público uma série de exposições culturais durante o período de uma semana? Por que denominar de semana de arte moderna?

O capital cultural mais valioso para a elite paulista é, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna de 1922. Assim sendo, a produção de uma semana que remetesse a esse evento, ocorrida nas periferias de São Paulo, seria a melhor maneira de subverter os símbolos caros à

produções culturais nacionais, que, em muitos casos, servem mais para o controle das massas do que para a estetização de experiências em geral.

cultura elitista da cidade. Essa dessacralização só foi possível, também, graças a mudanças sociais maiores ocorridas a nível nacional. Sérgio Vaz, ao comentar sobre o intuito da semana, em uma entrevista concedida a um grupo de pesquisadores da Universidade Federal de Juiz de Fora, comenta:

Raiva! Raiva! O centro vai na periferia e faz o que quer com a periferia. Agora é a nossa vez de fazer o que quiser com o centro. Aí eu peguei uma das coisas mais sagradas de São Paulo e falei: "Nós vamos dessacralizar essa porra!". Só isso. Eles chegam com a câmera lá e filma (sic) o que quiser, o miserável, eu não posso ir na Alphaville e gravar a Alphaville. (Sérgio Vaz, em entrevista ao grupo de entrevistadores da UFJF, em 29 de maio de 2012)

E mais a frente:

Eu falei: "Amigo, qual é a coisa mais sagrada pro centro?". A Semana de Arte Moderna. Eu disse: "Acabou, vamos zuar esse bagulho aí!". Fui para o confronto. [...] Fomos lá e falamos assim ó: "Vamos regurgitar o que vocês fizeram no centro aí, é a antropofagia periférica! (sic)" (Sérgio Vaz, em entrevista ao grupo de entrevistadores da UFJF, em 29 de maio de 2012)

Se, segundo Nestor Garcia Canclini, tomamos a modernidade na América Latina como o encontro de várias posturas epistemológicas, a antropofagia tanto modernista quanto periférica se torna o símbolo máximo da modernidade latente nos dois manifestos. Assim, a explicação de Stuart Hall para o que ele chama de pós-modernidade é, como em Lyotard, uma leitura adequada para civilizações que já passaram por todo um processo modernizador e nas quais a modernidade se deu de maneira diferente do que o que entendemos por modernidade no Brasil.

Retomar o manifesto modernista pela raiva da ideia de centro/periferia e subverter a noção de uso dos símbolos de distinção culturais da classe dominante é a própria matéria antropofágica. Dessacralizar, no caso, é retirar o *status* aurático da obra de arte, no que ela tem de mais ligada ao consumo de classe, e fazer da produção literária um bem acessível a todas as camadas sociais.

Tal virada só foi possível, como apontado acima, devido a uma mudança social, não em grande escala, mas que tenha possibilitado o acesso de alguns indivíduos das classes desprivilegiadas a campo artístico antes só acessível às classes médias e altas.

Com o aumento no número de vagas nas escolas brasileiras desde a década de 70, a abertura democrática do país e a solidificação de um governo nacional, várias mudanças puderam ser percebidas nos mais diversos contextos socioeconômicos encontrados pela nação. Um exemplo pode ser visto nos próprios escritores marginais. A maioria deles

participou dessa expansão escolar e obteve o direito de aprender a ler e escrever. Embora o ensino no país ainda não seja eficiente e igualitário, muitas dessas crianças que puderam frequentar a escola hoje fazem parte do movimento literário nas favelas brasileiras. Eles podem ser encarados como um erro do sistema.

O aumento das oportunidades de trabalho, ainda que tímido, a escolarização e a mudança no quadro social nacional impulsionaram, de certa forma, a produção cultural encontrada hoje nestes lugares antes desprovidos de iniciativas. Um novo tipo de experiência modernizadora pode ser vivenciado pelos moradores das periferias e, dessa maneira, uma nova mentalidade surge em uma escala considerável nas camadas mais baixas da população.

Não estamos condicionando diretamente esse tipo de manifestação artística às transformações sociais. Escritores como João Antonio e Plínio Marcos podem ser relacionados como anteriores a esta mudança nos quadros políticos brasileiros.

Porém o aparecimento de um número considerável de indivíduos que produzem literatura a partir desses lugares de enunciação pode ser considerado como sintomático de um novo tipo de realidade social que abrange boa parte da população brasileira. Quando afirmamos que estes escritos são entendidos como uma cena literária, apontamos para um grupo de autores que refletem sobre um tipo de realidade nova que se coloca diante da experiência usual na literatura.

Esse novo fazer poético é de interesse ímpar para as considerações sobre modernidade e pós-modernidade nas atuais manifestações literárias brasileiras. Além de trazer uma profunda quebra em relação ao cânone nacional, esses escritores desejam, segundo as palavras de Beatriz Resende, em *Contemporâneos*:

[...] fazer literatura, é levar tal realidade para a ágora, para o espaço de discussão de intelectuais (que mereçam esta qualificação), editores, políticos, público, enfim, mas levar por suas próprias mãos. É dessa maneira que ocupam a polis e criam uma nova forma de literatura assumidamente política. (RESENDE, 2008, p. 39)

Esse tipo de discurso, como já ressaltado, é a grande marca diferencial da nova literatura brasileira e até em relação a outras manifestações tomadas a nível nacional. Repensa-se a produção cultural em todos os níveis analíticos e possibilita uma renovação saudável, nem por isso não problemática, dos processos culturais, sociais, filosóficos e institucionais encontrados usualmente na nação.

A modernidade trouxe consigo questões ainda não acabadas e, a obra de Sérgio Vaz, assim como de vários escritores da Literatura Marginal, abre novamente um ramo de discussões pertinentes à academia em seu atual desenvolvimento.

Em relação à literatura feita por Oswald, o lugar moderno da mesma já é corrente e não irrelevante, a época relacionada à sua produção é conhecida por modernismo. Como afirmamos, as transformações sociais marcaram profundamente a geração paulista da década de 1920.

Tal influência exterior pode ser percebida nas palavras de Menotti Del Picchia:

A complexidade etnográfica da nossa população de acampamento produziu choques de raças e ambições. O debater lento e insopitado do substrato racial, rebelado contra o cosmopolitismo crescente, deu a essa batalha uma feição mais forte: o bandeirante voluntarioso reage contra o 'métèque', como se quisesse sacudir dos ombros um íncubo. E a agitação da grande cidade, da grande feira, começou a ensanguentar as crônicas policiais com cenas esquilianas; a fome do ouro, monstruosa, tentou abalar a ética; a luta agrícola, comercial, industrial, nas novas bandeiras das conquistas novas, com maquinismos e bancos em vez de arcabuzes, calafriou os nervos dos nossos artistas, latejando agora nos seus livros, como pegadas tangíveis dessa angústia, dessa ambição, da tragédia urbana atual. (PICCHIA apud BRITO, 1964, p. 177)

As semelhanças entre os discursos sobre a sociedade da geração modernista e os discursos dos considerados marginais, ambos em São Paulo, nos revelam a proximidade das realidades, mas ao mesmo tempo a distância das posições dentro dessa mesma realidade. Em outra passagem, agora do próprio Oswald, vemos:

O mundo se transformou e se transformou também a poesia, que é sinal do mundo. Aconteceu Freud, aconteceu Marx, aconteceu Charles Chaplin, aconteceu Kafka. O que não aconteceu foi o soneto. Nenhuma das literaturas-padrão voltou convencidamente às formas predeterminadas da poesia. É difícil engaiolar num salão festivo o quotidiano, o coloquial, o mecânico e nele conter o oceano prenhe do inconsciente. A poesia atual anda na rua. (ANDRADE, 2011, p. 172)

Em texto de Sérgio Vaz já citado, a ênfase da literatura – das ruas – pertencer a um tipo de olhar que apreende o movimento real do humano, das relações tumultuosas e contraditórias, de uma escrita que privilegie o interesse com o social, enquanto realidade da qual o escritor retira a experiência e a partir dela tenta empreender um projeto literário condizente com a mesma, pode ser relacionado diretamente ao tipo de tentativa modernista de capturar o 'Brasil' enquanto 'Brasil'. Contudo, de um novo olhar social.

2.3 Os antropófagos do *locus*.

Outro ponto a ser discutido é que, enquanto Sérgio Vaz se lança a um projeto de ruptura e inovação no quesito social, Oswald não se delinea pelo mesmo caminho. Como apontado, Oswald de Andrade já participa da voz competente de sua sociedade, seu principal objetivo não é o de inovar no que tange às posições sociais, mas renovar a produção de literatura. O “Manifesto Antropófago” pode ser lido como o texto de passagem de um pensamento mais elitizado para uma obra que começa a se abrir mais conscientemente para um projeto político mais abrangente.

No “Manifesto Antropófago” podemos delimitar alguns alvos específicos com os quais o texto dialoga. O academismo e a arte puramente de cópia eram os principais alvos modernistas até então. Um dos grandes textos do começo do modernismo, o qual apontou claramente uma posição contrária à corrente tradicional, foi sem dúvida “Mestres do Passado”, de Mário de Andrade. Nele o escritor modernista faz uma série de levantamentos dos escritores os quais ele considera os mais representativos do parnasianismo, dando-lhes nomes de mestres do passado, isto é, colocando-os já em uma relação de superação pela nova poesia moderna. Além disso, Mário escreve sobre o que ele acredita ser o principal ‘objetivo da arte’, ele afirma:

Enfim: a arte, a meu ver, é a expressão dos sentimentos e dos pensamentos por meio da beleza; e não foi, senão em tempos de confusão e desvio do seu destino, uma reprodução maninha do Belo. E tanto mais é vergonha esta última compreensão, que o homem astutamente se serve dos sentimentos e da comoção, que estiliza, para tornar bela a sua obra e bancar o artista!... A mim, chamam-me cabotino porque expresso livremente as minhas verdades, as minhas comoções sem preocupação consciente de fabricar a Beleza. Como chamar todos aqueles que sorratamente mascaram com comoção e sentimento uma moda passageira e caduca de Beleza? Serão naturalmente chamados de artistas. (ANDRADE, apud BRITO, 1964, p. 299)

A relevância da arte como expressão do humano, mais voltado para a sensibilidade individual do artista, é evocada por Mário para opor-se ao beletismo da moda parnasiana brasileira, que tinha como principal objetivo a perfeição da forma na composição literária. Mário resgata uma genealogia artística para reclamar a produção literária para aqueles que estivessem dispostos a produzir o princípio da interiorização das artes, ou seja, o conteúdo ao lado da forma. Forma esta que não seria a busca do belo acadêmico da época, mas a forma que corresponderia ao conteúdo da obra, compondo o sentido total da mesma junto a ele.

Mais específico na data de publicação do “Manifesto Antropófago” seria o diálogo com o “Manifesto Nhengaçu verde-amarelo”, do grupo Anta. O texto antropofágico reage contra o tipo de leitura da identidade brasileira observada no texto do grupo Anta e que alude para uma identificação de um povo sereno, sem resistências, através da figura do índio. O manifesto declara:

A filosofia tupi tem de ser forçosamente a ‘não-filosofia’. O movimento da Anta baseava-se nesse princípio. Tomava-se o índio como o símbolo nacional, justamente porque ele significa a ausência de preconceito. Entre todas as raças que formaram o Brasil, a autóctone foi a única que desapareceu objetivamente. Em uma população de 34 milhões não contamos meio milhão de selvagens. Entretanto, é a única das raças que exerce subjetivamente sobre todas as outras a ação destruidora de traços caracterizantes; é a única que evita o florescimento de nacionalismos exóticos; é a raça transformadora das raças, e isso porque não declara guerra, porque não oferece a nenhuma das outras o elemento vitalizante da resistência. (MANIFESTO NHENGUAÇU apud TELLES, 1977, p. 303)

O texto desenvolve a ideia de uma raça (brasileira) domesticada, um tipo de identidade receptiva por conta do sangue tupi que corre subjetivamente nas veias da nação. Nesta identificação, o índio se revela pela falta do ‘elemento vitalizante da resistência’, que vai em direção completamente oposta da tomada por Oswald e o grupo antropofágico. Enquanto no manifesto verde-amarelo o índio se insinua entre todas as raças, tornando-as pacíficas, ou seja, a produção de identidade dando-se de maneira amena, no manifesto antropofágico o índio – que é o brasileiro – recebe todas as raças através da violência da deglutição.

É interessante apontar que no desenvolver das duas linhas apresentadas nos manifestos os caminhos políticos, já amadurecidos, enveredam para lados opostos, os antropófagos, principalmente Oswald, culmina pela esquerda e os verde-amarelistas pela extrema direita, caso de Plínio Salgado que foi o fundador da Ação Integralista Brasileira em 1932.

A ideia de urdidura cultural amena no Brasil foi repelida fortemente por Oswald em seu manifesto. A imposição cultural, as diferenças de domínio e as histórias específicas de cada nação colaboradora da nacionalidade teriam que ser incorporadas a um tipo de cidadão que ainda estava em formação e que, como veremos na análise dos manifestos, principalmente na do modernista, nunca se dará por acabada.

Entre todas estas raças, três seriam as origens puras e mais destacadas da identidade brasileira. Porém, na São Paulo de Oswald, a confusão de origens e até mesmo de destinos (como no caso do café), revelaria a insuficiência de tal explicação tripartida para a concepção nacional.

Era o caso do livro *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado. A terceira idealização identitária-artística contra a qual o manifesto se posiciona tinha no índio, no português e no negro a síntese perfeita da identidade brasileira, com ênfase na cultura europeia. No entanto, além da limitação das misturas Oswald encontraria no livro do amigo outro problema, o livro sustentava a definição de quatro principais características do povo brasileiro em geral: a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo, sendo o último mais como índice de identificação por coincidir com o nascimento dos discursos mais legitimados de identidade nacional e independência política.

Oswald enfatiza em seu manifesto a veia alegre do povo com uma das passagens mais conhecidas do texto: “A alegria é a prova dos nove.” (ANDRADE, 1990, p. 50). Ao dar essa leitura e repeti-la duas vezes no manifesto, Oswald também estaria dando ao manifesto um direcionamento mais vivo e eficaz de uma cultura a qual, como já apontado, lutava por legitimação. A alegria é o símbolo irreverente utilizado por Oswald em contraposição aos padrões de comportamento elitizado e o pensamento corrente na classe dominante na época como vemos em Paulo Prado, de um país triste e vicioso. Uma classe dominante fortemente criada na religião cristã católica, que via nas particularidades festivas do país – principalmente a popular – um atentado contra os velhos e bons costumes. Oswald faz dos vícios e daquilo que se considerava desprezível na cultura popular, motivos de alegria e orgulho.

