



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

THAÍS ARTONI MARTINS

**VIRANDO OUTRO:**  
UMA LEITURA DE *A QUEDA DO CÉU* A PARTIR DA  
ANTROPOFAGIA

---

Londrina  
2022

THAÍS ARTONI MARTINS

**VIRANDO OUTRO:**  
UMA LEITURA DE *A QUEDA DO CÉU* A PARTIR DA  
ANTROPOFAGIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Camardella Rio Doce

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Martins, Thaís Artoni.

Virando Outro : uma leitura de A queda do céu a partir da Antropofagia / Thaís Artoni Martins. - Londrina, 2022.  
160 f. : il.

Orientador: Cláudia Camardella Rio Doce.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Antropofagia - Tese. 2. A queda do céu - Tese. 3. Davi Kopenawa - Tese. 4. Oswald de Andrade - Tese. I. Rio Doce, Cláudia Camardella. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

THAÍS ARTONI MARTINS

**VIRANDO OUTRO:**  
UMA LEITURA DE *A QUEDA DO CÉU* A PARTIR DA  
ANTROPOFAGIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Camardella  
Rio Doce  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Débora Cota  
Universidade Federal da Integração Latino-  
Americana - UNILA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 19 de abril de 2022.

*A todos aqueles que foram levados pela epidemia xawara da Covid-19, em especial à minha avó, Dora, que nunca entendeu muito bem o que eu “tanto escrevia nesse computador”, mas que sempre me incentivou a continuar.*

*(in memoriam)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Cláudia. Pelas observações sempre atentas, pelas opiniões sempre pertinentes e pela leitura (de texto e de mundo) sempre interessante e interessada. Por me permitir voar, ao mesmo tempo em que me ajudou a manter os pés no chão.

Às professoras Débora e Regina, pelas provocações, pelos questionamentos e pelo compartilhamento de ideias que enriqueceram o corpo e a alma desta dissertação.

À CAPES, pelo apoio financeiro sem o qual este trabalho não teria sido possível.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelas aulas inspiradoras, pela mentoria, pelo exemplo.

Aos meus colegas, Lucas, Camila, Gabriel e Gabriely, por estarem comigo nesta jornada. Viver a experiência do mestrado nos tempos atuais não foi fácil, mas poder compartilhá-la com vocês, mesmo que através de telas, tornou tudo mais leve e divertido.

À Natália, por me ajudar nos momentos de maior insegurança, por me ouvir honestamente e oferecer sempre uma mensagem de carinho.

À Fillipa, por ser alegria, por ser riso, por ser amizade puramente.

Ao Heron, por estar do meu lado desde o início. Por acreditar em mim, mesmo quando eu não acreditei. Por ser o ombro que apoia, o abraço que aquece e o riso que relaxa nos momentos em que mais precisei. Por me lembrar todos os dias que a vida vale a pena ser vivida e que não há perfeição possível de ser alcançada.

À Lola, ao Tintim e ao Anzol, pelo eterno conforto e pela doce companhia durante o árduo processo de uma escrita confinada. Além disso, por me lembrarem constantemente que o amor se encontra no simples e no pequeno.

Por fim, aos meus pais, Ricardo e Gesilaine, e ao meu irmão, Eduardo, por serem o meu maior afeto e o meu maior suporte. Sem vocês, eu nunca teria chegado até aqui. Sem vocês, nunca teria feito as escolhas que fiz, ou me tornado a pessoa que me tornei.

*O Brasil é uma República Federativa cheia de  
árvores e de gente dizendo adeus.  
Depois todos morrem.  
Oswald de Andrade  
(Serafim Ponte Grande, 1933)*

*A floresta está viva. Só vai morrer se os  
brancos insistirem em destruí-la. (...) Então  
morreremos, um atrás do outro, tanto os  
brancos quanto nós. Todos os xamãs vão  
acabar morrendo. Quando não houver mais  
nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai  
desabar.  
Davi Kopenawa  
(A queda do céu, 2010)*

*Tú no puedes comprar el viento  
Tú no puedes comprar el sol  
Tú no puedes comprar la lluvia  
Tú no puedes comprar el calor  
Tú no puedes comprar las nubes  
Tú no puedes comprar los colores  
Tú no puedes comprar mi alegría  
Tú no puedes comprar mis dolores  
(...)  
No puedes comprar mi vida (vamos  
caminando)  
La tierra no se vende  
(Latinoamérica – Calle 13)*

MARTINS, Thaís Artoni. **Virando Outro**: Uma leitura de *A queda do céu* a partir da Antropofagia. 2022. 157 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

Esta pesquisa se constrói com o objetivo de estabelecer uma possibilidade de leitura da obra *A queda do céu*: palavras de um xamã yanomami (2010) como *práxis* da *Weltanschauung* ou cosmovisão poético-filosófica Antropofágica, conforme proposta por Oswald de Andrade. Oswald, tendo nascido no final do século XIX e vivido até meados do século XX, foi um dos expoentes do Modernismo no Brasil. Bastante envolvido e interessado pelas vanguardas da época, Oswald encontra no chamado “primitivismo” algumas bases para a constituição de sua obra e do que viria a se tornar a Antropofagia. Ao contrário das vanguardas europeias, Andrade não vê o primitivismo como algo “externo”, mas sim como algo próprio, nosso, constituinte da nossa história e que foi apagado pelo processo de colonização. Assim, ele propõe um movimento de “reabilitação do primitivo”, que ocorreria através da prática da Antropofagia, ou seja, da deglutição dos valores do outro, do olhar voltado à alteridade, de releitura de um “passado” apagado (a partir do ponto de vista dos que foram silenciados) para reconstrução do tempo presente. Anos mais tarde, no final do século XX, o líder indígena e xamã yanomami Davi Kopenawa e o seu amigo e antropólogo marroquino Bruce Albert, motivados por um senso de urgência diante da exploração ilegal da floresta amazônica, iniciam a escrita do que mais tarde (20 anos mais tarde) seria conhecido como *A queda do céu*. Este livro de gênero único (testemunho autobiográfico, profecia xamânica, manifesto contra a destruição da floresta, livro de relatos yanomami, contra-antropologia, entre outras possíveis leituras) reúne uma série de narrativas contadas por Kopenawa em idioma yanomami e traduzidas, transcritas/escritas e estruturadas por Albert, num movimento de construção conjunta entre o indígena e o branco em prol da leitura (por parte do branco) do conhecimento e do ponto de vista yanomami. Percebemos, nas narrativas contadas e no exercício de criação da própria obra, aproximações com o que Oswald pensou enquanto Antropofagia. Para fazer esta leitura, tomamos como guia central os dois ensaios mais completos e mais maduros do modernista: “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950) e “A Marcha das Utopias” (1953). Assim, propomos a Antropofagia enquanto enlace teórico-poético de leitura do mundo e, nesse sentido, relacionamos a prática antropofágica (a partir da poesia, da narração e do compartilhamento) a (i) o mundo atual e às lutas e desafios que o concernem e (ii) a outros campos do conhecimento.

**Palavras-chave:** antropofagia; *a queda do céu*; Davi Kopenawa; Oswald de Andrade; Bruce Albert.

MARTINS, Thaís Artoni. **Becoming Other**: Reading *Falling Sky* from an anthropophagic perspective. 2022. 157 p. Dissertation (Master's degree in Literature) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## ABSTRACT

This research aims to establish a reading possibility on the work *Falling Sky*: words of a Yanomami shaman (2010) as *praxis* of the Anthropophagic poetic-philosophical *Weltanschauung* or cosmovision, as proposed by Oswald de Andrade. Oswald, having been born at the end of the 19th century and living until the middle of the 20th century, was one of the exponents of Modernism in Brazil. Quite involved and interested in the vanguards of the time, Oswald found in the so-called “primitivism” some bases for the constitution of his work and of what would become Anthropophagy. Unlike the European avant-gardes, Andrade does not see primitivism as something “external”, but rather as something of our own, as a constituting part of our history and which was erased by the colonization process. Based on this, he proposes a movement of “rehabilitation of the primitive”, which would occur through the practice of Anthropophagy, that is, swallowing the values of the other, looking at otherness, rereading an erased “past” (from the point of view of those who were silenced) to reconstruct the present time. Years later, at the end of the 20th century, the indigenous leader and Yanomami shaman Davi Kopenawa and his friend and Moroccan anthropologist Bruce Albert, motivated by a sense of urgency in the face of illegal exploitation of the Amazon rainforest, began writing what later (20 years later) would be known as *Falling Sky*. This unique genre book (autobiographical testimony, shamanic prophecy, manifesto against the destruction of the forest, Yanomami journal, counter-anthropology, among other possible readings) brings together a series of narratives told by Kopenawa in the Yanomami language and translated, transcribed/written, and structured by Albert, in a movement of joint construction between the indigenous and the white, in favor of the reading (by the white) of Yanomami’s knowledge and point of view. We perceive, in the narrations told and on the creation of the work itself, approximations with what Oswald perceived as Anthropophagy. To orient this analysis, we take as a central guide the modernist's two most complete and mature essays: “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950) and “A Marcha das Utopias” (1953). Thus, we propose Anthropophagy as a theoretical-poetic link for reading the world and, in this sense, we relate anthropophagic practice (from poetry, narration and sharing) to (i) the current world and the struggles and challenges that concern it and (ii) to other fields of knowledge.

**Key words:** anthropophagy; *falling sky*; Davi Kopenawa; Oswald de Andrade; Bruce Albert.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – <i>Tropicália</i> (1967), de Hélio Oiticica.....	28
<b>Figura 2</b> – Cena do segundo ato da encenação de <i>O Rei da Vela</i> (2017) .....	28
<b>Figura 3</b> – <i>Manifesto Antropófago</i> (incompleto) e a representação do <i>Abaporu</i> .....	35
<b>Figura 4</b> – “ <i>Urihi a</i> , a terra-floresta”, por Davi Kopenawa .....	110
<b>Figura 5</b> – Pele de imagem de Davi Kopenawa I .....	120
<b>Figura 6</b> – Representação da cidade, por Davi Kopenawa .....	133
<b>Figura 7</b> – “ <i>Xawara</i> : a fumaça do metal”, por Davi Kopenawa .....	137
<b>Figura 8</b> – “Visão xamânica da floresta”, por Davi Kopenawa.....	140
<b>Figura 9</b> – “A floresta retalhada”, por Davi Kopenawa.....	141
<b>Figura 10</b> – Pele de imagem de Davi Kopenawa II .....	146

## SUMÁRIO

	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS: CAMINHEMOS</b> .....	12
<b>1</b>	<b>O SENTIMENTO ÓRFICO OU A DEVORAÇÃO COMO INCORPORAÇÃO</b> .....	21
1.1	Oswald de Andrade Vanguardista.....	23
1.1.1	O Primitivismo Cultural.....	28
1.2	O Percurso da Antropofagia.....	33
1.2.1	Manifesto Antropófago.....	34
1.2.2	Serafim Ponte Grande.....	37
1.2.3	“A Crise da Filosofia Messiânica”.....	40
1.2.4	“A Marcha das Utopias”.....	42
1.3	A Weltanschauung Antropofágica.....	45
1.3.1	A Transformação do Tabu em Totem.....	48
1.3.2	A Questão da Dialética.....	52
1.4	A Partilha do Ócio e seu Caráter Lúdico.....	60
1.5	A Presença Pura e a História Transversal.....	68
1.6	A Utopia e a Práxis Antropofágica.....	77
1.7	Em síntese.....	83
<b>2</b>	<b>CONTRA OS PENSAMENTOS OBSTRUÍDOS OU A DEVORAÇÃO COMO DESTRUIÇÃO</b> .....	87
2.1	Em Defesa da Urihi A: A Trajetória de Escrita da Obra A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami.....	93
2.2	Um Devir Outro de Si.....	101
2.3	O Tempo do Sonho.....	108
2.4	Falar aos Brancos/Falar Como os Brancos.....	117
2.4.1	A Escrita.....	117
2.4.2	O (Re)narrar da História.....	121
2.5	O Povo da Mercadoria.....	125
2.5.1	O Vestir.....	127
2.5.2	As Viagens.....	131
2.5.3	A Devoração e a Destruição.....	137

2.6	Em Síntese.....	145
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA QUE O CÉU NÃO CAIA .....</b>	<b>147</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>151</b>
	<b>SITES CONSULTADOS.....</b>	<b>156</b>
	<b>FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA.....</b>	<b>157</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS CAMINHEMOS

*A Poesia existe nos fatos. (ANDRADE, 2017, p. 21)*

O interesse pelo “eu”, pelo “outro” e pela relação que entre ambos se estabelece é algo que acompanha o nosso desenvolvimento enquanto humanos e, de certa forma, nos caracteriza enquanto tal. Reconhecer-se enquanto próprio é uma das primeiras interações entre a pessoa e o mundo, já que se entender enquanto indivíduo significa perceber que há um mundo externo ao “eu” e, para compreender o que configura o “eu”, é preciso reconhecer a existência do “outro”. Este tipo de reflexão e seus desdobramentos são já há muito tempo fonte de pesquisas científicas, ensaios filosóficos, criações artísticas, entre outros tipos de investigação e expressão do pensamento. São também questões que há tempos me acompanham e tiram o sono. Desde criança me sinto instigada pela vontade de poder morar dentro de outro (outro corpo, outra alma, outro alguém, outra cultura) e ver o mundo através desse novo olhar. Hoje, compreendo que talvez tenha sido essa a motivação por trás de muitas das escolhas que fiz em vida, desde uma formação enquanto atriz à expressão de um interesse mais profundo por linguística e linguagens e, claro, pela arte – em especial a literatura que, como sabemos, dentre várias outras coisas, nos permite acessar uma infinidade de mundos e ideias e nos permite abrir-lhes o nosso coração. Isso me motivou inconscientemente – hoje percebo – a buscar um estudo mais aprofundado dentro das áreas acima citadas. Foi assim que dei início ao curso de Letras e, no mesmo caminho, após a graduação, comecei uma especialização em Antropologia e, pouco depois, um mestrado em Estudos Literários.

Foi no decorrer da especialização em Antropologia que fui apresentada à *Queda do céu*. Na época, lemos apenas o capítulo “O ouro canibal”, que suscitou discussões a respeito da sua construção etnográfica. No entanto, a leitura me deixou de tal forma arrebatada que me vi obrigada a devorar o livro na sua completude. A experiência, para mim, foi similar à de me ver diante de uma obra de vanguarda. Me senti arrebatada por cada página que lia. A obra me fez questionar quem eu sou e todo o mundo que conheço. Me fez refletir sobre aquilo que entendo como “cultura” e sobre a maneira como a história e a atualidade são narradas. Ver o

mundo através dos olhos de Davi foi uma experiência não somente fabulosa, mas próxima ao maravilhoso, já que a força de suas palavras não residia somente no conteúdo, mas também na forma como foram ali colocadas. As palavras que compõem o livro, que abarca vários gêneros possíveis, são carregadas por um inegável teor poético que impulsiona a ardência e o deslocamento causados por seu conteúdo. Acessá-las é como ser cercada por um fogo que aquece e queima ao mesmo tempo. Que assusta, mas ilumina e movimenta.

Assim que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Letras, eu, assim como muitos outros estudantes de mestrado, passei pelo angustiante processo de trocar de objeto algumas vezes, dominada por um anseio contemplativo que nos movimenta e que caracteriza a figura do pesquisador. Vivi um início cheio de dúvidas e inquietações, em muito motivadas pelo momento que todos estávamos vivendo. Me lembro que no mesmo dia em que abri pela primeira vez o Edital de Seleção recebi a notícia de que haveria um corte significativo no número de bolsas de pesquisa – o primeiro de muitos que o sucederam –, o que já anunciava o desmonte que se faria evidente nos próximos anos. Entrei com a intenção de estudar movimentos de vanguarda, em especial o Modernismo brasileiro e seus manifestos, o que me aproximou da prof.<sup>a</sup> Cláudia. No projeto comandado por ela, “A experiência moderna na literatura”, sempre acabávamos por comentar sobre a atualidade dos escritos que líamos, que articulavam a teoria da narração de Walter Benjamin a escritores brasileiros e às várias formas de figurar a modernidade.

Foi então que, após uma palestra de Márcio Seligmann-Silva sobre os usos da “história” em Walter Benjamin – na qual ele aproxima os pensamentos de Benjamin com os de Kopenawa e Krenak, a partir das ideias de “sonho”, “transe”, “linearidade” e “história” –, a minha orientadora, que já me havia ouvido tagarelar várias vezes, com carinho e ansiedade, sobre *A queda do céu*, sugeriu que eu fizesse da obra o meu objeto de estudo. Nós víamos nesse livro uma profunda expressão do exercício Antropofágico por excelência, seja no texto em si, seja no seu processo de elaboração. Decidimos, então, fazer uma leitura de *A queda do céu* a partir da teoria-poética da Antropofagia, proposta e desenvolvida por Oswald de Andrade.

O interesse artístico das vanguardas do século XX pelos costumes, produções e pensamentos de populações autóctones, aborígenes, indígenas, enfim, na época chamadas de “primitivas” não foi um fenômeno inesperado. Desiludidos com os caminhos que a história tomava no final do século XIX e início do século XX, vários artistas de diversos países distintos (Brancusi, da Romênia, Ernst, Kirchner e Nolde, da Alemanha, Gauguin, Picasso, Breton e Picabia, da França, Stravinsky, da Rússia, entre outros) passaram a buscar expressões artísticas que abarcassem temas e formas não convencionais aos valores – morais, acadêmicos, artísticos – da época. Com o avanço dos estudos etnológicos, o avanço da antropologia enquanto ciência, a publicação das primeiras etnografias e a exposição de artefatos trazidos por antropólogos de viagens de campo, artistas da época passaram a voltar o seu olhar para povos de lugares distintos e, do ponto de vista deles, distantes, para suas tradições e sua arte (GOLDWATER, 1986, pp. 3-4).

Com o fortalecimento da tendência nas artes, o “primitivismo” passou a ser entendido como uma expressão artística que parte de impulsos criativos (de criatividade inconsciente, ideia motivada pelos recentes estudos de psicanálise) e não de regras e tradições, ou seja, uma criação que partisse de um pensamento em estado selvagem. O “primitivo” era visto, portanto, como algo positivo, justamente por estar associado à ideia de liberdade, acompanhada, também, por certa idealização de vivências aborígenes como mais felizes ou menos corruptas. Sabemos, é claro, que essa concepção não é exatamente verdade. O que ela nos mostra é que havia, nas vanguardas da época, um interesse em conhecer o Outro, o estrangeiro, o “bárbaro”; interesse tal que era atravessado justamente pela subversão da ideia de “bárbaro”, não mais lida partindo de uma conotação negativa, repulsiva. Alguns artistas da época, inclusive, chegaram a fazer trabalho de campo, partindo em viagens que lhes deram experiências quase etnográficas, nas quais viveram imersos em culturas distintas, conhecendo e experimentando novas expressões criativas. Rimbaud foi ao Egito, Gauguin e Kandinsky foram para o Norte da África, Segall veio para o Brasil, Klee e Macke foram para a Tunísia, só para citar alguns exemplos.