O embate com a moralidade dominante elitista, ou seja, preceitos religiosos, pudores e esnobismo, faz do manifesto do escritor modernista um grande documento combativo. Apesar de se voltar contra essa elite burguesa, não queremos que a posição social de Oswald seja apagada no estudo do texto, até porque, através do conhecimento das releituras que foram feitas pelo próprio Oswald do “Manifesto Antropófago”, posteriormente, nos levariam a um consenso de luta de classes. Até a época, não havia nenhuma evidência que Oswald estaria engajado com ideias comunistas. Em seu conhecido prefácio de *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1932, mas acabado, segundo Oswald, em 1928, ano do manifesto, o autor relata, já engajado no partido comunista, que na década anterior seu entendimento da luta de classes era a de que o contrário de burguês era boêmio, o que explica no manifesto, a celebração de uma série de elementos amorais em relação aos costumes dominantes na sociedade burguesa paulista em questão.

Nessa linha lógica de entender o gênero textual ‘manifesto’ como um lugar de combate, assim como o embate promovido por Oswald com a ideologia dominante de sua época, tentamos também delimitar as instâncias contra as quais Sérgio Vaz posiciona seu

texto. Em primeiro lugar, tentemos recordar o *locus* de onde emerge o discurso politizado do escritor Marginal. Um ambiente que desprovia quase totalmente de oportunidades sociais que proporcionassem a inclusão do indivíduo na sociedade geral de bens simbólicos e econômicos, a qual estigmatiza este mesmo indivíduo pela posição social a qual ele ocupa. Esta estigmatização é a principal causa da nomenclatura adotada pelo grupo como marginal, sendo este vocábulo sempre utilizado para denominar indivíduos ou grupos sociais que fossem vistos como não participantes dos processos civilizatórios de certos tipos de práticas da sociedade. As palavras de Janice Perlman, em seu artigo intitulado *Marginality from myth to reality*, o qual faz alusão ao seu livro *O mito da marginalidade*, situam bem a posição que adotaremos para apontar os ‘inimigos’ do texto de Sérgio Vaz:

Minha conclusão foi que os residentes da favela não são ao todo, mas inextricavelmente vinculados à sociedade, embora de uma maneira prejudicial aos seus interesses. Eles contribuem com seu trabalho duro, suas altas esperanças, sua lealdade, mas não se beneficiam dos bens e dos serviços do sistema. Embora não haja marginais nem econômica nem politicamente, eles são explorados, manipulados e reprimidos; embora eles não sejam marginais nem social nem culturalmente, eles são estigmatizados e excluídos a partir de um sistema de classe fechado. Para meu desapontamento, mas não surpresa, este continua a ser o caso atualmente. (PERLMAN, 2010, p. 150)²²

A realidade apontada pela socióloga é a da estigmatização do favelado pelo resto da sociedade, porém ela aponta para a participação produtiva deste, mesmo que em muitos casos informais, no desenvolvimento da civilização como um todo. No jogo de imagens, simbólico, o que nos é mais importante, a figura do marginal e aqui falamos de todo o indivíduo marginalizado pela sociedade, recebe uma gama de titulações que afirmam seu lugar periférico na sociedade e corroboram para seu afastamento das oportunidades igualitárias na mesma.

Norbert Elias, em *Os estabelecidos e os Outsiders*, declara que as imagens atribuídas aos outsiders, ou seja, o grupo estigmatizado e marginalizado, imputada pelos estabelecidos, ou grupo dominante, sempre geram uma relação de desprezo e diminuição do valor humano

My conclusion was that the favela residents are not at all but inextricably bound into society, albeit in a manner detrimental to their own interests. They contribute their hard work, their high hopes, and their loyalties, but do not benefit from the goods and services of the system. Although there are neither economically nor politically marginal, they are exploited, manipulated, and repressed; although they are neither socially nor culturally marginal, they are stigmatized and excluded from a closed class system. To my disappointment, but not surprise, this continues to be the case today.

dos outsiders em decorrência de seus valores e atitudes não correspondentes aos pré-requisitos do grupo dominante. Norbert Elias afirma que:

A complementaridade entre o carisma grupal (do próprio grupo) e a desonra (dos outros) é um dos aspectos mais significativos do tipo de relação estabelecidos-outsideers encontrada aqui. Ela merece um momento de consideração, pois fornece um indício de barreira emocional erguida nesse tipo de figuração pelos estabelecidos contra os outsiders. Mais de que qualquer outra coisa, talvez, essa barreira afetiva responde pela rigidez, amiúde extrema, das atitudes dos grupos estabelecidos para com os grupos outsiders – pela perpetuação do tabu contra o contato mais estreito com os outsiders, geração após geração [...]. (ELIAS, 2000, p. 25)

Essa forte estigmatização, esse desprezo e a perpetuação de barreiras simbólicas entre os grupos dominantes-dominados necessitam de um estudo mais profundo dentro dos quadros sociais brasileiros. Contudo, o que queremos ressaltar, são as imagens contínuas contra as quais Sérgio Vaz se impõe, imagens sempre geradas pelas classes dominantes e por um governo que baseia muitas de suas propostas de desenvolvimento alicerçado em teorias que acreditam que o morador de periferias urbanas é, de fato, um marginal em relação ao resto da sociedade. A extrema acumulação de bens pela minoria é visível nos grandes centros urbanos nacionais, onde favelas convivem lado a lado com condomínios de luxo e bairros de classe média alta, como no caso do Rio de Janeiro. No caso de São Paulo, a diferença se revela pela separação entre centro e periferia, demarcada fortemente pela ponte estaiada²³, a qual muitos acreditam ser o símbolo máximo de diferenciação de *status* sociais na capital paulista²⁴.

Retomamos aqui a imagem da qual se utiliza Sérgio Vaz para montar sua periferia. Se apontasse somente as desgraças ocorridas e a indiferença social para com esses sujeitos, o escritor cairia em um discurso simplificador e sensacionalista, mantendo as diferenças estruturais e hierarquizando os estilos de vivência das classes no país. Ao tratar a periferia também como lugar de possibilidades, o autor inverte uma série de crenças a respeito da mesma e não só em nível de composição poética, mas juntamente, no imaginário social, o autor constrói uma nova significação para aquele espaço antes depreciado tanto pela elite quanto pela própria comunidade. Norbert Elias aponta para esse dado em sua obra, ele afirma

23 Ponte Otávio Frias de Oliveira.

24 Um interessante apontamento vem das canções de Adoniran Barbosa, que em muitas delas revela o processo urbanizador ocorrido na capital entre os anos 50. Outro marco do processo de urbanização é a obra de Carolina de Jesus, *Quarto de Despejo*. Em vários momentos dessa obra o narrador que é a própria autora, demonstra o medo de ser despejada de sua casa para que construções para a classe média sejam feitas no terreno onde moram, ilegalmente, porém, o único lugar que têm para morar, as que não são economicamente favorecidos.

que em certo momento, os *outsiders* começam a se comportar tendo como base a imagem que deles fazem os estabelecidos.

Estas imagens foram e são em grande parte afirmadas pelas grandes corporações midiáticas brasileiras, que servem muitas vezes como mantenedoras dos imaginários que garantem as diferenças sociais em nível de representação e a alienação do povo em geral. Deste aspecto da luta de Sérgio Vaz iremos tratar mais detalhadamente no capítulo destinado à análise do “Manifesto da Antropofagia Periférica”.

Essas produções, em nível geral, são o alvo contra o qual o escritor advindo das periferias de São Paulo se coloca. Uma imagem depreciadora dos moradores das periferias e um tipo de arte que corrobora com a manutenção de forças se negando a repensar a realidade brasileira por um viés mais aprofundado.

Neste jogo de forças, a imagem do ter acaba por suplantar o ser, isto é, a acumulação de bens acabou por se tornar um traço de distinção das elites econômicas, que acabaram por confundir seu poder aquisitivo, tanto econômico quanto cultural, já que as opções culturais legitimadas e mais especializadas sempre estiveram fora de alcance das classes mais baixas, tais como o teatro, o cinema e a literatura, principalmente, com o fato de serem superiores. Isso se dá tanto do ponto de vista de produção e a comprovação é a novidade da emergência deste novo tipo de arte vinda das periferias, quanto à nível de recepção, uma vez que, como já dito, as escolas públicas, em sua grande parte ocupadas pela classe baixa, não estão corretamente estruturadas para preparar seus alunos para adentrarem no campo das produções simbólicas especializadas.

Tal característica nos remete a uma discussão que também nos ajudaria a compreender o *locus* enunciativo dos autores, como um jogo não só de produção, mas também de recepção das obras.

É clara a diferença do público destinatário das duas produções, visto que o manifesto modernista requer um tipo de leitor muito mais especializado, ou, nas palavras de Pierre Bourdieu, um tipo de leitor que obtenha o *habitus* da classe dominante:

O princípio unificador e gerador de todas essas práticas [...], muitas vezes consideradas como ‘tomadas de consciência’, não é senão o *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização de estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, [...] tende a produzir práticas [...] (BOURDIEU, 2007, pp. 134-135)

No caso, a prática da qual Bourdieu está falando, são as escolhas profissionais que acabam por remeter sempre a uma determinada classe social. No entanto, quando lemos que o

habitus pode determinar todos os tipos de práticas, não retirando do indivíduo seu percentual de escolha, acreditamos que o manifesto de Oswald de Andrade requer um tipo de leitor que esteja acostumado com diretrizes científico-culturais pertencentes às classes média e alta da sociedade brasileira da década de 20.

O *habitus* funciona não somente como produtor de práticas, apesar de que todos os processos sobre os quais falamos acabam por determinar, em parte, práticas. O *habitus* pode ser visto também como o conjunto de normas que conduzem a produção e também a diferenciação dos tipos de saberes dentro do campo cultural. Não ter determinado tipo de repertório, ou não utilizá-lo na confecção dos objetos em questão é determinante para que tal produção, que não obedeça às regras, seja considerada como inapropriada ou não produção. Vemos essa não produção na análise que alguns críticos fazem da nova cena literária brasileira das periferias urbanas. Critérios de análise e repertórios obrigatórios são acionados a todo instante como ‘baluartes’ da ‘boa’ literatura.

No “Manifesto Antropófago”, nomes como Freud, Goethe e Montaigne são acionados como símbolos que só fazem sentido para um leitor ‘preparado’, o qual esteja acostumado com essas referências, possibilitando ligar os nomes ao processo simbólico no qual Oswald os utiliza. Eles remontam mais uma linha de pensamento às quais estão ligados que às figuras pessoais dos nomes. Para compreender o texto por inteiro, exige-se uma iniciação nos assuntos históricos, nas propostas teóricas e figuras históricas das quais o autor se utiliza para montar um quadro geral da identidade cultural brasileira.

Esse *habitus* acaba por restringir o texto a um determinado grupo social e excluí, no Brasil da época, a grande maioria dos brasileiros do contato produtivo com manifesto, uma vez que na década de 20 o nível educacional no país era baixíssimo. Apesar de um discurso que privilegiasse o que já nos primórdios do modernismo se chamasse povo, o movimento em geral não alcançou, ou não teve nenhuma intenção de ser lido pela classe baixa.

O contrário se dá com o manifesto de Sérgio Vaz. As referências do texto se restringem a um imaginário de obras de arte amplamente difundidas pelas produções de massa nacionais. A arte concreta, o balé ‘Lago dos cisnes’, a frase de Hamlet, de Shakespeare, “ser ou não ser”, uma alusão também ao próprio “Tupi or not tupi, that is the question” (ANDRADE, 1990, p. 47) do manifesto de Oswald aparecem e fazem parte do repertório da maioria dos moradores da periferia. A maioria pode não ter tido contato direto com a obra, mas seus nomes, ou alguma menção a estas obras já foi recebida na periferia brasileira.

Destas diferenças podemos tirar duas conclusões. A primeira é a própria crítica na frase de Sérgio Vaz que diz “Do teatro que não vem do ‘ter ou não ter’”, ou seja, de um tipo de arte que não se identifique com padrões de poder aquisitivo, que confunda em alguns momentos o espírito elitizado, capaz de obter uma educação de alta qualidade, com um consumo de arte apropriado. A segunda é a diferença de demanda das duas sentenças, a de Oswald está escrita em uma língua que por muito tempo foi índice de poder econômico elevado no Brasil. A releitura que os dois manifestos fazem da reconhecida sentença da obra de Shakespeare já nos aponta a diferenciação do público ao qual remetem os manifestos.

É complicada essa afirmação, uma vez que o próprio modernismo tem como um dos nortes de produção a mescla de diferentes tipos de produções culturais como forma de retratar a identidade geral na nação. Porém, não há de fato uma preocupação que esta arte se coloque em contato com a massa trabalhadora. Trabalha-se esteticamente essa mescla, como produto do estudo exaustivo das referências tanto eruditas quanto populares, como no caso de Mário de Andrade, mas não se efetiva em posturas políticas factuais. Não obstante, o próprio Mário de Andrade afirma, anos depois, a falta de conscientização política do grupo modernista de 20, chamando esse lugar de produção de torre de marfim (ANDRADE, 1974, p. 255).

Não é totalizadora tal afirmação, pois, pelo menos nas obras, tais como o manifesto e até a formação de grupos divididos por escolhas partidárias e/ou políticas os modernistas demonstram uma disposição a levar suas crenças e teorias para o campo prático das relações públicas.

Como já apontamos, a postura boêmia de Oswald era uma tentativa política (mas inocente) de postura contrária à sociedade da década de 1920. E, apesar das limitações, o escritor modernista foi muito além de seus companheiros de movimento e produziu uma obra – o manifesto, que muito tem de político.

Não só em termos econômicos, mas o próprio tempo em que foram escritos os manifestos ajuda a compreender um processo de escrita mais especializado por parte do escritor modernista. Em um país no qual poucos sabiam ler, qual a porcentagem saberia ler em uma língua estrangeira? Em qual classe essa porcentagem se encontrava? Há mais, a apropriação de obras consagradas, ou melhor, denominadas de canônicas, se dava somente pela elite intelectual, que no Brasil da década da publicação do “Manifesto Antropófago” se confundia com a elite econômica nacional.

A análise dos manifestos, questão aprofundada no próximo capítulo também tem que estar atenta a este tipo de diferença entre os dois textos. Os dois apontam para a antropofagia

como elemento constituinte do processo cultural brasileiro, mas como demonstrado neste capítulo, há diferenças enormes entre o lugar de origem dos textos, a formação cultural dos dois autores entendida tanto como da formação mais formal quanto das construções sociais, geográficas e temporais.

Estas características, embora em alguns casos coincidam, como no caso da cidade da qual falam – mesmo sendo em posições sociais diferentes, o caso de São Paulo ser o referencial, ajuda bastante na análise dos contrastes e semelhanças, como o próprio uso da antropofagia ou a modernidade analisada em ambos os casos – tem que ser filtradas também pelo jogo de poder que existe nas análises textuais.