Foi numa viagem, mas em direção oposta, que o brasileiro Oswald de Andrade descobriu o primitivismo. Conforme relata Paulo Prado, Oswald descobriu o Brasil estando em Paris (PRADO, 2017, p. 10), descobriu o “eu” quando se colocou em perspectiva a partir do olhar do “outro”. Ele entendeu que o que as vanguardas europeias buscavam estava, justamente, onde ele morava. Não era somente um

“primitivismo”, era um primitivismo *nativo*. Foi a partir daí, sob um novo olhar, que os escritos vanguardistas de Oswald tomaram forma. Conforme aponta Benedito Nunes, “o manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria como o único achado da geração de 22” (NUNES, 1972, p. 14). O que ele faz, basicamente, é um chamado pela alteridade, um chamado em prol de uma nova concepção de arte e de mundo.

As ideias que inauguram o primitivismo no pensamento oswaldiano, desenhadas em um primeiro momento pelo Movimento Pau-Brasil (1924), são estendidas para o Manifesto (e movimento) Antropófago (1928) e trabalhadas com fervor nos últimos escritos de Oswald (já nos anos 50), nos ensaios poéticos que retomam, precisamente, as ideias desenvolvidas por ele no início do século, e que serão trabalhadas mais a fundo ao longo desta dissertação.

Em seus escritos, como veremos, Oswald trabalha com a ideia de “primitivo”, de “bárbaro” e de “selvagem”, termos usados justamente pela tendência da época. Entendemos, hoje, que tais palavras são ofensivas a muitos povos e sociedades, em especial aos povos nativos, por suas conotações semanticamente relacionadas à ideia de violência, de atraso, de irracionalidade, entre outros. Tais termos já foram refutados por pessoas indígenas e não são mais usados, *atualmente*, entre a comunidade artística, antropológica e acadêmica, no geral. No entanto, vale lembrar que o uso e não uso de signos idiomáticos é um processo em construção que se transforma conforme avançamos enquanto sociedade. *Na época* de Oswald e dos demais vanguardistas esta discussão ainda não estava vigente e visível e, portanto, os termos eram usados para designar, como foi dito, pessoas nativas, não-brancas, não viventes segundo as amarras da sociedade capitalista-messiânica. Oswald, como outros artistas, subverteu o uso negativo de termos como “bárbaro” – que, conforme aponta Todorov (2010), é, ao longo da história, usado para designar não somente um Outro, mas um outro tirano, desregrado, caótico – e aplicou esta imagem em sua teoria como algo positivo, a ser buscado e incorporado. Assim sendo, gostaríamos de deixar claro, aqui, que compreendemos a repulsa a tais termos, historicamente usados como mecanismos de opressão e marginalização. No entanto, entendemos também que as palavras são reflexo do pensamento de cada época. Em vez de negá-las vamos, então, voltar o nosso olhar à compreensão que o modernista fazia destes termos e como são eles aplicados à sua teoria.

\*\*\*

Dois anos após a morte de Oswald de Andrade nasce aquele que viria a se chamar Davi Kopenawa Yanomami. Nascido na aldeia de Watorik, na floresta amazônica, Kopenawa é considerado hoje o porta-voz do povo Yanomami, por seu histórico e incansável diálogo com os *napé* (brancos), e chamado por muitos de “Dalai Lama da floresta” pela sua manifestação pública contra a destruição da floresta e dos seus povos. Muitas foram as ações de Davi em prol de seu povo e da Amazônia, entre elas a luta pela demarcação de terras indígenas, homologadas na Constituinte de 1988. No entanto, seu feito possivelmente mais conhecido hoje é a obra *A queda do céu*, um trabalho de 20 anos de pesquisa, narração e transcrição, que foi publicado em 2010 na França e em 2015 no Brasil. O livro é pensado, estruturado e escrito em parceria com seu amigo, o antropólogo Bruce Albert. Motivado pela agonia ao presenciar a destruição da floresta e o assassinato de seu povo, Davi pede a Albert que o ajude a transmitir as suas palavras aos brancos, para que eles as ouçam (ou leiam) e se movimentem em prol da mesma luta que ele abraça.

*A queda do céu* é, de certa forma, uma obra de dupla autoria. Ela ficou conhecida na comunidade antropológica, entre outros motivos, pelo trabalho conjunto entre o antropólogo e o nativo e pela voz bastante presente do indígena. Kopenawa assina a autoria do livro como primeiro autor uma vez que, como Bruce Albert enfatiza no *Post-scriptum*, as narrações são do indígena. A partir delas ele conta sua própria vivência na floresta, seus primeiros contatos com os brancos e com a igreja, suas viagens pelas terras dos brancos (no Brasil e na Europa) e ainda denuncia o garimpo ilegal que avança (até hoje) pela floresta. Todas essas histórias são contadas em um entrelace com previsões xamânicas (afinal, ele é, como todos, atravessado por sua cosmovisão), sendo uma delas aquela que nomeia o livro. Segundo as concepções yanomami, o céu está suspenso e é segurado pelos espíritos *xapiri*, que protegem os humanos. Caso os *xapiri* não consigam mais segurá-lo, o céu vai cair e todos nós, indígenas e não-indígenas, vamos morrer. De acordo com Kopenawa, as ações dos brancos estão afetando os *xapiri*, uma vez que a destruição da floresta afeta todos: indígenas, brancos, espíritos, árvores, animais e até o céu, que irá inevitavelmente cair, caso a exploração desenfreada não cesse.

Hoje, seis anos após a publicação d'*A queda do céu* no Brasil, cem

anos após a Semana de Arte Moderna, vivemos um momento crítico na história do país. A exploração da terra pelo homem avança cada dia mais. Os povos indígenas são atacados no seu direito à terra e no seu direito à vida, submetidos, mais uma vez, a epidemias levadas pelos brancos, justamente por aqueles que entram na floresta para evangelizar ou para garimpar. Isso só nos leva a pensar numa necessidade desesperadora de, como sugeriu Oswald, olhar para a floresta e ouvir aquele que foi silenciado num exercício que ele denomina, como veremos adiante, de “reabilitação do primitivo”.

\*\*\*

A pergunta que busco aqui responder é: de que forma pode a Antropofagia impedir a queda do céu? Propondo a Antropofagia enquanto enlace teórico-poético de leitura do mundo e, nesse sentido, relacionando a prática antropofágica (a partir da poesia, da narração e do compartilhamento) a (i) o mundo atual e às lutas e desafios que o concernem e (ii) outros campos do conhecimento, buscamos responder a essa pergunta.

Para isso, organizei a reflexão em três momentos: 1) apresentar a Antropofagia conforme *teorizada* por Oswald no seus últimos ensaios e comunicações publicados em vida; 2) realizar uma leitura de *A queda do céu* (relato etnográfico, manifesto xamânico, contra-antropologia, texto escrito a dois, entre outras possíveis definições) como uma *práxis* da *Weltanschauung* poética da Antropofagia; e 3) a título de fechamento da pesquisa, retomar as ideias já propostas e uni-las a um chamado em prol da leitura, do estudo e da prática da Antropofagia.

O primeiro capítulo se chama “O sentimento órfico ou A devoração como incorporação”. Nele, busco apresentar a antropofagia conforme proposta e pensada por Oswald de Andrade, e, para isso, tomo como base, principalmente, os ensaios poéticos “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950) e “A Marcha das Utopias” (1953), que são escritos referentes à fase mais madura de Oswald, e que buscam articular e conceituar a antropofagia. No entanto, como não poderia deixar de ser, me deparei com a necessidade de voltar ao primeiro texto que cunha e experimenta a antropofagia, ou seja, o “Manifesto Antropófago” (1928) assim como um pouco - em especial o último capítulo - da obra *Serafim Ponte Grande* (1933).

Em a “Crise da Filosofia Messiânica” (1950), Oswald traça a trajetória

de ascensão e declínio do que ele denomina de fase Patriarcal, messiânica, em paralelo a seu registro na literatura e no pensamento ocidental. E, em “A marcha das utopias” (1953), tematiza a utopia como forma da experiência humana que reorienta nosso pensamento para o possível, contra a ordem estabelecida. Então ele sustenta, nos seus ensaios poéticos, o projeto de uma desconstrução crítica da historiografia brasileira a partir do questionamento da constituição etnocêntrica da memória histórica representada nas crônicas, nos monumentos e nos documentos da época colonial. É expressa a vontade de escrever a história a contrapelo, de resgatar os signos e os significados extraídos da investigação das crônicas e restituir à parte vencida sua posição de sujeito, seu olhar sobre si mesmo, e afirmar a própria diferença enquanto traço identitário.