Os *habitus* seriam, então, diferentes, mas não totalmente diferentes. De uma cidade no começo do processo industrializante para a metrópole sul-americana, as diferenças se aprofundam diacronicamente e aproveitar essas diferenças para retomar as semelhanças é um trabalho importante para as questões levantadas. Sendo os dois manifestos produzidos na cidade, a comparação entre os mesmos ganha o caráter de comparação diacrônica da literatura brasileira. O conceito de processo, de Antonio Candido, se mostra uma interessante ferramenta de análise. Todavia, o abismo social entre os dois autores nos ajudam a compreender que neste processo, lentamente, algumas figuras, já apontadas pelos antecessores, foram emergindo como possibilidades, ou, no caso dos marginais do século XXI, como forças discursivas que reclamam oportunidades de manifestação igualitária.

Os modernistas podem não ter conseguido alcançar as massas, mas, de certa forma, colaboraram para o entendimento de uma formação social que abrangesse todos os indivíduos, não igualmente, mas no nível de representação de figuras antes discriminadas pelas representações oficiais da nacionalidade brasileira.

A tomada de certo tipo de cânone como referência, como deixamos claro, implica a tomada política de posições dentro do quadro cultural atual. Analisar o texto de Sérgio Vaz com as mesmas diretrizes que regeram o texto de Oswald seria errôneo e descontextualizado do cenário atual de produção literária que emerge das periferias. Assim como na época de Oswald, analisar os textos modernistas através de um viés parnasiano seria um engano, pois as produções modernistas tinham como parâmetros outros que não os tradicionais, as linhas que regem a produção periférica estariam de acordo com outro tipo de prioridades na feitura do texto.

Escolher o cânone modernista, um tipo de produção que está à beira de seu primeiro centenário, seria privilegiar um pensamento tradicionalista, uma vez que o modernismo se

tornou em todas as suas nuances um padrão literário privilegiado ao longo do século XX. A ideia de respeitar tal padrão em um contexto diferente e com personagens distintos do quadro geral de produção ou cultural no país reafirmaria uma supremacia estética que em nada tem em comum com as novas demandas artísticas coevas.

Aqui, se percebe um tipo de crítica que esteja atualizada e preparada para gerar ferramentas capazes de analisar tal movimento (marginal) com toda sua riqueza de manifestações; do contrário, faz-se uma crítica pautada em valores diferentes daqueles tomados pelos próprios autores e que pretende enquadrar a produção na teoria, perdendo, e muito, sua capacidade de responder às obras.

Não estamos dizendo que os valores são estritamente diferentes dos que regiam as produções modernistas, mas que o valor dado a cada um dos componentes formais e conteudísticos das obras é outro. Quando Mário de Andrade aponta a contínua pesquisa estética como o maior legado modernista para a produção artística posterior, temos que repensar esse legado quando o cenário e os personagens diferem daquele do usual e quando o tempo em que as obras são produzidas afasta-se vertiginosamente de quando foi construído o discurso modernista. Há, sim, pesquisa estética na produção marginal, contudo, não se podem analisar as obras apenas por esse viés. Em algumas obras, não é essa a prioridade e a estética que ela propõe também não está no mesmo lugar de produção que a já reconhecida pela crítica.

Os dois manifestos são produzidos neste sentido. O de Oswald aponta para uma fusão de princípios estéticos diversos advindos das vanguardas europeias, reelaborando-os antropofagicamente. Já em Sérgio podemos perceber a antropofagia exercendo uma força na apropriação dos fazeres simbólicos da elite para repensar a produção cultural e a estrutura social desigual no Brasil.

É um jogo de poder, pois, como vemos o tipo de olhar que se lança sobre os dois manifestos influenciará as conclusões que deles tiramos. Uma vez que tal olhar se coadune com a obra que pretende analisar, sem, é claro, perder o espírito crítico e analisando o texto enquanto tal. Nos próximos capítulos, nos ateremos mais detalhadamente nos textos em si, tentando, na conclusão, compará-los para melhor entender a apropriação da antropofagia como modelo de produção cultural e social brasileiro.

3 - ANÁLISE DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO

O olhar que se lança na análise dos textos procura abarcar as estratégias de escrita utilizadas pelos autores na construção de seus manifestos. Uma estratégia já apontada, na qual nos aprofundaremos aos poucos dentro da análise, é o próprio gênero ativado pela escrita dos dois autores.

Começando pelo manifesto de Oswald, sendo esse o objeto sobre o qual nos debruçaremos nesse capítulo, podemos perceber, desde o título do texto uma intenção que o percorrerá por inteiro. Essa intenção ou postura norteará a escrita oswaldiana e será importantíssima na leitura do texto como um todo.

Ao lermos o título “Manifesto Antropófago”, nos ateremos a três principais características. A primeira é a declaração de ser um manifesto, isto é, na época de Oswald de Andrade, o manifesto servia como sustentáculo para as vanguardas proporem seus ideais e diretrizes artísticas principais. O manifesto, como já havíamos apontado, é um gênero bélico, um tipo de texto que tem como princípio colocar em debate ideias e posturas das mais diversas. É um texto que se relaciona em atrito com outros textos pela sua própria fundação.

Entretanto, essa fundação do estado do texto, ao que podemos afirmar em relação à publicação de Oswald, se dá em outros termos, e nisso consiste a segunda principal característica. O manifesto se diz “antropófago”. A utilização de um substantivo concreto e comum que passa a ser adjetivação do vocábulo “manifesto” remete ao um estado de características, ou melhor, posturas, que darão ao manifesto sua peculiaridade tanto formal quanto contedística. O estado do manifesto é antropófago.

Ser antropófago acionará, no contexto de produção de Oswald de Andrade, uma série de repertórios utilizados na época e também um diferencial em relação ao passado. Nas vanguardas europeias o tema do selvagem era de forte apelo artístico e, como já dito no capítulo anterior, Oswald sofreu forte influência das leituras desse material e dos encontros que teve na Europa. Desse cenário, assim afirma Benedito Nunes:

Com a vaga do exotismo etnográfico, que invadia museus, ateliês e lojas de curiosidades, o canibal, que não assustara o humanismo de Montaigne, e que havia passado pelo Dicionário Filosófico de Voltaire, antes de se tornar quase um herbívoro no *Discours sur l'origine et les fondements de l'innégalité*, era então menos e mais do que um tema. Amostra de uma sociedade outra, de um outro homem que ainda nos assombra, e que a ciência antropológica se esforçou então por relegar aos noturnos desvãos da mentalidade pré-lógica, essencialmente mágica, o canibal foi também uma dessas imagens fortes, de forte prestígio onírico, favoráveis à condensação de impulsos agressivos, silhuetados de encontro a má consciência

burguesa, da qual Nietzsche já falara, antes que Freud houvesse estabelecido a filogênese da consciência. Abriu-se, de Nietzsche a Freud, o caminho que fez do canibalismo o signo de uma síndrome ancestral, ou, para usarmos a linguagem de Oswald, uma semáfora da condição humana, fincada no delicado inter cruzamento da Natureza com a Cultura. (NUNES, 1979, pp. 12-13)

O canibal serve, nas vanguardas da Europa, como possibilidade do outro primitivo, como força discursiva e formal na produção artística que torna acessível um inconsciente da espécie há muito negado. Não à toa isso se dá, como apontado na própria citação, juntamente com as descobertas do inconsciente freudiano, o qual abre espaço para uma procura da originalidade ancestral fora das castrações sociais modernas.

Todo o repertório ativado pelo manifesto de Oswald demonstra esse tipo de ligação teórica sobre o primitivo. No texto lemos:

Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. (ANDRADE, 1990, p. 47)

E mais pra frente:

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. O Villégaignon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos. (ANDRADE, 1979, p. 48)

Oswald constrói uma sequência de conceitos como o ‘homem natural’ ou ‘bárbaro tecnizado’, de personagens intelectualmente importantes tais como Montaigne e Rousseau e de períodos, todos europeus, que deverão traduzir a filiação à qual está ligado o pensamento antropofágico. Porém, todos esses elementos estão ou deverão estar submetidos através do “contato com o Brasil Caraíba”.

Nesse jogo de citações estrangeiras a presença de um filtro nacional aponta a assimilação parcial e transformadora que será realizada na malha textual do texto modernista escrito por Oswald. Não será uma leitura direta dos pensamentos/pensadores estrangeiros que norteará os caminhos de produção, esses estarão em jogo, mas como elementos de mesma importância que a visão interior – brasileira – dos componentes discursivos.

É mais que necessário diferenciar o tipo de antropofagia acionada no texto do conceito de antropofagia geral existente na Europa da época. Como vai ressaltar Karl Erik Schollnhammer, no texto “A antropofagia e os limites da representação”, em seu livro *Além do Invisível*, o antropófago se difere do canibal pela diferença de um ritual simbólico da pura devoração para saciar a fome. Ou seja, enquanto o antropófago devora para assimilar respeitosamente o outro, adquirindo assim suas forças ou guardando suas lembranças afetivas,

o canibal mastiga pela fome, pela simples necessidade destrutiva de digerir o alimento (pp. 197-200).

Voltado à discussão principal, ao caracterizar o manifesto como antropófago, dando-lhe a feição antropófaga, Oswald pretende, além de falar da antropofagia, ritualizar com as próprias peças do texto a assimilação digestiva tanto da ideia de cultura brasileira como a tradição cultural importada.

A falta de hierarquização entre esses elementos e a importância da leitura dos dois na mesma cultura será o ponto principal do manifesto, o qual em suas dobras revelará sempre o choque desses elementos como positivo para a construção da identidade nacional.

A terceira e última principal característica do título vem pela comparação com o primeiro manifesto lançado pelo autor estudado. Sendo o título do primeiro “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, o segundo traz como novidade a manifestação de suas propostas que escapa do plano estrito da literatura ou das artes. A falta do substantivo “poesia”, dá à escrita um caráter mais amplo do que o manifesto pau-brasil. O “Manifesto Antropófago” carrega em si uma proposição social, política e cultural muito mais abrangente que o primeiro.

Como manifesto propõe um novo tipo de postura diante não só da prática cultural, mas da própria manifestação de identidade social brasileira. Esse estado antropófago evocado no título é um estado ontológico que vai buscar no indígena malcomportado seu principal modelo de subversão do *status quo*. Essa subversão sendo reforçada pelo manifesto enquanto gênero.

Tal característica já pode ser vista logo no primeiro fragmento do texto: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1990, p. 47). A antropofagia aqui se apresenta como única postura possível de um ‘nós’ que se apresenta no social, no econômico e no filosófico.

Apesar de estar apresentando desde já um caminho a seguir, Oswald de Andrade utiliza três advérbios de modo intensamente relacionados com a tradição cultural e elitizada do ocidente. Sociedade, Economia e Filosofia participam de um repertório ocidental de conceitos que remetem a um tipo de educação privilegiada nas sociedades em questão. A antropofagia se torna uma postura, contudo, essa postura se depara com conceitos e esquemas de pensamentos os quais devem ser, e nem sempre são, em todas suas recepções, deglutidos.

O que queremos salientar com isso é que, talvez, a antropofagia se apresente mais pertinente como um estado de apresentação, uma estratégia textual ou comportamental que se vale de escolhas pontuais, do que um fazer estritamente literário ou uma teoria social

adequada. Por reclamar para si um unificador universal tal com no fragmento “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (ANDRADE, 1990, p. 47), se faz importante salientar que o próprio Oswald talvez percebesse em seu manifesto muito mais que um novo esquema social.

Essa postura se revela interessantíssima pelo autor ter percebido nela traços da própria construção social brasileira, mas que, como vimos, extrapolariam o âmbito nacionalista por ambicionarem o universal.

Essa universalização se dá, lógico, no plano regional, no caso, o Brasil.

Chamamos essa postura, na introdução, de ‘desalienação’, levar ao plano de discussão uma nova identidade que se quer legitimada no mesmo patamar que aquelas contras as quais a identidade desfavorecida se põe em comparação, ou melhor, identidades que ao se tocar, mantinham uma relação de subordinação, sendo uma expressa através do olhar da que prevalecesse como a mais forte, seja no plano político, seja no plano econômico ou até bélico, como no caso das Américas.

Mas não só como identificação se dá essa desalienação, pois se coloca num jogo de forças muito tensas e politicamente problemáticas, uma vez que essas identidades em questão também servem como discursos de manutenção de poder sócio-econômico-político.

Oswald levanta uma série de prós (em relação ao Brasil), e contras (em relação à herança europeia) que afirmarão a identidade brasileira como detentora de legitimidade por ela, numa construção dialética de forças que sintetizar-se-ão em um novo esquema social capaz de romper com as interdições do superego, aqui confundido com a cultura europeia canônica.

O próprio ato antropofágico, essa postura de deglutir o inimigo não para destruí-lo, e sim para assimilá-lo, nos aponta o caminho dialético percorrido pelo manifesto. De um lado, a sociedade primitiva brasileira (antropófago), de outro a herança cultural europeia (técnica), debatem-se para gerar outro tipo de sociedade ocidentalizada.

Como a construção do país sempre se deu no campo da alteridade e isso para Oswald é claro, pois:

Filhos do Sol, Mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

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, 1990, p.47)

Podemos afirmar que a transculturação se deu em todos os níveis. Um povo que é ‘amado ferozmente’ ‘com toda hipocrisia da saudade’, ou seja, a saudade, ou o desejo de retornar a uma origem pura é enganadora, pois já não existe. Povo encontrado pelas várias imigrações, pela infelicidade do tráfico negreiro e pela intensa visitação só poderia transformar-se em um povo que desconhece os limites da nacionalidade, que não soubesse a diferença entre o urbano, suburbano, fronteiriço e o continental. Juntamente a essa noção de não demarcação, o caráter nômade da maioria das tribos é acionado pela sua mobilização geográfica que fugiria das noções acidentais canônicas de identificação nacional, como no fragmento: “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado, não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.” (ANDRADE, 1990, p. 51). Um povo que em seu próprio país pudesse enxergar o mapa-múndi. O Brasil foi, mesmo com diferenças, erguido através de encontros culturais. A reação contra figuras extremamente ligadas à noção de fronteira nacional, conquistas e burocratização do espaço natural.

No entanto, Oswald reclama para essa formação “Uma consciência participante,...” (p. 47), que será posta em contradição no parágrafo seguinte “contra os importadores de consciência enlatada” (p.48). Essa consciência participante é colocada com a “rítmica religiosa” (p.47), uma confluência de identidades que geram uma nova possibilidade de atuação é dada dentro de um ambiente que mescla, mesmo com contradições e problemas, as influências, inovações e as culturas diversas que interagem dentro desse espaço de vivência. Enquanto a consciência enlatada poderia estar intimamente ligada a importação de modelos prontos, modelos estes que não passariam por uma acomodação regional do produto que carrega, a consciência participante adotaria as várias influências através de uma regionalização produtiva dos materiais recebidos de outras culturas.

A consciência participante é a postura que vai, de certa forma, dar à antropofagia o caráter de manifestação desalienada. Uma assimilação nem sempre consciente, mas uma leitura do novo status sempre atenta aos encontros e desvios da formação social que abarcaria vários caminhos a serem traçados, ou, como já dissemos, uma postura que se revele diante das importações e tradicionalismos regionais como interessada e aberta.

Tal característica pode ser vista na passagem: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” (p. 48). A negação da transmissão direta de saberes e a produção de nossos próprios imaginários, a partir do material deixado aqui pelos ‘imigrados’, ‘traficados’ e ‘touristes’.

Ou em:

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contras as religiões do meridiano. E as inquisições exteriores.
Só podemos atender ao mundo orecular. (p. 48)

Passagem na qual a negação de dogmas básicos da religião cristã são negados em favor de uma concepção mais carnal do credo religioso. A religião que aparece como fator quase realista, já que na sentença seguinte, como a vemos, há a evocação da tradição oral, na utilização da palavra ‘auris’ que em latim é orelha (auricular) em uma mescla com o caráter instintivo do primitivismo religioso que se reclama na fusão com o vocábulo ‘oráculo’, serve de campo demonstrativo das absorções regionalizadas das influências culturais.

As três próximas sentenças repetirão essa ideia de contradição entre racionalidade europeia e instintividade primitiva:

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.
Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O individuo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.
Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.
O instinto Caraba. (pp. 48-49)

Exaltação da sociedade primitiva sem repressões. Essa parte reclama ainda a consequência das ‘ideias cadaverizadas’, um sujeito vítima do sistema e das idealizações exacerbadas do romantismo enquanto sistema de pensamento de uma época histórica. Contra isso, o único guia de transformação renovadora é o instinto primitivo ainda existente na a sociedade brasileira em desenvolvimento.

Aqui, aparece também o interessante tema freudiano da grande repressão coletiva gerada pelo assassinato do patriarca da tribo. Se tomarmos o patriarca como a metáfora, e neste trabalho é este caminho que nos interessa, da herança cultural, política ou até do imperialismo econômico europeu na época de Oswald, poderemos compreender esta ruptura e necessidade de afirmação da autonomia discursiva em relação à construção da sociedade brasileira.

Havia um ambiente carregado de discursos sobre a identidade e a construção de uma identidade nacional que percorria todas as camadas intelectuais brasileiras. O modernismo paulista relegou um vasto campo de estudo das peculiaridades do país e abriu um campo de estudo importantíssimo na pesquisa e produção intelectual sobre o Brasil. Não à toa, nos vinte anos após a geração de 22 ter lançado as bases de uma revolução do pensamento nacional,

vários trabalhos importantíssimos sobre a formação da nação brasileira foram publicados. Exemplos como *Formação do Brasil contemporâneo* e *Historia econômica do Brasil*, de Caio Prado Júnior, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freire, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.

Oswald também aponta para elementos formativos de uma ideia de nacionalidade, remetendo à construção recorrente na época sobre o ideal de identidade comunitária. O interessante e aqui também utilizaremos a última citação retirada do manifesto, é a presença de uma construção não apenas da formação, mas da pré-formação, da idealização do que seria a sociedade primitiva antes do contato com os portugueses. Lemos:

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade do ouro.
 Catiti Catiti.
 Imara Notiá.
 Notiá Imara.
 Ipeju.
 A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais. (p. 49)

e mais adiante:

não tivemos especulação. Mas tínhamos a adivinhação. Tínhamos a política que é a ciência da distribuição. E um sistema social planetário. (p. 50)

Há uma construção idealizada da sociedade primitiva a qual habitava o ‘matriarcado de Pindorama’, nome dado ao Brasil primitivo que revela já uma construção discursiva intencionada. Não podemos esquecer, que, apesar de ter desenvolvido, posteriormente, um sistema filosófico a partir do “Manifesto Antropófago”, o autor aqui também utiliza-se de ferramentas literárias na construção do todo textual.

Todo o texto é um grande mosaico, no qual os fragmentos são, em sua grande parte, construídos através do anacoluto, isto é, uma quebra da continuidade frasal que remete, no caso do manifesto, à impossibilidade de uma linearidade discursiva ao se tratar da construção identitária nacional brasileira. O anacoluto é uma figura retórica, e aparece em sentenças como:

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (p. 47)

e

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os conservatórios e o tédio especulativo. (p. 50)

Ou entre fragmentos inteiros:

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.
Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas. (p.50)

A ligação entre as frases ou entre os fragmentos só se dá se levarmos em conta a postura e o tipo de apontamento que percorre todo o texto. Na primeira sentença percebemos a antropofagia como uma lei inerente ao homem. Neste caso, a antropofagia aparece como a força inconsciente que, geneticamente, já nasce com o homem e que é apagada pelas repressões ou demandas sociais. É contra essas repressões e demandas a segunda citação que se coloca no embate contra os estados paralisantes ou reguladores em excesso do homem moderno.

Na segunda parte de citações, a modernidade aparece como possível campo de atuação dessas forças inerentes, ou seja, a maquinaria, a televisão seriam suportes utilizados na emancipação e libertação de costumes reprimidos do homem moderno, repressão essa que na continuação teria vindo com as caravelas, símbolo da cultura portuguesa (europeia), sendo elas em forma de ‘sublimações antagônicas’.

Para realizar esta operação, já demonstramos um arsenal contextualizado do que Oswald lançou mão para colocar em jogo as forças em questão. Todavia, o escritor modernista também utiliza um arsenal interno de profunda importância para a construção do imaginário nacional: o índio.

Considerado o puro brasileiro por direito, o índio foi extremamente valorizado desde as primeiras manifestações em conjunto da literatura nacional. Podemos usar como ponto de partida as epopeias arcadistas do final do século XVIII e começo do XIX, tais como *Caramuru*, *Vila Rica* e *O Uruguai*. Obras que já apontam uma escolha do índio como elemento representativo da identidade nacional reconhecida. No Romantismo essa figura aparece com mais força e toma contornos de maior importância para os artistas da época inflamarem suas páginas com elementos nacionais, sendo o Romantismo brasileiro o período que procura com mais afinco a expressão artística nacional por excelência.

Por ser o período de produção que sucede a proclamação da independência nacional, os artistas dessa época projetam, na literatura e outras artes, temas nacionalistas que acabam por dar continuidade ao cenário arcadista de valorização do nativo primitivo como personagem de manifestação puramente brasileira. O índio funciona como o símbolo da força da nova nação e é a própria nação como identidade original do povo.

Entretanto, ao retomar esse indígena, Oswald reclama algumas modificações no tratamento do tema e as maneiras de que como esse tema venha a ser tratado. Se lermos esses dois trechos do manifesto entenderemos melhor a reivindicação oswaldiana:

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (p. 49)

E mais:

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médici e genro de D. Antônio de Mariz. (p. 51)

Mais uma vez a catequese é reclamada para apontar uma herança impositiva e castradora por parte da colonização portuguesa, mas não foi esse o tipo de construção social que imperou absoluto sobre o povo brasileiro, segundo Oswald. O que transforma e subverte a imposição é a entrada do elemento festivo do carnaval. Roberto DaMatta, em *Carnavais, Malandros e Heróis*, reflete sobre o significado de três importantes acontecimentos sociais a título de demonstração do mecanismo social que cada um ativa. São eles a procissão, a parada militar e o carnaval. Ao dissertar sobre o carnaval, DaMatta declara a desconfiguração social operada por esse evento, o qual Oswald chamou de “acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 1990, p. 41). Segundo DaMatta, o carnaval funciona como uma inversão temporária de valores no qual os elementos de união são sobrevalorizados e a desierarquização das classes opera uma suspensão das diferenças para um ritual fora do tempo (por se tratar de uma festa de fato ligada ao religioso) e mítica, buscando sempre o extra real como norte.

Se não houve de fato a catequese cristã e sim, a introdução de um evento que se lançasse fora do simplesmente nacional e muito mais, que desestabilizasse as diferenças sociais durante seu acontecimento, podemos perceber dois pontos de vista a partir desses fatos. O primeiro consiste na igualdade de manifestação cultural que Oswald promove igualando a religião (catequese) e a inversão da religião (carnaval), a herança europeia e a manifestação popular. O segundo é o tom ainda elitista do manifesto, uma vez que a encenação carnavalesca também serve de mantenedora das diferenças sociais por teatralizar a igualdade e realizar a catarse coletiva dos problemas nacionais.

Ao lançar “o índio vestido de senador do Império.” (ANDRADE, 1990, p. 49), Oswald está se remetendo à inversão direta de posições gerada pelo nascimento desse novo estado cultural do antropófago. Esta inversão se dá também no diálogo entre o manifesto e o passado

literário ao qual Oswald parece querer se desvincular. Desejo esse que aparece e aqui voltamos ao Romantismo, quando Oswald cita as obras de José de Alencar.

Ao escrever que o índio estava “[...] figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.” (ANDRADE, 1990, p.49), o escritor modernista satiriza uma produção antecedente a qual também utiliza a figura do índio como símbolo de nacionalidade.

Neste ponto, percebemos o que já havíamos discutido na introdução deste trabalho sobre a utilização do passado como resgate e possibilidade de libertação do homem. Compreendemos que a desalienação se dá pela tomada do discurso identitário, neste caso através da literatura, sem que se utilizem os discursos alheios como válidos para conceituar uma manifestação literária. Portanto, ao resgatar a figura do índio e agora como antropófago, Oswald reatualiza o símbolo nacional de identificação subvertendo a lógica principal e os esquemas que esta lógica utiliza.

É interessante apontarmos para a obra de José de Alencar e tirarmos dela duas importantes peças. Falamos de *O Guarani* e *Iracema*. Assim afirma Alfredo Bosi sobre elas:

Tanto nos romances nativistas, (*O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*) como naqueles em que o bom selvagem se desdobra em heróis regionais (*O Gaúcho*, *O Sertanejo*), o selo da nobreza é dado pelas forças do sangue que o autor reconhece e respeita igualmente na estirpe dos colonizadores brancos. O heroísmo de Peri não deixa de apor a sobrançeria de Dom Antônio de Mariz e sua esposa, os castelões impávidos de *O Guarani*. (BOSI, 2006, p. 138)

O índio que figura “[...] nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.” (1990, p. 49), é o que permanece como modelo idealizado de nacionalidade até a retomada do tema por parte dos modernistas paulistas, os quais durante o começo do movimento utilizaram a imagem do bandeirante paulista como símbolo do ímpeto e postura a ser alcançada pelo país para o desenvolvimento pretendido e realizado por São Paulo.

Logicamente, aliado à visão alencariana está a atitude conservadora do mesmo, o qual, diferente de seu pai²⁵, adota tal postura na participação política intensa que o escritor teve durante muito tempo, parando somente por ocasião de desentendimentos e motivações egoístas.

Este índio europeizado é vítima da conquista e domesticação cultural portuguesa, investido de sentimentos e atitudes que em nada o diferem do homem civilizado tão almejado pelo século XIX, contrariado, porém, por pensadores tais como Nietzsche. Peri é mais uma

25

BOSI, 2006, p. 135.

figura, agora do ponto de vista mais interno da cultura brasileira, a ser destruída ou transformada a partir do “Manifesto Antropófago”. Nele estão contidos elementos de identificação que remetem muito mais a uma cultura colonizada do que a realmente uma identidade emancipada.

Outro importantíssimo fator estaria na própria noção de encontro cultural desenvolvida pelos dois autores – Oswald de Andrade e José de Alencar – a partir de suas obras. Enquanto na obra de Alencar o encontro se revela problemático, na de Oswald é evento de comemoração.

O filho do relacionamento amoroso entre Iracema e Martim recebe o nome de Moacir, nome que é explicado na obra com o significado de “filho da dor” (ALENCAR, 1965, p. 95). Se tomarmos Iracema como anagrama de América e Martim como representante do colonizador português, a síntese de tal encontro ser denominada filho da dor se mostra pertinente à discussão.

Ao contrário do encontro tumultuoso da obra de Alencar, o manifesto de Oswald parece retirar suas demandas sociais, culturais e filosóficas da mistura cultural proporcionada pelas colonizações. No texto modernista, transparece a exaltação ao tipo de mentalidade que proporcionaria a mistura de culturas, uma vez que a deglutição se faz com a assimilação de traços culturais alheios. Imagens, como o carnaval ou sentenças tais como “A alegria é a prova dos nove.” (ANDRADE, 1990, p. 51), confirmam a tendência festiva em relação à síntese da formação cultural brasileira.

É pertinente ressaltar que a síntese, se lermos o manifesto como uma postura e não como uma teoria fechada, é extremamente mutável, pois os encontros culturais não cessam de acontecer, modificando sempre a cultura na qual acontecem.

Falamos do resgate do passado através do conceito de história de Walter Benjamin, por identificarmos na estratégia utilizada por Oswald traços deste conceito apresentado pelo filósofo alemão. O que no passado foi percebido com dor e por isso objeto problemático para a identificação nacional, agora é valorizado como a maior qualidade do país, tendo em vista a literatura nacional antepassada e a noção cultural europeia, na qual o encontro de culturas sempre se daria pela eliminação dos traços de uma delas, no caso, a do colonizado.

Oswald contrapõe-se a essas realidades de maneira bem clara. Em um dos fragmentos, ele deixa bem claro que é “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a corte de Dom João VI.” (ANDRADE, 1990, p. 51). Em um dos únicos fragmentos nos quais os elementos são

separados por vírgula e não por ponto, dando uma ideia de continuidade de posição mais assertiva.

Oswald trabalha essas figuras entre outras como símbolos de uma herança cultural repressora. Nas palavras de Benedito Nunes vemos:

Traduzindo as fixações psicológicas e históricas da nossa cultura intelectual, os *emblemas* são personalidades e situações consagradas, intocáveis como os tabus: Padre Vieira (a retórica e a eloquência), Anchieta (o fervor apostólico e a pureza), Goethe (o senso de equilíbrio, a plenitude de inteligência), a Mãe dos Gracos (a moral severa, o culto à virtude), a Corte de Dom João VI (a dominação estrangeira), João Ramalho (o primeiro patriarca etc.). (ANDRADE, 1990, pp. 17-18)

Dentro da noção freudiana de Tabu e totem, isto é, a grande repressão sofrida pelos membros da tribo primordial, por consequência do assassinato do grande patriarca repressor, o manifesto é direcionado exatamente para que estes elementos, os quais funcionam com Tabus intelectuais, sejam um a um assimilados antropofagicamente pelo modernista em uma operação de liberação das pulsões humanas renegadas pelo “Pater famílias e a criação da Moral da Cegonha + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.” (ANDRADE, 1990, p. 51).

Todo esse esquema social, econômico e filosófico, os quais são reclamados somente diante de uma postura antropofágica, seriam assegurados na sociedade, agindo como repressores incentivados pela leitura alienada de obras que apontem o índio de aspectos nobres, na concepção europeia. Estamos apontando para contra o que Oswald se posiciona intelectualmente em seu texto. O índio de tocheiro como símbolo de uma literatura que, por mais renovadora ou propositiva de imagens nacionalistas, permaneceu dentro dos padrões de comportamento impostos pela moral cristã ocidental.