O primeiro capítulo é iniciado com uma breve biografia do modernista e algumas considerações sobre a sua relação com as vanguardas europeias, em especial com o primitivismo. No tópico seguinte é feita uma revisitação historiográfica em torno da “Antropofagia” conforme entendida por Oswald de Andrade, seu momento de “surgimento” e seu percurso nos textos do modernista. Em seguida, me debruço em especial sobre “A Crise da Filosofia Messiânica”, com o objetivo de traçar um caminho de conceitos que nos levam a entender a *Weltanschauung* – ou seja, cosmovisão – antropofágica. Para isso, se faz necessário compreender as leituras de Oswald em torno dos conceitos de “cosmovisão” e “dialética”, a fim de entender a sua proposta de visão do mundo e da história.

Em seguida, ainda utilizando como base primordial o ensaio já referido, procuro entender a crítica do autor ao messianismo; tal crítica gira em torno de uma busca pelo “ócio” (profano, lúdico, criador), que deve ser conquistado e compartilhado, em contraposição ao “Sacerdócio” e ao “Negócio”.

Em um quarto momento, estabelecendo um breve diálogo entre a teoria presente no ensaio e algumas passagens do *Manifesto Antropófago* (1928) e de *Serafim Ponte Grande* (1933), estudo a maneira como o modernista propõe uma reinvenção da narrativa da história, relacionando essa reinvenção aos conceitos de história, narração e experiência em Walter Benjamin (1940).

Para finalizar, dedico o último tópico a articular a antropofagia com a própria ideia de movimento, prática ou *caminho*. Para isso, utilizamos em especial o ensaio “A Marcha das Utopias”, trabalhando, assim, os conceitos de “utopia” e “alegria” como direcionadores para a ação.

No segundo capítulo, então, realizo uma leitura de alguns segmentos do livro *A queda do céu*, de autoria do indígena yanomami Davi Kopenawa em parceria com o antropólogo marroquino Bruce Albert e tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Após alguns levantamentos sobre os recentes estudos em torno do livro em questão e breves considerações a respeito do impulso criador e processo de criação da obra, faço, no tópico “Um Devir outro de si”, uma análise do processo de criação conjunta de *A queda do céu*, utilizando como base o relato de Bruce Albert no *post-scriptum* do livro, a fim de perceber como esse movimento de escrita, compartilhamento e de incorporação do lugar do Outro (um indígena e um homem branco) é, por si só, a *práxis vital* da Antropofagia.

Uma vez que o pensamento yanomami não é guiado pela escrita, mas sim pela transmissão oral e pelo que Davi chama de “o tempo do sonho”, no tópico homônimo, reflito sobre o pensamento orientado pelo sonho, suas relações com o “tempo do mito”, com o conceito de “ócio”, de “lúdico” e com o segundo termo dialético de Oswald de Andrade, referente ao que ele chama de Matriarcado.

Em contrapartida, no tópico seguinte, trabalho justamente com a ideia de “Falar aos brancos/falar como os brancos”, no qual escrita, compartilhamento e história são os principais guias. Kopenawa analisa os *napé* como pessoas dotadas de “pensamentos obstruídos” pela mercadoria, o que leva a ações destrutivas ante o mundo. Compreendo esta ideia de obstrução do pensamento como possível correspondente ao que Oswald denomina “estado de negatividade”, característica da fase da negação da dialética. Esses pensamentos, por não serem claros, são expressos por uma “língua de fantasma” à qual só se dá vazão através da escrita, que o xamã designa belamente como “desenhos em peles de papel”. No entanto, ele percebe a necessidade de incorporar esse tipo de expressão para poder comunicar ao Outro (aos brancos) as palavras que deseja ver compartilhadas.

Por fim, no tópico “O povo da mercadoria”, faço uma interpretação da “contra-antropologia” realizada por Davi Kopenawa como incorporação do que Oswald chama de “natural-tecnizado”, ou seja, a própria “reabilitação do primitivo”. Assim, reflito sobre a simbologia do “vestir” e, em seguida, faço uso das passagens nas quais Kopenawa viaja para o mundo dos brancos e reflete sobre a cidade e a mercadoria como personificações de um desejo que acarreta, na verdade em destruição ou, em suas palavras, devoração. Percebo que o xamã faz uso da palavra “devoração” num sentido bastante distinto do que Oswald emprega. Enquanto uma devoração constrói,

a outra destrói. Assim, defendo que, a partir da deglutição – através da leitura – dessas novas narrativas, a devoração-destruição se transfigure em devoração-criação.

“Para que o céu não caia”, foi para isso que Davi que narrou suas histórias a Bruce, que as escreveu em formato de livro e divulgou mundo afora, até chegarem a Beatriz, que as traduziu para que eu, Thaís, pudesse lê-las. Esse caminho é o exercício antropofágico por excelência. Foi por isso e para isso que decidi tomar a obra como meu objeto de estudo. A título de conclusão, este tópico se dedica a “amarrar” as ideias propostas anteriormente, como se espera de uma consideração final. Além disso, pretendo terminar com um chamado em prol da leitura, do estudo e da prática da Antropofagia, sua relação com a profecia xamânica de Kopenawa e com a recente teoria do Antropoceno e das Ciências da Mãe Terra, o que nos leva a pensar na relação dos estudos literários com outras áreas do conhecimento e na construção de uma transdisciplinaridade na qual a literatura e as artes se façam presentes.

## CAPÍTULO I

### O SENTIMENTO ÓRFICO OU A DEVORAÇÃO COMO INCORPORAÇÃO

*No fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto. (ANDRADE, 1990, p. 204)*

É impossível falar sobre o Movimento Antropófago sem pensar em Oswald de Andrade. Conhecido por ser um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna e importante nome da primeira geração Modernista, ele foi romancista, dramaturgo, ensaísta, jornalista, agitador cultural, entre muitas outras coisas. No entanto, Oswald foi, antes de tudo, poeta. Ele encontrou na poesia formas de descobrir o mundo e pensar a vida, conforme podemos perceber a partir da leitura do poema “3 de maio”:

Aprendi com meu filho de dez anos  
Que a poesia é a descoberta  
Das coisas que eu nunca vi  
(ANDRADE, 1974, p. 104)

Oswald proporciona no poema acima uma reflexão sobre a poesia e o seu potencial criador. Entendemos, aqui, poesia como *poiésis*, ou seja, como fazer poético, como uma criação relacionada à técnica poética. Usando como base o poema acima colocado, compreende-se que Oswald não define a arte da poesia a partir de regras e métricas, tampouco a limita a uma única prática. Pelo contrário, o autor - seguindo o ideal de liberdade poética próprio do Modernismo - abre espaço para um exercício de reflexão que visa compreender a poesia como atrelada ao processo de descoberta constante, característico da existência do homem no mundo.

Toda descoberta pressupõe exploração, questionamento e reflexão. Descobrir aquilo que nunca se viu significa se abrir para as realidades que nunca vivemos. Ela pressupõe também uma abertura de novas possibilidades de criação; assim, a descoberta da poesia leva o homem a percepções inovadoras e ao desenvolvimento do potencial de ação sobre o mundo. Por outras palavras, descobrir a poesia é dar a si mesmo a liberdade para criar um universo próprio. Neste não

existem limitações provindas das leis da natureza ou do pensamento lógico-racional convencional, sendo a criação livre e imagética, como o pensamento da criança. A poesia, então, nos propõe uma visão renovada da experiência de mundo e no mundo, revelando novas possibilidades de leitura da realidade.

Os ensaios estudados nesta pesquisa são carregados de um forte teor poético. Apesar de terem sido escritos com o objetivo de estabelecer teorias mais concretas em cima dos ideais e das experimentações que foram feitas durante a década de vinte, a partir dos dois manifestos – *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropófago* (1928) – e da *Revista de Antropofagia* (1928-1929), eles não seguem a sisudez conceitual e argumentativa normalmente característica de um tratado filosófico. Pelo contrário, apresentam um forte caráter poético, evidenciado pelo uso do pensamento analógico como forma de construir relações entre um conceito e outro; pelo caráter não linear, cartesiano, mas sim circular, que desenha movimentos de elipse durante a argumentação; e pelo trabalho cuidadoso e belo com a linguagem, que segue recursos como a metáfora e a ironia ao estabelecer indicativos de possíveis definições para os (muitos) conceitos que o autor apresenta.

Conforme colocou Benedito Nunes em “Antropofagia ao alcance de todos”, publicado como introdução a *Utopia Antropofágica* (1990):

Não busque (...) o leitor no pensamento de Oswald de Andrade a latitude do discurso reflexivo crítico, a delimitação cuidadosa de problemas e pressupostos, nem “essas longas cadeias de raciocínio” que caracterizam a filosofia. Busque, isto sim, a cadeia das imagens que ligam a intuição poética densa à conceituação filosófica esquematizada, aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação artística. (1990, p. 39)

Seguindo então o conselho de Benedito Nunes, não buscamos “longas cadeias de raciocínio”, mas sim a “cadeia das imagens”. Levantamos aqui as imagens que consideramos mais importantes para a reflexão proposta e procuramos pensar de que forma a intuição poética se conecta a essa conceituação filosófica, e que possibilidades de leitura de mundo e da arte (não seria o mesmo?) Oswald de Andrade nos proporciona. Por esse motivo, na análise que se segue, interpretaremos os conceitos que o modernista lança a partir do teor poético que carregam. “Antropofagia”, como veremos adiante, não diz respeito ao ato *concreto* da deglutição, mas sim a um conceito imagético que corresponde à abertura de uma nova

possibilidade de leitura do mundo.

Benedito Nunes (1979) caracteriza a obra de Oswald como possuidora de uma “filosofia impura”, e a descreve imagetivamente como uma verdadeira “dança de conceitos” (1979, p. 76), que seria, segundo análise do poeta e pesquisador Eduardo Sterzi (2011), aquilo que “garante a persistência da força de interrogação de sua obra para além do momento de escrita” (2011, p. 438), ou seja, aquilo que mantém os seus escritos atuais além do próprio tempo. É curioso observar que o artigo no qual Sterzi apresenta essa afirmação está inserido em *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena* (2011), uma coletânea de ensaios e artigos de diversos autores distintos (44 ensaístas e 13 escritores) e que apresentam diferentes perspectivas e caminhos de leitura do mundo atual através da Antropofagia.

A existência dessa coletânea transdisciplinar é, por si só, um indicativo de dois fatores importantes para esta pesquisa: (i) a força da atualidade das ideias de Oswald de Andrade e como a Antropofagia enquanto movimento permanece contemporânea através das décadas, sendo perene no próprio tempo; e (ii) como essas mesmas propostas, empenham um caráter ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, sendo ainda possível praticar uma multiplicidade de interpretações de eventos do mundo contemporâneo, pós-moderno, utilizando esta proposta caracteristicamente moderna/modernista (ou, pelo menos, nascida a partir das inspirações e aspirações do Movimento Modernista).

## 2.2 OSWALD DE ANDRADE VANGUARDISTA

*Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. (ANDRADE, 2017, p. 27)*

José Oswald de Andrade – mais conhecido somente como Oswald de Andrade – nasceu em São Paulo, no dia 11 de janeiro de 1890. Filho único do corretor de imóveis mineiro José Oswald Nogueira de Andrade e da católica amazonense Inês Henriqueta Inglês de Sousa de Andrade, Oswald nasceu no berço de uma família tradicional, abastada e bastante religiosa. Sua mãe era irmã do escritor Inglês de Sousa, fundador da cadeira 28 da Academia Brasileira de Letras e autor de obras

como o *O Cacaulista*<sup>1</sup> (1876) e *Contos Amazônicos* (1893). Mal sabia ele que, alguns anos mais tarde, seu sobrinho viria a se tornar um dos maiores nomes do Modernismo no Brasil.

Oswald escreveu seu primeiro conto, “O Fantasma das Praias”, aos 12 anos de idade, em 1902 (FONSECA, 1987, p. 39) e aos 17 foi incentivado pelo professor Gervásio de Araújo a tornar-se escritor. No entanto, dois anos depois, ele dá início à carreira de jornalista no *Diário Popular*, exercendo simultaneamente a função de repórter e de crítico teatral. Em 1911, Oswald funda o próprio tablóide, *O Pirralho*, que foi um sucesso e durou até 1917.

Nesse jornal irreverente, já com tendências precursoramente modernistas, lançou jovens artistas de talento como o cartunista Voltolino e o escritor satírico Juó Bananere, pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (...). O jornal foi um importante instrumento na Campanha Civilista empreendida por Rui Barbosa contra o militarismo representado por Hermes da Fonseca. (FONSECA, 1987, p. 40)

Dois anos após o nascimento de seu primeiro filho, em 1916, ele publica seu primeiro livro: duas peças teatrais escritas em parceria com Guilherme de Almeida, *Leur Âme* e *Mon Coeur Balance* (1916) e, logo em seguida, entre 1917 e 1918, Oswald vem a conhecer Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Victor Brecheret, grupo que viria a ser reconhecido historicamente pela idealização da Semana de Arte Moderna. Na mesma época, ele se desfaz do jornal *O Pirralho* e começa a trabalhar no *Jornal do Comércio*, no qual escreve o artigo “Meu poeta futurista” (1921), como forma de apresentar publicamente Mário de Andrade.

No ano seguinte, em 1922, acontece a Semana de Arte Moderna, da qual Oswald participa ativamente. No mesmo ano, o autor publica *Os Condenados*, primeiro volume da *Trilogia do Exílio*, e conhece a pintora Tarsila do Amaral, com a qual viria a se casar quatro anos depois. Em 1924 ele publica *Memórias Sentimentais de João Miramar* e, também, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Um ano mais tarde sai o livro de poesias *Pau-Brasil*.

Em 1928, Tarsila, na época casada com Oswald, lhe dá de presente de aniversário uma tela que ambos, junto com Raul Bopp, nomeariam como “Abaporu”. No mesmo ano é fundado o Movimento Antropofágico, a partir do

---

<sup>1</sup> Romance publicado sob o pseudônimo Luís Dolzani.

lançamento da *Revista de Antropofagia*, sob direção de Alcântara Machado e Raul Bopp. Na primeira edição<sup>2</sup> é publicado, ao lado de uma reprodução do *Abaporu*, o *Manifesto Antropófago*. Nele, Oswald propõe ideias originais que abarcavam o primitivismo, buscando com a prática antropofágica superar uma tentativa civilizacional que havia expulsado do Brasil aquilo que ele era originalmente. O escritor sugere poeticamente caminhos para se pensar o futuro, propondo uma utopia advinda do Matriarcado de Pindorama e da Revolução Caraíba, fornecendo, assim, um novo futuro a partir de uma nova forma de se ver o mundo.

Em 1931, o modernista ingressa no Partido Comunista, do qual participa ativamente. Juntamente com Pagu (com a qual era casado, na época) e Queiroz Lima, ele lança o jornal panfletário *O Homem do Povo*, que dura apenas oito números e sofre imensos ataques, tendo sido empastelado duas vezes por estudantes da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, que o consideravam ofensivo à instituição (FONSECA, 1987, p. 44).

Ainda durante sua fase comunista, em 1933, Oswald publica o romance *Serafim Ponte Grande* que foi, segundo ele próprio, escrito entre 1924 e 1928 (anterior, portanto, ao seu ingresso no partido). Em prefácio à própria obra, Oswald faz uma autocrítica questionando, de certa maneira, a Antropofagia, a Poesia Pau-Brasil e suas publicações anteriores, e colocando-se como “casaca de ferro da revolução proletária”. Durante os anos em que esteve envolvido com o comunismo, o autor publica *A Escada Vermelha* (1934)<sup>3</sup> – último volume da *Trilogia do Exílio* –, o teatro de tese com as peças *O Rei da Vela* (1937), *A Morta* (1937) e *O Homem e o Cavalo* (1934) e o primeiro volume de *Marco Zero, A Revolução Melancólica* (1943).

Em 1945 ele rompe com o Partido Comunista, mas mantém o posicionamento de esquerda. Cinco anos mais tarde, em 1950, escreve a tese “A Crise da Filosofia Messiânica”, na qual retoma oficialmente a Antropofagia e, em 1954, “A Marcha das Utopias”, na qual desenvolve e aprofunda alguns conceitos colocados no ensaio anterior. Durante os seus últimos anos, Oswald se dedica a retomar as propostas antropófagas que haviam ficado, de certa forma, em *stand-by* durante as duas décadas anteriores. Ele escreve, nessa época, várias comunicações e ensaios relativos à Antropofagia e ao que viria a ser denominada “a reabilitação do primitivo”. Alguns destes escritos não chegaram a ser publicados em vida, uma vez que Oswald

---

<sup>2</sup> Nome dado a cada edição da revista.

<sup>3</sup> Posteriormente conhecida somente como *A Escada*.

faleceu em 1954, pobre e doente.

O nome “Oswald de Andrade”, bem como o conjunto da obra que ele assina, foi, durante muito tempo, apagado da história do Modernismo no Brasil. Ele experimentou, durante os últimos anos de sua vida, um sentimento profundo de incompreensão e não reconhecimento, e temia que seu nome e seus escritos fossem jogados ao esquecimento. Sua própria filha, Antonieta Marília, em entrevista para a Folha de São Paulo, disse que seu pai “achava que nunca seria lido” e que era “descrente até que seus livros fossem publicados”.<sup>4</sup>

Infelizmente, o escritor não viveu o suficiente para ver suas obras sendo retomadas pelo movimento de poesia concreta, liderado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e seu amigo Décio Pignatari. A influência do modernista sobre o concretismo foi tão grande que os poetas deram início a um projeto que eles mesmos intitularam como “a reabilitação de Oswald”. Com efeito, o ressurgimento de Oswald e, claramente, da Antropofagia, teve um forte impacto em diversas expressões artísticas da segunda metade do século XX. Alimentado pela Antropofagia, Hélio Oiticica expõe a instalação *Tropicália* (1967) que, por sua vez, inspira a homônima canção de Caetano Veloso (1968) e dá início ao Tropicalismo. Este movimento, como se sabe, se construiu, dentre outros aspectos, em cima da deglutição da Antropofagia em si, de acordo com as palavras do próprio Caetano: “Acho a obra de Oswald enormemente significativa. (...) O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 2012b, pp. 204-205).