O fragmento final do manifesto revela a importância de se desligar as travas repressivas da tradição social e aponta as consequências que este desligamento antropofágico pode gerar na sociedade brasileira:

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.

Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha. (ANDRADE, 1990, p. 52)

No mesmo esquema repressor, fruto da herança intelectual e religiosa europeia, está ligado o problema da colonização com seus complexos tanto psicológicos quanto históricos. Degluti-los e assimilá-los antropofagicamente garantiria à nação a saúde social e a expressão cultural autêntica, no sentido de manifestação da pluralidade e dos encontros culturais que não cessam de ocorrer e formar novas expressões. Sistema válido não somente a nível nacional,

mas que desmascara a ideia de formação social tendo como tradição apenas um único ramo intelectual e valorizando o encontro como forma de desestabilização do poder, o qual sempre se crê unívoco.

Quando falamos de história como resgate, talvez encontremos no fragmento “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.” (ANDRADE, 1990, p. 51), uma forte indicação deste desejo de construir uma nova noção de história baseada na assimilação ritualística dos elementos do passado como forma de renovar não somente a leitura como a postura diante da realidade da tradição dentro dos quadros atuais. Oswald percebe e adianta muito dos debates travados pelos intelectuais pós-estruturalistas, tais como Foucault, Barthes entre outros.

A tecnologia do texto (discurso) e suas implicações funcionais na cultura vigente, assim como as estratégias de poder ou colonização estão implícitos na leitura que o modernista brasileiro efetua em seus dois principais manifestos, principalmente no último.

Muito se tem discutido sobre as características pós-coloniais ou pós-modernas dos escritos oswaldiano. Em relação ao último, já deixamos bem clara nossa posição contrária a uma cultura pós-moderna na produção intelectual brasileira, salvo algumas figuras específicas às quais preferimos as nomenclaturas hipermodernidade, alta modernidade, ou outras que não simbolizam uma quebra em relação à modernidade e contenham a noção de radicalização das características modernas.

Veremos como essa postura antropofágica, ou seja, a assimilação revolucionária dos elementos ditos tradicionais ou de poder permanece no “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz, a modernidade no documento, suas reivindicações sociais, seus diálogos com a produção cultural e sua utilização da história como resgate renovador. Focalizando uma nova escrita emergente e suas implicações, assim como foi o modernismo em sua época, para o entendimento do campo literário brasileiro.

4 - ANÁLISE DO “MANIFESTO DA ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA”

Quando escrevo sou um índio. E tenho uma tribo.
Uma toca. Um rio à minha volta. Um canto único.
De guerra. Acredito que defendo. Com unha e
flecha. O que resta da floresta.
Marcelino Freire, *Para o poeta Sérgio Vaz*.

De acordo com Sérgio Vaz no “Manifesto da Antropofagia Periférica” a “Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2011, p. 50). Ao analisarmos essa frase, a pergunta que nos aparece primeiramente é “qual é a arte que liberta?”, e depois “do que essa arte liberta?”, de quem é essa “mão que escraviza?”.

Se pensarmos na antropofagia como liberação de subjetividades antes negadas através da recuperação de figuras que sirvam de metáforas das subjetividades não reconhecidas em certa tradição, não como substituição das figuras antigas por outras ‘melhores’, mas na convivência de todas as identidades em jogo como possibilidade revolucionária de vivência dentro de um sistema excludente. Ou seja, a não exclusão de nenhuma identidade dentro de uma formação comunitária que se delimitava pela negação de algumas manifestações culturais por estas manifestações estarem na divisão dos valores simbólicos desta sociedade, marcadas negativamente. Se pensarmos nessa característica da antropofagia, talvez, comecemos a reconhecer respostas para as perguntas anteriormente realizadas.

Karl Marx, em *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, no primeiro manuscrito intitulado “Trabalho Alienado”, discorre sobre o caráter negativo que a produção capitalista impõe sobre o trabalhador por retirar dele a relação direta que ele mantém com sua produção, produção entendida por Marx como característica vital da espécie humana. O pesquisador (filósofo nesta obra) afirma que:

O trabalhador põe a sua vida no objeto, e sua vida, então, não mais lhe pertence, porém ao objeto. Quanto maior for sua atividade, portanto, tanto menos ele possuirá. O que está incorporado ao produto de seu trabalho não mais é dele mesmo. Quanto maior for o produto de seu trabalho, por conseguinte, tanto mais ele minguará. A *alienação* do trabalhador em seu produto não significa apenas que o trabalho dele se converte em objeto, assumindo uma existência externa, mas ainda que existe independentemente, *fora dele mesmo*, e a ele estranho, o que com ele se defronta como uma força autônoma. A vida que ele deu ao abjeto volta-se contra ele como uma força estranha e hostil. (MARX, in FROMM, 1964, p. 97)

A alienação toma o caráter de destruidora dos laços que o homem pode ter com o que, segundo Marx, seriam laços que possibilitariam uma experimentação plena do homem com seu meio, com outros homens e consigo mesmo. A fragmentação dos laços vitais através do distanciamento do humano com aquilo que o torna humano de fato, isto é, o seu contato com os outros homens, com o mundo e com seu trabalho, levaria o sujeito à extrema individualização a qual, no nosso caso, corresponderia à perda substancial de possibilidades de desenvolvimento da civilização, como reunião de homens, atuando positivamente.

Além disso, as próprias possibilidades de desenvolvimento do sujeito, desenvolvimento nas áreas físicas e mentais, ficariam aquém das capacidades reais da espécie, entendendo a espécie humana como uma entre as várias espécies do reino animal habitantes do planeta Terra. Ainda mais, no sistema capitalista, acredita o filósofo alemão serem as capacidades humanas subtraídas através do processo de venda da força produtora do homem como única possibilidade de manter-se vivo: só no trabalho remunerado, isso na sociedade capitalista, é possível ao homem adquirir o capital possível para a satisfação de necessidades básicas, tais quais a fome, vestimentas e moradia.

Em um sistema que, ao comprar a capacidade produtiva do homem, aliena-o de seu produto de criação, distancia-o do desenvolvimento de suas capacidades físicas e mentais por transformá-lo não em criador, mas em engrenagem na grande máquina fabril, o empobrecimento do sujeito e sua escravização através da necessidade de manter-se vivo somente pela aquisição de dinheiro – este só adquirido com o trabalho alienado – passa a ser uma consequência fatídica e perturbadora do quadro humano geral no qual nos encontramos ao analisar a produção cultural moderna. Ou seja, os reflexos e reflexões sobre tal cenário que, como dissemos a partir de Walter Benjamim, se constrói sobre ruínas, sendo essas ruínas as próprias ruínas da humanidade.

Tomando as condições de escrita de Sérgio Vaz, tal qual assinalamos no capítulo anterior, encontraremos a identificação deste com um grupo social não privilegiado, o grupo que mais sofre pela desapropriação das possibilidades humanas no sistema capitalista. Como já apontado, Sérgio Vaz escreve a partir de um lugar considerado o lado explorado nas relações econômicas, o que nos leva a refletir sobre o caráter libertador que o escritor pretende dar a produção cultural por ele proposta.

Não levaremos em consideração apenas esse perfil explorado das periferias dos grandes centros urbanos nacionais, mas utilizaremos essa característica para aprofundarmos nas estratégias empregadas pelo autor no texto para gerar uma reflexão e uma revolta que se encaminharia no sentido de reclamar uma posição favorável não só para os moradores da periferia, mas especialmente para eles e uma desalienação das condições de produção e recepção de obras e conhecimentos antes afastados da maior parte da população brasileira por remeterem-se sempre a uma classe privilegiada dentro das relações socioculturais do país.

Walter Benjamim, em “O autor como produtor”, afirma que para que uma obra seja considerada boa esta teria que unir a tendência política nela contida com a técnica nela

empregada. Benjamim aponta uma série de exemplos para demonstrar o que ele chamaria de revolução na técnica empregada e entre elas ele afirma sobre o jornal na União Soviética:

Nela (imprensa), o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo que exerce suas funções –, ele tem acesso á condição de autor. O próprio mundo do trabalho toma a palavra. A capacidade para descrever esse mundo passa a fazer parte das qualificações exigidas para a execução do trabalho. O direito de exercer uma profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos. (BENJAMIM, 1994, p. 124-125)

O estudioso cultural afirma que, em uma revolução da técnica na imprensa, o fato de que o leitor possa ser chamado para a produção da obra é um caráter de extrema importância para a validação da obra como um documento que saiba unir boa tendência e boa técnica literária. Ele responsabiliza o autor como um elemento na construção dos significados que tem a necessidade de participar não somente da produção da obra, mas na própria maneira na qual a obra vai ser inserida nas relações de produção de seu tempo. Inserir o espectador, que não mais seria espectador, na produção da obra pode ser analisado como uma tarefa realizada na produção literária de Sérgio Vaz.

Através de saraus, principalmente o da Cooperifa, e atividades como a “Várzea poética”²⁶, o, agora, ativista cultural chama a comunidade para participar destes eventos, formando, assim, não só um público leitor, o que na atual situação educacional brasileira já seria tremendamente satisfatório, mas também, através de incentivos pessoais gerados na convivência criada pelos saraus, instigar os moradores alcançados pelos projetos a escreverem, interferindo na produção pessoal de cada um, tanto quanto na produção geral dos encontros culturais.

Se retomarmos a temática da antropofagia como uma postura diferenciada de inserção nas relações de poder e, por isso, também nas relações de produção vigentes, assumir uma nova maneira de se posicionar no mundo das produções culturais, no caso,

26

A “Várzea Poética” é um projeto desenvolvido por Sérgio Vaz junto aos times amadores da região sul de São Paulo que consiste em possibilitar o patrocínio de uma empresa para a confecção dos uniformes dos times através de uma única condição: que todos os integrantes dos times compareçam ao sarau da Cooperifa com seus familiares ou amigos durante o período de um mês. Realizar, de maneira indireta, esse encontro entre literatura e futebol, em um país com o estigma de ser o país do futebol, é, definitivamente, uma estratégia de formação de público leitor; mais ainda, é a tentativa de conscientização através da arte de boa parte da população dos bairros pobres da capital paulista, uma vez que a grande maioria dos homens procura como diversão e descanso do trabalho a prática futebolística.

antropofagicamente, permitiria ao autor se colocar também com produtor. Além disso, a estratégia de unir elementos díspares, possibilitando o acesso de todos à produção, ou como diz Walter Benjamim, tornar a produção literária um direito de todos, transformaria a antropofagia em uma estratégia possível de revolução na literatura.

Produzir o contato com uma força produtiva, tal qual a literatura, entendida aqui com um trabalho que possibilite o desenvolvimento intelectual humano, é sim uma forma de luta contra a alienação dos explorados do sistema. Perceber os mecanismos que conduzem a tal processo inibidor das potencialidades, desenvolver a capacidade intelectual em um país no qual a educação intelectual é insatisfatória passa a ser um tipo de ação transformadora de situações, por isso damos tamanha importância à cena de produção criada pelo sarau da Cooperifa. Um pouco mais além que esta compreensão, entender que os explorados não são somente os moradores das periferias urbanas, mas todos aqueles que, de certa forma, são alijados de suas potencialidades físicas e intelectuais pelo sistema de compra de mão-de-obra, nos permite entender porque Sérgio Vaz declara que luta “A favor de um futuro limpo para todos os brasileiros” (VAZ, 2011, p. 50), tal afirmação abrangeria o alcance do manifesto periférico.

Mais do que alcançar o maior número de leitores, em seu manifesto o poeta vira-lata afirma uma nova postura a ser tomada pelo artista, postura esta que em muito se assemelha com a postura requerida por Walter Benjamim:

É preciso sugar da arte um no tipo de artista: o artista-cidadão.
Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades.
Um artista a serviço da comunidade, do país.

Um tipo de arte que não pretenda através de temas revolucionários incendiar um tipo de compaixão nos espectadores, mas que retire dos espectadores a imobilização através da reflexão continua e devolva a oportunidade que, frente às considerações já tomadas, pode ser vista como a própria possibilidade de desenvolvimento do homem enquanto espécie. Um artista que esteja pensando na produção a partir de lugares estratégicos, tais qual a comunidade ou o país. Não é a reclamação de uma arte puramente engajada, mas de um artista que se engaje através e com a arte e que, inteligentemente, conduza o espectador a participar desse engajamento.

Dentro dessas considerações podemos já apontar para algumas respostas das perguntas inicialmente feitas neste capítulo. O tipo de arte que liberta, libertaria o homem das amarras de um sistema estrutural que retiraria dele suas capacidades vitais, transformando-o em

apenas mais uma peça no mecanismo geral de produção, e não no produtor. Este tipo de arte tornaria tanto o produtor quanto o espectador em autores, reiterando-lhes a possibilidade de desenvolvimento, pelo menos, no nível intelectual. Outra característica é transformar a especificidade da condição do espectador em qualificação exigida para a produção literária revolucionária.

Ao falarmos de identidades negadas e de sujeitos explorados na modernidade capitalista, podemos dizer que o novo cenário literário nacional está repleto de indivíduos que vivenciam a exclusão cotidianamente, transformando-os – os trabalhadores explorados – em sujeitos qualificados para integrarem uma arte inovadora e uma nova fase da produção literária brasileira.

No capítulo introdutor e em outras partes do nosso trabalho, apontamos para a identificação que a antropofagia gera através de figuras as quais chamamos de problemáticas na construção social nacional, por terem sido excluídas ou desprezadas durante boa parte da formação social do país e até enquanto símbolos de identificação do imaginário brasileiro. Ao afirmarmos a identificação no “Manifesto da Antropofagia Periférica” com base na exploração e exclusão dos indivíduos, principalmente na tomada da figura do escravo, pretendemos nos aprofundar mais na utilização de tal identidade para compreender melhor essa estratégia antropofágica.

Na frase de abertura de seu “Manifesto da Antropofagia Periférica”, Sérgio Vaz retoma o texto de Oswald de Andrade da seguinte maneira: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.” (VAZ, 2007, p.50). Tal sentença nos revela uma situação de imediato: quais são o amor, a dor e a cor que unem a periferia de Sérgio Vaz? E quem é esse ‘nós’? Se a antropofagia era a postura a ser tomada como o principal caminho em todas as esferas comportamentais no “Manifesto Antropófago”, então agora uma “antropofagia periférica” é a postura a ser designada como primordial. Contudo, essa postura carrega em si uma identidade periférica que é delimitada pelos vocábulos anteriormente anotados.

Para responder esta questão, entendemos ser necessário analisar também parte da produção poética do escritor para melhor entendermos os contornos da pergunta, queremos, com isso, apontar a obra do escritor marginal com um todo significativo e pretendemos compreender melhor os símbolos, no caso, o escravo, por ele utilizados em sua poética. No poema “Oração dos desesperados”, as três palavras (cor, dor e amor) mais uma vez aparecem juntas, dando-nos uma pista de seus reais significados na poética de Vaz:

Uma dor que tem cor
escorre na pele e na boca se cala,

uma gente livre para o amor
mas com os pés fincados na senzala. (VAZ, 2007a, p. 34)

As ideias e imagens que nos aparecem são a dor da exclusão social e a cor do preconceito racial ao negro, uma vez que, sabendo da origem do escritor, ou seja, a periferia de um grande centro urbano, o imaginário social sobre os indivíduos oriundos desse *locus* reporta ao negro enquanto cor e a pobreza enquanto situação econômica. Porém, confrontando a formação da população brasileira, especificamente na periferia da grande São Paulo, lugar do qual fala o autor, a conceituação dos vocábulos referidos pelo poeta paulista se torna problemática.

Entre esses problemas, encontramos o da densa miscigenação étnica que o país sofreu na formação de seu povo. Nosso trabalho consiste em focalizar um tipo de estratégia discursiva que trabalhe os signos, usados literariamente, para resgatar um passado em comum entre grande parte da população brasileira e que sirva de base para uma manifestação sócio-político-cultural. Essa estratégia vale-se da utilização da miscigenação ao estabelecer uma figura que dê conta de, metaforicamente, uma gama muito maior de indivíduos os quais não necessariamente façam parte da etnia do antepassado utilizado nesse processo de identificação, no caso, o negro.

Restringindo-nos à formação da população nas periferias de São Paulo, o grande número de migrações de várias partes do país e de emigrações – principalmente os descendentes de europeus que vieram no começo do sec. XX – nos fazem apontar para uma geografia de intensa troca tanto cultural quanto interpessoal, com o cruzamento das culturas ali estabelecidas. No livro *Cooperifa*, ao relatar sua infância na periferia junto de seus amigos, Sérgio Vaz refere-se a tal época de tal maneira:

Nossos pais tinham muitas coisas em comum: a maioria deles tinha vindo de outros estados tentar a sorte por aqui. Muitos construíram essa metrópole, os meus pais, por exemplo, vieram de Minas Gerais. (VAZ, 2008, p.17).

A família do próprio poeta é oriunda do norte de Minas, o que nos causa ainda maior embaraço ao tentarmos delimitar o conceito ‘cor’ utilizado como demarcação de determinada cultura periférica paulista. Se a ‘cor’ nos parece tão indeterminável, que cor realmente evoca o poeta?

Várias são as origens na formação desta sociedade e várias são as ‘cores’ que se relacionam e se cruzam diariamente nesse cenário. Somente uma ideia forte de mistura, principalmente se tratando de formação social brasileira, poderá ser aceita.

Uma vez aceita a ideia de miscigenação na formação desta população, o conceito de cor persiste com maior força e nos obriga a repensar a utilização deste vocábulo em um texto que pretende falar a partir de uma voz periférica representativa. Representativa, pois anseia estabelecer uma identidade e reclamar sua autenticidade dentro dos quadros de produção cultural brasileiros.

Na análise da obra do poeta dentro desse quadro de criação literária, propomos a revisão do termo cor, termo problemático na discussão, como apropriação de um passado histórico específico, no caso, o passado escravocrata, para designar todo tipo de exclusão e preconceito exercidos pelo sistema social brasileiro contra seu próprio povo.

No poema “Irmãos Guerreiros de Angola”, a identificação é clara:

No Brasil
 a África escorre na pele,
 nos olhos, na alma e nos pés
 desse povo que vive
 nesse quilombo chamado periferia.
 A dança
 que a luta disfarça,
 tem na alma a mesma sintonia
 das mãos espalmadas
 de mestre Bimba e Pastinha,
 maestros da sinfonia.
 Canta Zumbi,
 os extintos navios de além-mar,
 que Palmares crava seu canto
 nos corpos retintos
 da corda-solo do berimbau.
 Não muito longe daqui,
 os irmãos guerreiros de Angola
 giram no compasso da história
 que nem Rui Barbosa foi capaz de apagar. (VAZ, 2007a, p. 162)

Como apontado anteriormente, a nação se constrói também através de símbolos, de discursividades que alimentam a identificação entre os cidadãos. Na intenção de tomar como caráter identitário o período de escravidão no país, o escritor marginal também se apodera de alguns símbolos já conhecidos como pertencentes à escravidão para ressaltar idiosincrasias do processo excludente na formação nacional. Estes símbolos em “Irmãos Guerreiros de Angola” são a capoeira, a senzala, Zumbi, Mestres de roda de capoeira conhecidos e o quilombo. Assim, também encontramos na figura de Rui Barbosa, intelectual do período da república velha, o qual ordenou a queima de todos os registros da escravidão, um vilão da memória coletiva de dor nacional. Mas essa vilania é limitada, uma vez que a memória coletiva, não oficial da escravidão/exclusão é repetidamente retomada para a comparação com a atualidade e identificação cultural afrodescendente.

A ‘cor’ que une essa periferia seria então a marginalização e exclusão sofrida pelos moradores desses lugares, fato sempre colado à ideia de que os escravos no período colonial e Imperial no Brasil sofriam demasiadamente com a ideia de ‘raça inferior’. A exclusividade do termo ‘cor’ para os negros se mostra até problemática, pois ultrapassa essa barreira e se instaura muito mais a ideia de exploração e exclusão até para o próprio poeta, que no poema “Consciência e atitude”, diz:

Que a pele escura
Não seja escudo
Para os covardes
Que habitam na senzala
Do silêncio. (VAZ, 2007a, p. 38)

Essa utilização do passado escravo no Brasil como símbolo de exclusão e luta veio à literatura marginal por influência do hip-hop, movimento cultural norte-americano que repercutiu fortemente nas periferias brasileiras, principalmente na periferia da capital paulista.

A relação de Sérgio Vaz com o *rap* é relatada pelo próprio escritor:

O rap tinha entrado de vez em minha vida e a poesia de protesto novamente fazia sentido em meu trabalho. E vários rappers que eu tanto admirava já eram meus amigos, e também já era convidado pessoalmente por eles para recitar em seus shows e eventos culturais. (VAZ, 2008, p 68).

O *rap*²⁷, a expressão musical do *hip hop*, está no Brasil intensamente relacionado com a produção cultural periférica, principalmente por sua origem marginal nos Estados Unidos que foi de forte cunho social e que tem por principal tema as diferenças raciais e sociais nos EUA.

No *rap* paulista não há uma identificação direta com uma cultura negra como no *rap* norte-americano. Dizemos identificação direta, não por não se relacionar com este movimento, mas por abranger um número de identidades muito maior que só a afrodescendente, como no próprio caso de Sérgio Vaz. Enquanto nos Estados Unidos o *rap* se relaciona ativamente com movimentos antirracistas, em São Paulo a música não pode ser diretamente associada a uma identidade negra (COSTA, 2006, p.138).

Sérgio Costa, ao discutir a relação da cultura negra com o *rap*, citando Weller, diz:

A autodenominação dos jovens praticantes do hip-hop como “preto” tem menos a ver com características fenotípicas do que com traços comuns relacionados às

27

Além do *rap* existem ainda o Grafite, que é a expressão gráfica do *hip-hop* e o *break*, que é a manifestação em dança do movimento.

experiências como morador da periferia. “Preto” aparece assim, muito mais como uma categoria agregadora de três “Ps”, quais seja, periferia, preto e pobre, que como denominação da cor da pele(...) Para os grupos de rap, o termo preto contém, além de um componente relacionado com o meio, um caráter de classe. (...) [Assim,] a categoria “preto” não exclui, por princípio, não negros que partilhem do mesmo universo de experiências e pertençam o mesmo meio socioespacial. (WELLER apud COSTA, 2006, p. 138-139).²⁸

Esse tipo de associação possibilita algumas articulações simbólicas culturais de grande riqueza. Ao ligar afetivamente os membros de uma comunidade por identificação social, o movimento de literatura marginal no Brasil conquista um leque de opções temáticas. Uma vez que o que une é a ‘dor’, os escritores estão livres para falar de sua periferia sem ter que se remeter, como no caso norte-americano, a certo traço fenotípico para identificação dos membros dessa comunidade imaginada.

No poema “Sabotagem (o invasor)”, o poeta mesmo registra a multiplicidade de cores nas letras de *rap* ao homenagear Mauro Mateus dos Santos, cantor de *rap* conhecido como Sabotage, assassinado por envolvimento com o tráfico:

Mauro
era um negro de asas,
um pássaro
com os pés no chão.
Som de ébano
com pele de couro,
o mouro fez ninho no Canão.
O passado,
que o futuro queria
escrito em carvão,
deixou de ser pó
pra ser pão
ao se viciar em poesia.
O poeta,
de plumas negras
e voz de pedra,
cravou seu canto
preto e branco
nas vidraças
do mundo colorido. (VAZ, 2007a, p. 108).

Rappers como Mano Brown, do Racionais MC’s, são fortes influências na literatura não só de Sérgio Vaz, como da maioria dos escritores marginais. Essa relação tem sido intensificada pelos vários projetos implementados entre os dois grupos, além da participação ativa dos *rappers* na produção literária marginal. Um bom exemplo é o próprio Mano Brown

28 A essa citação podemos lembrar a música de Caetano Veloso, “Haiti”:

*111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos.*

que, além de travar relacionamento direto com o movimento marginal, através de suas músicas, relaciona-se amigavelmente e, como um dos maiores nomes no que se refere à cultura suburbana, serve de “afirmação” para escritores como o estudado. O poeta descreve um desses encontros, na primeira vez que o músico visitou o sarau da Cooperifa:

Nesse dia ficamos até a madrugada debatendo assuntos pertinentes á periferia, poesia e à música. Brown voltou outras vezes e ajudou a divulgar e dar credibilidade ao nosso movimento, que não parava de crescer. (VAZ, 2008, p. 103)

Mano Brown em entrevista a Fabio Santos (*Revista Raça*) declara a intenção do grupo de *rap* ao qual pertence:

Modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da Casagrande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja: do medo – de nossa ‘boa gente de cor’. (BROWN apud NESTROVSKI apud GARCIA, 2007, P.200)

Há sempre uma ‘casa grande’ a ser combatida pelo quilombo, temida pela senzala, zombada pelo carnaval (DaMATTA, 1997, p. 32). Neste caso específico, ‘negro’ se refere diretamente aos indivíduos de cor negra, no entanto, ainda é muito difícil separar as identidades, já que com o processo miscigenador, há vários graus de parentesco entre as etnias ali encontradas. Haveria, segundo Fernando Ortiz (1983), um processo de transculturação, ou seja, a “transição de uma cultura para outra [...], no desenraizamento de uma cultura anterior, [...] em todo enlace de culturas [...] mas sempre algo diferente de cada um dos dois” (ORTIZ, 1.983).

A mistura, ou como diz Silviano Santiago, o elemento mulato nessa formação identitária, contribuiria para a estratégia antropofágica utilizada por Sérgio Vaz de desestabilizar o sistema baseado em exclusões através da mistura, isto é, a desierarquização dos elementos do sistema. E isso se torna mais possível a partir do momento em que as próprias identidades se confundem, não permitindo uma desagregação dos sujeitos por algum tipo de traço étnico.

Kwame Anthony Appiah em seu livro *Na Casa de meu Pai* nos dá uma dica para a possível solução desse problema de ‘cor’:

Mas o vínculo físico e a insígnia da cor são relativamente sem importância, a não ser como insígnias; a verdadeira essência desse parentesco é sua herança social de escravidão, de discriminação e de insulto; e essa herança une não apenas os filhos da África, mas se estende por toda a Ásia amarela até os mares do Sul. (APPIAH, 1997, p. 70).

Essa aproximação do conceito ‘dor’ do *rap* norte americano para a apropriação na cultura brasileira pode ser entendida pelo que Paul Gilroy chama de “Atlântico Negro” (2001). A ideia do navio negreiro como primeiro ponto de troca cultural entre os ‘novos’ habitantes das Américas – escravos – contém já em sua origem uma explicação farta para essa identificação de destinos. Destino (preconceito) que foi pesado marcador social nos Estados Unidos e que foi abrandado (Freire, DaMatta, Holanda) nas várias dissimulações sociais no Brasil.

No último trecho citado, o filósofo se refere diretamente à cultura africana, todavia, levando em consideração a escravidão imposta aos negros vindos ao Brasil, podemos afirmar que compreendemos, como os moradores dos ‘mares do sul’, a utilização da insígnia ‘cor’. O conceito ‘cor’ aqui é ideológico, ou como afirma Bakhtin, “a palavra é o símbolo ideológico por excelência” (BAKHTIN, 2006, p. 17).

Incorporando os símbolos ‘dor’, ‘cor’ e ‘amor’, o poeta alcança o nível de significação que lhe permitirá trabalhar ideologicamente pela temática da exclusão social. E, para isso, ele recupera simbolicamente o passado de escravidão que é fonte historicamente reconhecida no país.

Essa utilização do período escravocrata pelo escritor marginal não para na simbologia da dor. Em vários de seus textos, ele confere o título de ‘quilombo cultural’ ao sarau Cooperifa, realizado todas as quartas-feiras no bar Zé Batidão em Taboão da Serra, zona sul de São Paulo e também no poema já citado, “Oração dos desesperados” ele diz:

– Escuta este canto
 (Que lindo este povo!
 Quilombo este povo!)
 Que vem a galope com voz de trovão!
 Pois ele se apegas nas armas
 quando se cansa das páginas
 do livro da oração. (VAZ, 2007a, p. 35)

O quilombo como conhecido ponto de resistência cultural dos negros no período de escravidão é repertório da grande maioria dos brasileiros. A utilização da semelhança fônica entre “Que lindo este povo” e “Quilombo este povo!”, remete diretamente à força do movimento de resistência cultural dos moradores da periferia em relação à imagem e a indiferença como são tratados por uma parte da população brasileira. O escritor Ferréz, principal nome da literatura Marginal contemporânea, apontando para várias referências do universo afro-brasileiro, diz:

Eu quero ter o belo prazer subversivo de cantar meu rap, eu quero ter o direito arbitrário de escrever minha literatura marginal, eu quero ser preso, mas por porte ilegal de inteligência, antigamente quilombos hoje periferia, o zumbi zumbizando a elite mesquinha, Záfrika Brasil, um só por todos nós, somos monjolos, somos branquindiafros, somos Clãnordestinos, a peste negra, somos Racionais, somos Negro Drama, e minha posse é a mente zulu e vivemos numa estação chamada hip-hop. (FERRÉZ, 2006, p. 61).