Oswald não sobreviveu para assistir à sua reabilitação pelos jovens em que apostara os escassos volumes de suas edições de minguada tiragem. Pouco se falava nele quando foi ressuscitado nos manifestos da poesia concreta, em 1956. Seus livros mofavam nos sebos. Numa entrevista que demos, Haroldo e eu, para o jornal Popular, de São Paulo, em 22 de dezembro de 1956, proclamávamos: Não é hábito, no Brasil, a obra de invenção. É verdade que, com o Modernismo, a literatura brasileira logrou atingir uma certa autonomia de voz, que, porém, acabou cedendo a toda sorte de apaziguamentos e diluições. Contra a reação sufocante, lutou quase sozinha a obra de Oswald de Andrade, que sofre, de há muito, um injusto e caviloso processo de olvido sob a pecha de clownismo futurista. (CAMPOS, 2015, p. 226)

No mesmo ano da exposição de Hélio Oiticica (1967) outro evento

---

<sup>4</sup> Entrevista disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2105201110.htm>. Acesso em novembro de 2021.

assinalou a reabilitação de Oswald: a peça de teatro *O Rei da Vela* (1933), escrita durante a fase comunista do artista, foi encenada pela primeira vez pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Esta montagem foi um marco fundamental no modo como a obra oswaldiana foi recebida no final dos anos 60. Segundo, novamente, as palavras de Caetano Veloso, que assistiu ao espetáculo, “aquela noite significou para mim mais um encontro com o Oswald do que com o Zé Celso” (VELOSO, 2004, p. 242). Além disso, a encenação, que se deu durante o período da Ditadura Militar, não somente levantou um eixo de discussões em torno da formação das desigualdades no Brasil – a partir da polarização entre atraso e modernidade, periferia e centro, etc. –, como também apresentou a Antropofagia como desenlace para alguns dos dilemas do Brasil.

No ano de 2017, o Teatro Oficina, em homenagem aos 50 anos da primeira montagem, reencenou *O Rei da Vela*. É curioso ressaltar, ainda, que durante a produção desta peça, o Oficina sofreu uma ameaça de expulsão de sua sede por parte do Grupo Silvio Santos, o qual tencionava construir três torres residenciais no entorno do teatro-sede, que é um imóvel tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 2010. A ameaça sofrida pela classe artística e pelo patrimônio cultural por parte desta gigante capitalista dialoga bastante com o enredo da peça de Oswald, que, caso estivesse vivo, ficaria tão desgostoso quanto Zé Celso, segundo o qual sentiu, “nesta reencenação, o pão-durismo e a crueldade das minorias trilionárias do Brasil”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Fonte: Entrevista para o jornal O Globo. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/oficina-estreia-nova-montagem-de-rei-da-vela-luta-para-manter-sede-do-teatro-21974988>. Acesso em novembro de 2021.

**Figura 1** – *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica.



**Fonte:** Portal MultiRio, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

**Figura 2** – Cena do segundo ato da encenação de *O Rei da Vela* (2017).



**Fonte:** Jornal O Globo. Foto de Jennifer Glass.

### 1.1.1 O Primitivismo Cultural

Conforme foi esclarecido na introdução desta dissertação, o termo “Primitivismo cultural”, ou simplesmente “Primitivismo”, refere-se ao interesse que os artistas e acadêmicos modernos voltaram para a cultura dos povos chamados de

“primitivos”. De acordo com a explicação de Marta Dantas (1982), o termo “primitivismo” surge na França, no século XIX, e seu uso é próprio do campo da História da Arte e destinado a designar obras anteriores ao Renascentismo, obras romanas e bizantinas e “uma multiplicidade de objetos artísticos não ocidentais abrangendo desde a arte peruana à javanesa” (DANTAS, 1982, p. 62). Posteriormente, no início do século XX, o termo passa a adquirir um sentido de “crença na superioridade da vida primitiva” ou “adesão ou reação àquilo que é primitivo” (RUBIN, 1991, apud DANTAS, 1982, p. 62). Dessa forma, a palavra “primitivismo” diz respeito às reações dos artistas e intelectuais da época ao tal “primitivo”. Este conceito, por sua vez, é aplicado como um substantivo ou adjetivo positivos, sendo utilizado, segundo Dantas, para descrever a arte “estranha à filiação greco-romana do realismo ocidental” (1982, p. 62).

Picasso foi quem melhor expressou a positividade destes termos. Podemos dizer que, antes mesmo dos estudos de Lévi-Strauss, foram os artistas modernistas do começo do século XX que, primeiramente, compreenderam que os povos tidos como “primitivos” não são atrasados, nem inferiores a nós, e que a capacidade de inventividade e realização destes deixa, muitas vezes, a desejar as conquistas da nossa civilização. Picasso afirmou que a arte ocidental jamais ultrapassou a escultura “primitiva”. Para ele e para os fauvistas, o termo “primitivo” é tão respeitoso quanto gótico, bizantino, barroco, embora estes adjetivos tivessem, na conjuntura em que se originaram, um valor depreciativo. (DANTAS, 1982, p. 62)

Essa reação moderna ao “primitivo”, assim como a transversão do conceito em uma visão positiva, não foi um acontecimento repentino, tampouco inesperado. Vários dos artistas que hoje compreendemos como “modernos” se opuseram ao processo denominado de “modernização”, ou seja, a urbanização e a industrialização desenfreada do capitalismo ocidental (PERRY, 1998, p. 3). Gill Perry, em “O primitivismo e o ‘moderno’” (1993), baseia-se na argumentação de Robert Goldwater (1986) de que Gauguin, entre outros artistas ocidentais modernos, havia pesquisado tais “fontes primitivas” e encontrado nelas não uma inspiração, mas uma *correspondência* com seus interesses e visões artísticas. Isso ocorreu, é claro, antes de Picasso e demais vanguardistas começarem a incorporar tais elementos em suas telas, o que leva Perry a concluir que a tendência “primitiva” já se produzia internamente à arte moderna (1998, p. 3). A historiadora ainda embasa sua argumentação na pintura *Les Femmes d'Alger (O Jovem)* (1907), de Picasso, a qual,

segundo afirmação do artista, foi pintada antes de sua primeira visita ao Museu Etnográfico Trocadero. Várias são as questões que este fato levanta – questões tais que foram, e ainda são, muito discutidas em história da arte –, mas a conclusão a que a pesquisadora chega é a de que Picasso, se não copiou as máscaras africanas em seu desenho, estava “produzindo uma forma mais *intuitiva* de primitivismo” (PERRY, 1998, p. 4, grifo da autora).

Essa intuição primitivista nos leva a pensar no projeto dos surrealistas de construção de uma leitura de mundo que tome como frente o sonho e a poesia. Os vanguardistas do Surrealismo, em especial André Breton, buscavam em seus manifestos e experimentações encontrar um espírito que estava, segundo eles, perdido no homem moderno. A busca por esse espírito foi guiada pelo que Hal Foster chama de *primitivist fantasy*, ou seja, a fantasia “de que o outro, normalmente considerado de cor, tem um acesso especial a processos psíquicos e sociais primários aos quais o sujeito branco teria o acesso bloqueado” (1996, p. 175, tradução minha).<sup>6</sup> Apesar de seu caráter um pouco enviesado pela noção do “bom selvagem”, isso os levou a se solidarizarem com os oprimidos pelo colonialismo e a simpatizarem com revoltas anticolonialistas (CLIFFORD, 1998), simpatia tal que acontecia com base no preceito de que a revolução pensada pelos surrealistas visava, em primeiro lugar, uma revolução de mentalidade, de postura diante do mundo, uma vez que estes se interessavam em transformar a si mesmos para assim transformar o mundo.

Esta identificação com produções de culturas distantes, não construídas pelo “homem ocidental”, nos leva a pensar numa negação do que era realizado artisticamente no ocidente e numa busca de alternativas para os discursos já consagrados, orientando assim uma busca por mundos que escapassem do discurso racionalizante e iluminista vigente na Europa e a sua representação objetivante do real.

Artefatos provindos desses “outros mundos” serviram de inspiração não somente ao surrealismo. Alguns objetos deste tipo foram encontrados na casa de André Breton e são citados, por exemplo, em passagens do relato surrealista *Nadja* (1928) – publicado no mesmo ano de lançamento do *Manifesto Antropófago*, do *Abaporu* e de *Macunaíma*. Eles significavam, neste caso, possibilidades de experiências subjetivas, de “iluminações mais do que elucidações”

---

<sup>6</sup> No original: “that the other, usually assumed to be of color, has special access to primary psychic and social processes from which the white subject is somehow blocked.”

e funcionavam como guias para uma “revolução do olhar” (WATTHEE-DELMOTTE, 2006, n.p.). Segundo o autor, a intenção dos surrealistas era criar, a partir dessas configurações, uma nova relação imagética; ou seja, buscar imagens que remetiam não mais a um mundo exterior que deve ser representado, mas um mundo interior que é provocado a se manifestar.

Esta relação imagética é diretamente relacionada aos estudos do antropólogo Lévi-Strauss que analisou os fundamentos racionais dos mitos e, em *O pensamento selvagem*, procurou descrever formas de pensar o mundo não sublimadas pela lógica da razão, mas como possuidoras de um outro sistema: o lógico interno, analógico. Esse pensamento analógico corresponde ao que Gill Perry chamou de “uma forma *intuitiva* de primitivismo” e diz respeito a uma nova forma de se ler o mundo, utilizada não somente pelos surrealistas, mas também por Oswald, como veremos adiante.

Vale ainda ressaltar que não são somente os povos nativos que são compreendidos como externos ao conceito de “civilização”. No início do século XX, o conceito de “primitivo” estendeu-se para todos aqueles que estavam “à margem” da sociedade, como os esquizofrênicos, os negros, os camponeses, pessoas criminalizadas, entre outros.

As sociedades primitivas contemporâneas foram tidas como impasses evolucionistas e a inteligência do homem selvagem como equivalente à dos animais; estes argumentos se estenderam aos “doentes mentais”, criminosos, perversos e camponeses, vistos, então, como homens em “estado primitivo”. (RHODES apud DANTAS, 1982, p. 63)

Esse entendimento do “primitivo” a partir de um “viver à margem”, é claro, diz respeito a várias vivências marginais, entre elas aquela que corresponde à margem do Ocidente, ou seja, à margem do que a visão eurocêntrica considera como “civilizado”. Dessa maneira, constrói-se uma noção de “outro”, sendo esse “outro” o oposto da sociedade ocidental (PERRY, 1998, p. 5). Ora, para haver um “outro” é necessário que haja, primeiro, um “eu” que lhe seja oposto, já que todo “outro” se constrói a partir da negação do “eu”. Seguindo esse raciocínio, sabemos que o “civilizado” corresponde a um “eu” que é central, que é metrópole, e o “primitivo” a um “outro” que é marginal, que é periférico. Mas o que acontece quando percebemos que o “outro” somos nós?

No ano seguinte ao lançamento do jornal *O Pirralho*, Oswald de

Andrade viaja pela primeira vez à Europa e toma consciência de um mundo diferente do que estava acostumado. Suas passagens pela Europa são, como vimos, momentos de descoberta para Oswald:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy — umbigo do mundo — descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “Pau Brasil”. (PRADO, 2017, p. 10)

Percebe-se, aqui, que o que aconteceu com Oswald foi um processo de reconhecimento de si mesmo ao entrar em contato com o outro. Não foi um reconhecimento por identificação *com* o outro, mas sim um processo de autoentendimento *através* do contato com o outro, ou, por outras palavras, a percepção de que, na dualidade entre “civilização” e “primitivo”, ele morava no “outro”. Segundo o próprio autor, o que ele trouxe de suas viagens foi o Brasil em si. Mário de Andrade, que viria a se tornar seu amigo e nunca havia saído do Brasil, também falou sobre o assunto:

Da primeira feita quando o Osvaldo andava na Europa e eu tinha resolvido forçar a nota do brasileiroismo meu, não só pra apalpar o problema mais de perto como pra chamar a atenção sobre ele (se lembre que na Paulicéia eu já afirmava falar brasileiro porém ninguém não pôs reparo nisso) e Osvaldo me escrevia de lá "venha pra cá saber o que é arte", "aqui é que está o que devemos seguir" etc. Eu, devido à minha resolução, secundava daqui: "só o Brasil é que me interessa agora", "Meti a cara na mata virgem", etc. O Osvaldo vem da Europa, se paubrasiliza, e eu publicando só então o meu Losango Cáqui porque antes os cobres faltavam, virei paubrasil pra todos os efeitos. Tanto assim que com certa amargura irônica, botei aquele "possivelmente pau-brasil" que vem no prefacinho do livro. (ANDRADE, Mário de apud CAMPOS, 1974, p. 16)

Em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publicado em 1924, Oswald já lançava a ideia de que ali se anunciava “a volta ao sentido puro. [...] Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sobre a luz.” Ele busca o sentido puro das coisas – primitivo, portanto, nessa acepção – sem os choques da “civilização”, que estava em crise. Essa percepção de uma civilização em crise é justamente, como foi dito, o que movimentou as origens do primitivismo enquanto tendência. No Brasil, o

caminho era similar. Para Oswald, o primitivismo funcionava com um impulso renovador, no sentido cultural, contra o trabalho capitalista e explorador, ao mesmo tempo em que é abraçar uma identidade subalterna. A partir destas ideias, ele faz, assim como Mário de Andrade em *Macunaíma*, um elogio ao ócio e clama pela sua restituição, como veremos adiante.

Na abertura do livro de poemas Pau Brasil, que lançou em 1925, Oswald apresentou uma síntese do manifesto a que deu o nome de *falação*. Esse sumo, que é uma declaração de intenções poéticas, tem a feição de um poema em prosa. Para Oswald era necessário compreender a problemática local de modo dinâmico. E, no seu entender, isso seria possível pela convergência do mundo primitivo (do natural da América) com a mais arrojada tecnologia do começo do século XX, associada a campos do saber, como a física, a química, a matemática, e às manifestações artísticas, como dança, música, pintura, literatura. (FONSECA, 2008, p. 24)

Nota-se que o modernista buscava uma convergência entre dois mundos, um entrelace entre o “eu” e o “outro” sem, necessariamente, haver a negação de nenhum deles. Pelo contrário, em vez da negação, adota-se a incorporação, através da qual constrói-se um novo: “Nós, os outros. Nósoutros. Nosoutros.”<sup>7</sup>

## 2.2 O PERCURSO DA ANTROPOFAGIA

*Devoração não é apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo. (CANDIDO, Antonio, 1970, p. 85)*

Raul Bopp, em *Vida e Morte da Antropofagia* (1977), conta a partir de sua perspectiva íntima – sendo ele um dos participantes ativos do Movimento Antropofágico – a história deste último. Ele apresenta, através de uma prosa memorialística e fragmentária, alguns momentos importantes sobre o surgimento e desdobramento da Antropofagia.

O autor relata que, certa noite, Oswald e Tarsila convidaram um grupo de amigos a um restaurante cuja especialidade eram rãs. Oswald, em seu habitual

---

<sup>7</sup> Cf. o texto “Totemsemia”, publicado na revista *Atual*, n.2, Disponível em: [http://issuu.com/ultimojornaldaterra/docs/Atual\\_2\\_2013](http://issuu.com/ultimojornaldaterra/docs/Atual_2_2013). Acesso em novembro de 2021.

tom burlesco, começou a fazer o “elogio da rã” (BOPP, 2008) inventando assim uma “doutrina da evolução das espécies”, citando autores imaginários, tentando provar que a evolução da nossa espécie passaria também pela rã, a mesma que eles comiam no momento.

Tarsila interveio:

— Com esse argumento, chega-se teoricamente à conclusão de que estamos sendo agora uns... quase-antropófagos.

A tese, com um forte tempero de blague, tomou amplitude. Deu lugar a um jogo divertido de idéias. Citou-se logo o velho Hans Staden e outros estudiosos da antropofagia:

“Lá vem a nossa comida pulando!”

Alguns dias mais tarde, o mesmo grupo do restaurante reuniu-se no palacete da alameda Barão de Piracicaba para o batismo de um quadro pintado por Tarsila, *Antropófago*. (BOPP, 2008, p. 58)

Depois desta ocasião, segundo Bopp, Oswald propôs “desencadear um movimento de reação genuinamente brasileiro. Redigiu um manifesto. O plano de derrubada tomou forma. A flecha antropofágica indicava outra direção.” (2012, p. 58). Benedito Nunes, no ensaio “O Retorno à Antropofagia” (2011), considera que a antropofagia “transportou para o campo das ideias políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do modernismo” (2011, p. 383), acrescentando ainda que o grupo utilizou a literatura como “instrumento de rebelião individual” – similar ao que os surrealistas fizeram –, exercício que tornou os antropófagos “críticos da sociedade, da cultura e da história brasileiras” (2011, p. 383). A mesma ideia é apresentada pelo autor em “Antropofagia ao alcance de todos”:

O Manifesto Pau-Brasil inaugurou o primitivismo nativo, que muito mais tarde, num retrospecto geral do movimento modernista, Oswald de Andrade reputaria o único achado da geração de 22. Nesse documento básico do nosso modernismo (...) já se introduz uma apreciação da realidade sócio-cultural brasileira. O Manifesto Antropófago trouxe um diagnóstico para essa realidade e motivou a Revista de Antropofagia, na sua primeira fase. (NUNES, 1990, p. 6)

### 1..1 *Manifesto Antropófago*

A primeira utilização oficial do termo “antropofagia” por Oswald de Andrade aparece com o lançamento do “Manifesto Antropófago”, em 1928, na 1ª edição da *Revista de Antropofagia*. O Manifesto foi publicado ao lado da

representação do *Abaporu* (1928), obra pintada em óleo sobre tela por Tarsila do Amaral como presente de aniversário a Oswald, na época seu marido. Este quadro, vale ressaltar, é o mesmo do qual fala Raul Bopp no trecho acima inserido. Tarsila relata também o momento de “batismo” da obra, relacionando-a ao impulso de surgimento da Antropofagia. Segundo ela, a obra foi terminada a “altas horas” do dia 12 de janeiro de 1928. Quando acordou, sentiu-se “assustada” com a própria produção, e Oswald impressionado:

Mas que coisa estranhíssima – dizia – como é que você teve a ideia de fazer isso? Parece-me um antropófago. No dia seguinte Oswald chamou o Raul Bopp para ver o quadro. Aí me perguntaram se poderiam chamar aquilo de antropófago. Respondi: esperem um instante, vou buscar meu dicionário de Tupi-Guarani. E foi no dicionário de Montoya, que tenho até hoje, que descobri a palavra chave: ABA-PORU. O Raul Bopp, que estava por perto, sugeriu que se fizesse um movimento em torno do meu quadro. E assim eles fundaram a Antropofagia. (AMARAL apud AZEVEDO, 2018, p. 44)

**Figura 3** – *Manifesto Antropófago* (incompleto) e a representação do *Abaporu*.



Fonte: *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº 1, maio de 1928.