Utilizando os símbolos da escravidão juntamente com referências às produções dos *rappers*, os escritores marginais conseguiram uma forte imagem de exclusão para associarem a sua luta. As várias imagens compõem um mosaico de referências que unem a periferia à ideia de quilombo. Os moradores desta periferia são comparados a ex-escravos fugidos, simbolizando a contramão que estes tomam ao produzir literatura, uma emancipação das forças sociais opressoras.

Mais uma vez, no “Manifesto da Antropofagia Periférica”, Sérgio Vaz utiliza-se do passado negro escrevendo que “A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer.” (VAZ, 2007b, p.1). Porém, sob outro ponto de partida.

A cozinha, fortemente analisada por Gilberto Freire, é o ponto da controvérsia entre quem domina, na figura da ‘sinhá’, abreviação de senhora, tratamento dado pelos escravos às esposas dos Senhores de engenho, os ‘sinhôs’ e quem é dominado, os escravos que trabalhavam na cozinha.

O batuque é negado pela sinhá que deseja ser respeitada a partir de seu status social, status esse que se baseia em relações de desigualdades e propriedade de humano sobre humano (escravidão). A passagem alude ainda ao samba “Batuque na cozinha”²⁹, de Martinho

29

A letra da música é uma clara declaração dos problemas enfrentados pelos negros na sociedade brasileira. O problema do preconceito racial que acaba por reger as relações culturais, como no caso do batuque, e até a incriminação por vadiagem. Eis a música:

*Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé*

*Não moro em casa de cômodo
Não é por ter medo não
Na cozinha muita gente sempre dá em alteração*

Refrão

*Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme*

da Vila, conhecido sambista que também se engaja nas lutas contra o preconceito racial. A sentença é feita a partir de um verso do samba. Ainda salientamos que o samba foi um gênero musical fortemente combatido em seu início por ter origens marginais.

Utilizar o samba como outro marco de resistência social traz à tona duas principais consequências. A primeira é claramente a contribuição da cultura afrodescendente na formação identitária cultural do país. Uma vez que o samba origina-se da cultura assinalada e, tomado o conhecimento de que o samba é um dos principais símbolos de nacionalidade no cenário atual, a importância de se utilizar essa manifestação promovida pelo que, na época em que o samba sofria resistência, era a cultura do outro, do negro, figura não bem vista socialmente, condiz com a implosão das hierarquias entre as manifestações culturais

Que dirá o mulato

*Eu fui na cozinha
Pra ver uma cebola
E o branco com ciúme
De uma tal crioula*

*Deixei a cebola, peguei na batata
E o branco com ciúme de uma tal mulata
Peguei no balaio pra medir a farinha
E o branco com ciúme de uma tal branquinha*

*Então não bula na cumbuca
Não me espante o rato
Se o branco tem ciúme
Que dirá o mulato*

Refrão

*Eu fui na cozinha pra tomar um café
E o malandro tá de olho na minha mulher
Mas, comigo eu apelei pra desarmonia
E fomos direto pra delegacia
Seu comissário foi dizendo com altivez
É da casa de cômodos da tal Inês
Revistem os dois, botem no xadrez
Malandro comigo não tem vez*

Refrão

*Mas seu comissário
Eu estou com a razão
Eu não moro na casa de arrumação
Eu fui apanhar meu violão
Que estava empenhado com Salomão
Eu pago a fiança com satisfação
Mas não me bota no xadrez
Com esse malandrão
Que faltou com respeito a um cidadão
Que é Paraíba do Norte, Maranhão.*

pretendidas pela antropofagia como maneira de igualar todas elas no intuito de transformá-las em possibilidades reais de vivência. Por mais que “sinhá” não queira, em outros termos, uma cultura baseada no elitismo como critério de análise da importância das obras e este elitismo é, sem dúvida, colado às classes dominantes, trazer o samba, cultura popular, para a discussão antropofágica tem maior relevância ainda.

A segunda consequência é o fato da manifestação samba ter adquirido, ao longo do tempo, também, o caráter de manifestação de cultura de massa. Não há uma negação completa da produção massiva no “Manifesto da Antropofagia Periférica”, mas há na atitude de Sérgio Vaz, a escolha de manifestações que condigam com o que ele chama de artista cidadão. Em uma parte do texto encontramos essa passagem:

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. [...]

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. (VAZ, 2011, p. 51)

Em uma operação típica do gênero manifesto, são escolhidos repertórios a serem evocados como saudáveis e outros a serem execrados pelo texto como uma tradição não correspondente a realidade atual ou manipuladora e nefasta aos objetivos – que se colocam sempre como legítimos e bem intencionados – apontados pelo manifesto. Tal operação, associada à estratégia antropofágica, assemelhasse à passagem bíblica ditada por Paulo: “Considera todas as coisas, mas retenha só o que é bom!”³⁰, ou seja, entre as peças da tradição a serem assimiladas, não no mesmo sentido em que vinha sendo produzida, já que a antropofagia é antes uma mudança de postura/mentalidade diante do quadro atual do que diretamente de estilo literário ou tradição a ser seguida. O importante é escolher entre as obras que se delineiam mais proximamente à postura escolhida pelo autor do texto.

Há, aqui, uma negação de certa tradição de cultura massificada, a qual em muito colabora para a manutenção tanto dos lugares no sistema social quanto das imagens que deste sistema se faz. A idealização de comportamentos e essa idealização incluem as vestimentas, o visual, a forma física e a mentalidade a ser seguida propagada por alguns meios midiáticos nacionais correspondem aos interesses das classes dominantes. Gerar uma necessidade de

conquista em direções que não atrapalharão a continuidade da exploração capitalista parece ser o objetivo da maioria das redes midiáticas atuais.

Quando Sérgio Vaz, além de negar essa produção, também reclama a produção de massa encontrada no samba de Martinho da Vila, ele está escolhendo por um tipo de manifestação midiática considerada de massa que corresponda ao perfil de artista cidadão antes citado. Não é contra a produção nos meios midiáticos que o texto se coloca, e sim contra a má intencionada apropriação que vise manter a exploração dos cidadãos do país.

Como já havíamos apontado, a antropofagia sugere a utilização e a hibridização de todas as manifestações ao alcance das mãos do artista. Não há diferença entre o culto, o popular e o massivo, mas sim entre as posturas tomadas na utilização dos mesmos por parte dos produtores culturais.

A figura do trabalhador deve, em todas essas manifestações, ser valorizada como elemento de importância na construção social. Infere-se a valorização dessa figura pela imagem deturpada que desta se faz em muitas das produções culturais e até nos imaginários sociais os quais utilizam da figura do trabalhador, principalmente o braçal, como figura não capaz de integrar-se totalmente na sociedade política, social e culturalmente.

Em um texto intitulado “Poesia das ruas”, no livro *Cooperifa*, o escritor periférico relata, como em muitas outras passagens do mesmo livro, o que podemos chamar de povo:

Agora, todas as quartas-feiras, guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vêm comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas sob a benção da comunidade.

Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, desempregados aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem sua cidadania através da poesia. (2008, p. 12-13).

O trabalhador do dia-a-dia ganha vida e voz, ou pelo menos, tem direito a um tipo de cultura que até então lhe era negado. Pode, por meio do sarau da Cooperifa, ter acesso a alguns tipos de produções artísticas às quais não havia tido e não havia sido encorajado a ter até então na história social brasileira. Um elemento de valorização e a igualização dos trabalhos dentro do sarau. Profissões como advocacia e jornalismo, que são mais prestigiadas na sociedade brasileira, agora convivem em igualdade com taxistas, donas de casa e metalúrgicos. Um processo de grande valorização do trabalho braçal realizado por muitos daqueles que frequentam o sarau.

A ênfase dada pelo autor na enumeração dos trabalhadores é outro elemento do texto a que deveríamos nos ater com mais atenção. Por um processo de nomeação enfática, Sérgio Vaz consegue transmitir estilisticamente a força dos trabalhadores diários do Brasil urbano-

industrial. As várias profissões representadas possuem um poder enunciativo forte, por referenciar a maioria homogeneizada de trabalhadores do país.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Hollanda descreve precisamente o descaso dos colonos portugueses com a ideia de trabalho, cultivo da terra e esforço diário. O trabalho manual era, no Brasil, visto como função desmoralizadora, atividade praticamente de escravos (HOLLANDA, 1978, p. 27).

Em muitos casos, a realização de serviços mecânicos fazia seus autores serem relegados a segundo plano e perderem seus privilégios na coroa:

Embora a lei não tivesse cogitado em estabelecer qualquer hierarquia entre as diferentes espécies de trabalho manual, não se pode negar que existiam discriminações consagradas pelos costumes, e que uma intolerância maior prevaleceu constantemente com relação aos ofícios de mais baixa reputação social. (1978, p. 28)

Esse descaso e preconceito em relação aos trabalhos mecânicos, segundo o autor, é traço característico da nação. Contudo, o processo de modernização levou o país a um nível de necessidade de trabalhadores braçais. O grande surto modernizador da década de 50 levou grande número de pessoas às cidades, entre elas São Paulo.

Mesmo com o aumento e a criação de vários ramos de trabalhos manuais no país, as massas trabalhadoras ainda podem ser vistas como estigmatizadas pela sociedade. Sendo assim, alguns dos trabalhadores enumerados no texto de Sérgio Vaz realizam ainda, na totalidade de seus afazeres, as tarefas indignas, sendo, por isso, também colocados em uma situação de “inferioridade” por seus postos na organização na produção. São *também* inferiorizados, pois além do preconceito gerado pela posição social, a questão dos trabalhos braçais realizados pela maioria desses indivíduos pesa como mais uma característica negativa, do ponto de vista geral da formação brasileira. Mas, como apontamos acima, a equalização das profissões, no texto, reafirma o valor dessas identidades inferiorizadas e as resgata para a livre cidadania, pelo menos dentro do sarau. É uma atitude de poeta-cidadão, ou até de espectador-cidadão. Um espectador que seja valorizado e se sinta parte positivamente significativa das significações em questão.

Neste momento, se explica também o símbolo da ‘dor’, uma vez que ‘cor’ e ‘dor’ estão intimamente ligados, pois a ‘escravidão’ na “na grande senzala Brasil” gera exclusão social e sofrimento. Os trabalhadores “braçais” continuam o legado da escravidão, sofrendo de forte preconceito e sendo empurrado para as margens do sistema:

No Brasil
a África escorre na pele,

nos olhos, na alma e nos pés
desse povo que vive
nesse quilombo chamado periferia. (VAZ, 2007a, p. 162)

É interessante notar o processo de maneira geral, uma vez que o preconceito se alia à alienação do trabalhador brasileiro. Ao retomar a figura do trabalhador comparativamente à do escravo, pensando na estigmatização dessas imagens, Sérgio Vaz consegue dar conta de um grande número de indivíduos da classe baixa brasileira que são ou se sentem explorados. A desalienação desta imagem, tornando-a uma figura produtora de discursos legitimados e que geram orgulho no meio em que estão, realiza o processo de desalienação por resgatar tanto a noção de pertencimento quanto o orgulho desse pertencimento a determinada identidade. O quilombo se faz forte pela periferia.

Já o vocábulo ‘amor’ está intimamente ligado à antropofagia realizada no texto. A certa altura do manifesto encontramos: “A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.” (VAZ, 2011, p.50). Os instrumentos referenciados servem para ilustrar claramente a união por força da mistura, mistura essa que deve ser mediada por uma sociedade justa, pois o “subúrbio clama por... universidade para a diversidade” (p.50).

Os tamborins, símbolo do samba, associado às camadas mais pobres economicamente, estão em contato com os violinos, referência direta a música clássica herdada da Europa, associação fácil a uma cultura lida por muito tempo, no campo cultural nacional, como a única válida.

Porém, estes elementos só entram em contato depois da aula, da educação igualitária para todos, onde cada instrumento-símbolo tem seu lugar. Como havíamos dito, os conceitos ‘dor’, ‘cor’ e ‘amor’ podem ser lidos como símbolos de uma camada socialmente explorada. Entretanto, no caso mais específico do símbolo amor, um tipo de movimento em direção ao geral pode ser percebido, não a nível identitário, mas a nível político, no qual todas as camadas terão seu espaço, espaço tendencioso a mistura.

No texto de Oswald, a miscigenação se revela inevitável, já que a formação brasileira foi de intensa troca simbólica entre as culturas que aqui se encontraram, troca essa problemática e desigual. Só mediante esse amor-fraternidade a proposta de um país melhor para todos se dará. Em outra parte do texto o autor reivindica:

A favor [...]
Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.
Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.
Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.
Da Música que não embala os adormecidos. (VAZ, 2011, p. 50)

A releitura de todas as artes que influenciaram a produção brasileira agora é vista como elemento constituinte da construção democrática da nação. Procura-se estabelecer as regras de desenvolvimento nacional. As artes consideradas cultas são direcionadas para o melhoramento das estruturas materiais, políticas e culturais dos moradores das periferias urbanas. São utilizadas, como no “Manifesto Antropófago”, como símbolos de uma cultura que precisa ser assimilada e transformada em outro tipo de manifestação, ou seja, que passe a pertencer ao repertório não como modelo a ser seguido, mas como ferramenta a ser utilizada a partir de outra mentalidade.

Não utilizamos a ideia de “povo” impunemente, podemos retomar o conceito de Marilena Chauí que afirma que existem certos tipos de discursos legitimadores dentro de uma nação (CHAUÍ, 1980). O que chamamos de povo é exatamente a parte da população brasileira à qual, durante muito tempo, não foi democraticamente permitida uma representação sólida, o que fez acontecer por muito tempo, como já salientamos, uma troca cultural simbólica problemática e desigual.

Não há o índio antropófago, antepassado mítico, o qual encarna o ideal de cultura brasileira. Há o povo, simples e conscientizado através da arte, para que assimile da “consciência participante” (ANDRADE, 1990, p. 47) de Oswald aquilo que lhe é de interesse.

A estratégia utilizada por Vaz no texto pode ser entendida a partir do que Renato Ortiz, em *Mundialização e Cultura*, declara:

Com o advento da sociedade urbano-industrial, a noção de pessoa já não se encontra mais centrada na tradição. Os laços de solidariedade se rompem. O anonimato das grandes cidades e do capitalismo corporativo pulveriza as relações sociais existentes, deixando os indivíduos soltos na malha social. A sociedade deve, portanto inventar novas instâncias para a integração das pessoas. (p. 119)

A ‘cor’, a ‘dor’ e o ‘amor’ são, portanto, estratégias de integração social. Estratégias estas firmadas no símbolo, uma vez que, segundo já dissemos baseados em Bakhtin, as palavras carregam consigo um forte elemento ideológico. Palavras que almejam concentrar em seu núcleo o maior número possível de relações sociais e assim formular uma identidade chave capaz de dar conta de vários acontecimentos nacionais de exploração e exclusão social.

O autor busca sempre a superação dos contrastes, ou a afirmação de várias identidades em contato que seguiram sempre em trocas simbólicas intensas. Há sempre o apelo à tolerância, caso a união se revele impossível, fato que acreditamos quase nulo em uma nação que tem como principal característica a mistura das culturas.

A alteridade é, aqui, como para Oswald, chave intrínseca ao processo de identificação social de uma nação, visto que a nação também é feita daquilo que está fora e que se aglutina

como experiência vivida no cotidiano da sociedade. A cultura e o sujeito da cultura são o “estar sendo” de Glissant em *Introdução a uma Poética da Diversidade* (2005), na qual os elementos se misturam para gerar sempre continuamente um novo estado de coisas.

A própria ideia de antropofagia permite ao autor essa aproximação de diferenças, e requer uma maior tolerância cultural. No manifesto modernista encontramos os seguintes dizeres: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos, de todas as religiões.” (ANDRADE, 1990, p. 47). A antropofagia é vista como o único mecanismo capaz de dar conta das desigualdades históricas, políticas, culturais e sociais do Brasil.

Como podemos perceber, a antropofagia, como utilizam Oswald e Sérgio Vaz é o motor que move as relações e por meio dela as fronteiras são apenas maquiagens, sendo postas sempre em contato, sempre em transformação. Sérgio Vaz só consegue alcançar essa superação porque se coloca em um movimento de contato intenso e aberto com o ‘outro’, deslocamento antropofágico com o que não é dele, mas se pode apropriar.

A indiferença social é o alvo a ser combatido com maior fervor. Pois os moradores das periferias sofrem, como já discutido em várias partes deste capítulo, inúmeras formas de preconceito gerados pela condição social, pelos trabalhos ocupados por estes sujeitos e, principalmente, por estas características servirem, num sistema social como o que vivemos, como diferenças mantenedoras das posições dominantes. Servem ao sistema como distanciadoras e impedem uma transformação política e cultural radicais ao afastarem as possibilidades de mistura, ou como alvo mais específico da antropofagia, de desierarquização, trazendo com essa atitude uma noção de pureza nefasta, que só afirma a falsa “superioridade” de uns em relação a “inferioridade” de outros.

5 - CONCLUSÃO

Ao voltarmos nosso pensamento para as estratégias acionadas pelos autores ao utilizarem a antropofagia como conceito, como postura diante das formações culturais e sociais contemporâneas a eles, percebemos o quão profícuo se torna esse conceito – por dar

conta não somente de fenômenos culturais, mas políticos, históricos e sociais – no quadro geral de produções artísticas e teóricas atuais.

A antropofagia, ao desestabilizar o sistema de controle de forças baseado nas diferenças existentes em todos os níveis possíveis, reclama um tipo de postura/mentalidade a qual, por incorporar os mais variados tipos de repertórios em seu bojo, implode as bases mais problemáticas das manifestações culturais que contribuem para a manutenção dos lugares dominantes e dominados na atual sociedade capitalista.

A antropofagia moderna traz à discussão as várias identidades participantes do processo de formação de determinada localidade, no caso, do Brasil. E, ao legitimar essas colaborações várias, não renega outras exterioridades como se quisesse formar uma cultura autóctone pura e fechada, afirmando um tipo de “ser” brasileiro original e eterno. Por isso, a figura do índio, tido como o brasileiro por direito e, principalmente o índio antropofágico, dá conta de uma determinada postura de tolerância em relação ao outro, por, no ritual antropofágico, assimilar o inimigo morto, conservando as qualidades positivas que esse possa ter para o índio vencedor.

Retiramos alguns desses vocábulos do artigo “O Político e o Psicológico, estágios da cultura”³¹, de Roberto Corrêa dos Santos, texto que discute outro artigo, este de Silviano Santiago, intitulado “Oswald de Andrade ou o elogio da tolerância racial”³². O citado texto aponta para o caráter tolerante da obra de Oswald de Andrade, que percebe a vantagem de se aproveitar das várias linhas de diálogo que uma sociedade tem para a composição de sua cultura como força vital para a construção de uma cultura forte. Segundo o articulista, Silviano Santiago percebe essa qualidade na obra de Oswald e produz uma crítica nodal para o entendimento das possibilidades da construção cultural do país.

O caráter político de uma cultura seria dado pelas percepções das forças em atrito que formariam o cenário geral da construção social. O como afirma o autor sobre as culturas europeias:

31

In: *Oswald Plural*. 1995.

32

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa* (ensaios sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

A identidade nacional aí é explicitamente de natureza política, diz respeito a domínios, conquistas, embates, mercado, tipo de produção, tecnologia, arte, saber. Trata-se de valores. (SANTOS, 1995, p. 100)

A antropofagia dá conta dessas tensões de disputa de poder, o que fora salientado e, mais do que isso, revitaliza todas as manifestações para que convivam juntas, sob a possibilidade de se misturarem. Todavia, diferente do que diz Roberto Corrêa, compreendemos que a antropofagia vai um pouco além da distribuição de valores em si. Distribuir valores, dentro deste cenário de disputa por espaços discursivos legitimados ou não, seria reiterar as posições, valorizando mais uma determinada manifestação que outras. Assim, encontraríamos uma postura diferente da que acreditamos encontrar na antropofagia. Este conceito permite trabalhar com vários níveis, não verticais, de produção cultural e social, que são assimilados à cultura como legitimados tanto quanto outras formações mais tradicionais de produção. Há, de fato, uma disputa, visto que há tabus que devem ser realocados de suas posições dominantes e, este realojamento gera, por atrito de forças, a disputa.

Outro apontamento do artigo utilizado na nossa conclusão é a noção de interiorização e exteriorização das realidades vividas. Segundo Roberto Corrêa, o modernismo, ao fugir da interiorização do exterior, isto é, um discurso que fale a partir de uma célula pré-constituída, de uma identidade dada como essência, consegue, em Oswald de Andrade, uma força discursiva na exteriorização do exterior, unindo, assim, o conteúdo à forma na produção de significados democráticos e tolerantes ao outro.

A união do conteúdo à forma é um processo de pesquisa estética ilimitado liberado exatamente pelo modernismo. João Antônio, em “Corpo-a-corpo com a vida”, declara ser a responsabilidade do escritor nacional a pesquisa estética que faça da forma um anexo do conteúdo, uma vez que o objetivo deste texto é demonstrar a negligência por um grande número de escritores em relação ao trabalho mais acurado de temas nacionais por se delimitarem mais por um conjunto de normas ou de escolhas estéticas que se coloquem acima dos temas, como se a escolha estética desse conta por si da produção literária. João Antônio diz:

O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explicaria pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salameleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada. Como na vida, o escrito brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila mais do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos. (ANTONIO, 1975, p. 143)

Neste trecho podemos perceber uma consciência antropofágica nos termos nos quais estamos desenvolvendo. A assimilação precária do outro, no caso, as modas e os “ismos”, reflete-se na construção literária como mera importação mal deglutida. O papel do escritor brasileiro, na definição de João Antônio, acaba por ser a do canibal não ritualístico: predatório. A vida teria que aparecer como conteúdo e disparador formal, uma vez que através do tema vida real que se dará as escolhas formais do texto. O manifesto e podemos entender o texto de João Antônio como um, se dirige pela escolha da vida e em certa parte escolhe Oswald junto a outros escritores como um daqueles escritores que trilharam esse caminho na literatura nacional.

Esta escolha da vida exterior não pré-concebida, o que contrariaria a um tratamento idealizador de identidades, abriria espaço para a verdadeira pesquisa estética e, mais além, para a pesquisa ética das relações sociais, políticas, históricas, culturais e econômicas do país. Ao realizar esse procedimento, a antropofagia ritual, a assimilação do outro como postura política diante das relações de poder em jogo, retrabalharia os pressupostos literários e são estes que nos importam, possibilitando um novo tipo de olhar sobre o que se passa ou o que se passou no desenvolvimento nacional em todas as suas áreas.

A história ou o passado, só deveriam ser usados ao dar um limiar entre o que se deva lembrar e o que se deva esquecer, gerando uma memória individual e coletiva saudável, a caminho de um estágio de cultura político. No entanto, como o passado é constantemente acionado para que dele se retire figuras desestabilizadoras, nunca haveria o que esquecer, a memória saudável é a memória do todo. O político é a noção clara da disputa de forças, assim como levantada na citação do artigo utilizada. Porém, ao utilizar de uma experiência política interior ao país, ou seja, a exclusão por meio de imperativos socioculturais, a antropofagia também estaria apontando para uma noção de interior dentro da exterioridade.

É válido lembrar que a escolha de repertórios é, também, uma marca dos manifestos. Escolher qual passado “atacar” em detrimento de outros passados repercute no texto como se o próprio fosse um tipo de inovação. Ao escolher o índio e apontar para a má utilização desse no romantismo e até mesmo em produções coevas, Oswald de Andrade estabelece um tipo esquecimento de outro tipo de produção literária, como a encontrada em escritores tais como Machado e Assis, Castro Alves, Lima Barreto entre outros. Este esquecimento é claramente proposital, pois ao querer instaurar um novo tipo de produção, ou querer passar-se por inovador cultural, relembrar aqueles que, de certa forma, já fizeram ou já vinham fazendo

uma literatura que fugisse dos padrões tradicionais seria atestar a continuidade da produção, ou como colocamos na introdução, aceitar o caráter de processo na literatura nacional. O próprio interior se mostra múltiplo.

Interior e exterior, antropofagicamente falando, se confundiriam, uma vez que as condições interiores se dariam no contato com o exterior e essa situação seria dada através de um reconhecimento também no exterior de uma condição de legitimidade do interior. A produção cultural brasileira, em relação à Europa, era marginal e a resolução dessa situação se deu, primeiramente na nação, quando essa compreende, interiormente, que a realidade só se dará no contato com o exterior, ou que a literatura marginal do século XXI traz marcas da literatura tradicional brasileira, que existe um fora e um dentro que não se anulariam, mas que a identidade se dá no encontro com o outro.

A pesquisa histórica das contribuições negras e indígenas na história nacional deixa de ser compreendida como exterioridade e passa a fazer parte da interioridade, quando se entende que a história dos outros é a nossa própria história.

Desierarquizar as posições é redimir do passado as exclusões cometidas contra identidades contribuintes à formação nacional. Legitimar os negros e os índios é, no limiar da antropofagia, legitimar, no presente, manifestações as quais eram renegadas por terem seu status colados, historicamente, à identidades antes inferiorizadas.

A cultura popular, a cultura midiática e o culto se transformam em possibilidades de desalienação de identidades e sua desestabilização hierárquica permite ao produtor gerar novas experiências em nível cultural e social, o que desestabiliza politicamente as produções.

O culto, o popular, o massivo; o negro, o índio e o europeu passam a serem pertences alcançáveis do repertório cultural, histórico e social brasileiro reformulando uma série de noções congeladas ou, como diz Walter Benjamim, assegurar-se do conformismo que ronda as instituições.

Assim, ao considerar todo o patrimônio universal como passível de ser assimilado, na esperança de democratização desse patrimônio, tanto no consumo desse repertório como na produção de novos objetos, seja possível entender que “Só me interessa o que não é meu.” (ANDRADE, 1990. p. 47), ou mais ousadamente, declarar, igualando todas as identidades e produções que “É tudo nosso!” (VAZ, 2011, p. 52).

6 - Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião:** 23 livros de poesia – Vol. 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

ANDRADE, M. de. **Aspectos da literatura brasileira.** 5ª.ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica.** São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

_____. **Oswald Plural.** Org. Gilberto Mendonça Teles [et al.]. – Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1995.

_____. **Estética e Política.** Oswald de Andrade; organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura – 2ª ed. rev. E ampl. – São Paulo: Globo, 2011.

_____. **Um homem sem profissão sobre as ordens de mamãe.** 2ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANTONIO, João. **Malhação do Judas Carioca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de meu Pai:** a África na filosofia da cultura; trad. Vera Ribeiro; rev. trad. Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro; Contraponto, 1997.

BAKHTIN, M. M. (VOLOSHINOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad. M Lahud e Y. F. Vieira. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagenbin – 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas simbólicas.** Introdução, organização e seleção Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 43ª ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITO, Mario da Silva. **História do Modernismo brasileiro:** antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

Chagas, Pinheiro. "Literatura Brasileira- José de Alencar." **José de Alencar.** Iracema, lenda do Ceará, Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1965.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Cultura e Democracia:** o discurso competente e outras falas. São Paulo: Ed. Moderna, 1980.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado:** cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

- COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DaMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. Florianópolis: EDUFSCAR, 2006.
- GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: **Conceitos de Literatura e Cultura**. Eurídice Figueiredo (org.). Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Joger Zahar Ed., 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso: aula inaugural, pronunciada em 2 de Dezembro de 1972**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Editora Loyola, 1996.
- FROMM, Erich. **Conceito marxista de homem: Apêndice: Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844 de Karl Marx**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- GARCIA, Walter. Diário de um detento: uma interpretação. In: NESTROVSKI, Arthur. **Lendo Música, 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**; trad. Enilce do Carmo Albegaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, **Manifesto do Partido Comunista – 1848**.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes Marginais na Literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- NUNES, Benedito. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- PERLMAN, Janice E. The Myth Of Marginality Revisited: The Case of Favelas 1969–2003, In: **BECOMING GLOBAL AND THE NEW POVERTY OF CITIES**. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 20.
- RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Reconhecer para Libertar: os caminhos do cosmopolitismo cultural**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SISCAR, Marcus. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SILVA, Anderson Pires. **Mário e Oswald: uma história privada do modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880.** 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade.** 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 até hoje.** Petrópolis: Vozes, 1977.

VAZ, Sérgio. **Cooperifa: antropofagia periférica.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. **Literatura, Pão e poesia: história de um povo lindo e inteligente.** São Paulo: Global, 2011.

_____. **Colecionador de pedras: antologia poética.** São Paulo: Global, 2007.

_____. <http://coleccionadordepedras.blogspot.com/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>.

CAROS AMIGOS ESPECIAL. **Literatura Marginal: a cultura da periferia – ato I.** São Paulo, agosto de 2001.

ANEXO A
MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.

Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo — onde há mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do Universo Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As ideias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as ideias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

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

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, – o patriarca João Ramalho, fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: – Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

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.

OSWALD DE ANDRADE

Em Piratininga.

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

ANEXO B

MANIFESTO DA ANTROPOFAIGA PERIFÉRICA

Manifesto da Antropofagia Periférica

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão.

Das Artes Plásticas, que, de concreto, querem substituir os barracos de madeira.

Da Dança que desafoga no lago dos cisnes.

Da Música que não embala os adormecidos.

Da Literatura das ruas despertando nas calçadas.

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.

Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.

Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.

Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado.

Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”.

Contra os carrascos e as vítimas do sistema.

Contra os covardes e eruditos de aquário.

Contra o artista serviçal escravo da vaidade.

Contra os vampiros das verbas públicas e arte privada.

A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

Sérgio Vaz

Poeta da Periferia