Ao lado do *Abaporu* se apresenta o *Manifesto da Antropofagia*. Todo manifesto traz em si um conjunto de intenções e opiniões, denuncia algum problema ou alerta as pessoas em direção a alguma questão, propondo possíveis soluções para estes. Houve, no final do século XIX e início do século XX uma grande leva de criação de manifestos, em especial aqueles correspondentes às vanguardas artísticas da época, como o *Manifesto Futurista* (1909), o *Manifesto Dadaísta* (1916), os *Manifestos Surrealistas* (1924 e 1930), entre outros. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* se insere neste mesmo período, tendo ele sido publicado em 1924. Quatro anos depois, em 1928, Oswald, inspirado pela ideia da antropofagia, retoma os preceitos de seu primeiro manifesto com o objetivo de radicalizar as propostas anteriormente colocadas por ele, “devorando a própria metamorfose que o termo ‘manifesto’ conheceu entre os séculos XVI e XX, passando do campo político para o estético” (AZEVEDO, 2018, p. 58). Segundo Azevedo, no modernismo brasileiro, principalmente nos manifestos oswaldianos,

a metamorfose intensificou-se em sentido contrário, ou seja, de uma predominância do questionamento estético no Manifesto Pau-Brasil, aprofundou-se o questionamento político no Manifesto Antropófago. De todo modo, ambas as perspectivas estão mescladas e interligadas na obra de Oswald de Andrade. (AZEVEDO, 2018, p. 58)

O poeta apresenta uma leitura da sociedade brasileira e da nossa história guiada por dicotomias, oposições que as dividem em duas instâncias que, mais tarde, a partir dos ensaios nos quais ele retoma a Antropofagia, podemos compreender como Matriarcado (Antropófago) e Patriarcado (Messiânico). Ele nomeia e ironiza alguns personagens “messiânicos, “patriarcais”, que remetem à ação colonizadora, como Anchieta, Padre Vieira, João Ramalho, Bispo Sardinha, a Corte de D. João VI, entre outros; em contraponto, faz uma ode, um chamado mitológico de algumas entidades da mitologia indígena, como Jacy, Jaboti, Cobra Grande etc. Estas entidades, segundo Benedito Nunes, catalisariam uma operação antropofágica em direção aos primeiros, “como devoração dos emblemas de uma sociedade” (NUNES, 1990, p. 18) a partir da própria prática da “transformação do tabu em totem”. De acordo com o autor, assim se “desafogam” recalques históricos reabilitando a consciência coletiva em direção aos “roteiros do instinto caraíba gravados nesses arquétipos do pensamento selvagem” (NUNES, 1990, p. 18), ou seja, o ócio, a festa, o pensamento

criativo, entre outros.

A Antropofagia apontou seus rumos: debaixo de um Brasil de fisionomia externa, havia um outro Brasil de enlaces profundos, ainda incógnito, por descobrir. O movimento, portanto, seria de descida às fontes genuínas, ainda puras, para captar os germens de renovação; retomar esse Brasil, subjacente, de alma embrionária, carregado de assombro e procurar alcançar uma síntese cultural própria, com maior densidade de consciência nacional. (BOPP, 2008, pp. 58-59)

O próprio Raul Bopp, por sua vez, foi diretor da Revista de Antropofagia e a sua experiência no Movimento Antropófago foi fundamental para lhe inspirar a escrita de *Cobra Norato* (1931), um poema antropófago em verso livre que traz a Amazônia para o centro das atenções ao incorporar elementos do folclore e do campo mitológico dessa região.

## 1..2 *Serafim Ponte Grande*

Dois anos após a publicação de *Cobra Norato*, Oswald lança *Serafim Ponte Grande* (1933). A obra apresenta em si vários traços característicos da Antropofagia, como a crítica a tradições, valores e comportamentos burgueses, a ode à liberação dos impulsos sexuais, para horror da moral judaico-cristã, e contra a constituição monogâmica da família patriarcal.

Pascoal Farinaccio apresenta em *Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária* (2001) uma análise dedicada a este romance. Um dos capítulos objetiva relacionar justamente a obra com os pressupostos fundamentais da Antropofagia. O pesquisador destaca três, que são, segundo ele, os nervos da composição do romance: “*a rebeldia individual exacerbada, o movimento migratório ad infinitum e a recusa ao domínio social próprio ao patriarcalismo*” (FARINACCIO, 2001, p. 107), que orientam um prenúncio de revolução.

(...) a flexibilidade da composição do *Serafim* constitui, por assim dizer, um elogio estrutural à ideia de movimento permanente, importantíssima para a resolução do pensamento antropofágico. A obra incorpora em profundidade uma componente de ação, no intento de transformar-se ela mesma em ação: ‘a propaganda pela ação’ (...). Ao exigir a participação ativa do leitor na organização sêmica de sua ‘obra aberta’, Oswald atualiza a pretensão moderna de uma arte como

ação, não mais como contemplação (FARINACCIO, 2001, p. 108)

Ainda segundo Farinaccio, a escrita da obra se configura por uma apropriação do discurso alheio, atitude puramente antropofágica que caminha no encaixo de “presidir a transformação da palavra em ação”. Esse prenúncio de revolução é, de acordo com o autor, por si só a história da personagem Serafim Ponte Grande: “a história da revolução possível”, que dialoga com as “propostas libertárias oferecidas aos indivíduos vítimas dos estados tediosos” (FARINACCIO, 2001, p. 108) presentes no *Manifesto Antropófago*. Serafim agia contra preposições consideradas opressoras (o matrimônio, o Direito etc.) e assim se colocou a bordo do *steam ship Rompe Nuve* a fim de iniciar uma viagem sem fim pelos oceanos, “livre das castrações impostas pela sociedade burguesa e patriarcal” (FARINACCIO, 2001, p. 108).

Nesse sentido, existe um movimento contrário aos mecanismos de opressão, também observado no *Manifesto*, que, nesse caso, faz as suas críticas e propostas a partir de um retorno às primeiras ações coloniais, buscando construir uma ação revolucionária a partir do olhar para uma história “a contrapelo” da contada pelos vencedores, pela civilização da roupa (“o que atropelava de verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” [ANDRADE, 2017, p. 50]), e dar ouvidos àqueles que foram sacrificados.

Na origem está o ato fundador, ou seja, “o português vestiu o índio” – com toda explosão do sentido do verbo vestir nesse contexto: como encobrimento, como repressão, como inscrição numa outra ordem de signos, como violência de leitura. E o ato fundador assume importância fundamental para Oswald porque não é percebido como algo que aconteceu e passou. (FIGUEIREDO apud FARINACCIO, 2001, p. 116)

Surge, também, em *Serafim*, a temática da vestimenta, na medida em que os personagens passageiros do navio andam nus, vestindo-se somente quando se aproximavam de algum porto. Oswald, em “A Marcha das Utopias”, critica novamente a “civilização da roupa” que corresponde a essa “nova era” cujo propósito era

valorizar e impor o trabalho e portanto a civilização da roupa, como imperativo desse momento histórico. Aliás esse postulado ignora que é efêmero no tempo, pois supõe ser da própria natureza do homem suar e penar como fora determinado por Deus a Adão na expulsão do paraíso ocioso para o qual parecia ter sido criado. E suar e penar é se

vestir. (ANDRADE, 1990, p. 170)

Além disso, Farinaccio, seguindo a análise de Vera Lúcia Figueiredo, observa que no poema citado pela pesquisadora (“Erro de português” [1925]), a Antropofagia visa reverter o tal ato fundador ao demandar uma “manhã de sol” em oposição à “bruta chuva”, a partir da qual seria possível ao índio despír o português no contato entre o Velho e o Novo Mundo:

Quando o português chegou  
 Debaixo duma bruta chuva  
 Vestiu o índio  
 Que pena!  
 Fosse uma manhã de sol  
 O índio tinha despido  
 O português  
 (ANDRADE, 1974, p. 177)

Ele aponta, ainda, que em *Serafim Ponte Grande* a problemática do ato fundador aparece novamente e, *também*, amparada por uma metáfora solar. Ele cita, então, a primeira unidade do romance, “Recitativo”, na qual Serafim profetiza “Glória dos batizados! Lá fora, quando secar a chuva, haverá sol”, o que indica também uma premissa de esperança.

O autor, no entanto, renega a obra após se envolver mais intimamente com a militância marxista. Segundo Nunes, Oswald “se desculpava por haver escrito o romance e vinha ao mesmo tempo exhibi-lo, para maior escarmento de sua culpa, sob o pretexto de que nele gravara o epitáfio do palhaço da burguesia que tinha sido” (2011, p. 387), uma interpretação que não combina muito com o espírito antropófago do modernista, que justamente ri do sentimento de culpa e pecado.

É só depois de *Ponta de Lança*, depois de ter rompido abertamente com a orientação partidária a que se mantivera fiel desde 1930, que vai reabrir o veio antropofágico de sua experiência passada, com a intenção expressa de atualizá-lo, dando-lhe a forma de uma concepção do mundo, destinada a absorver dialeticamente o próprio marxismo, e cuja síntese podemos encontrar na tese de concurso de 1950, *A Crise da Filosofia Messiânica*. (NUNES In: RUFINELLI e CASTRO ROCHA, 2011, p. 384)

Beatriz Azevedo (2018) discorda da afirmativa de Nunes quando ele caracteriza um “retorno” à antropofagia apenas em 1947. Segundo ela, mesmo

durante o período de “guinada comunista” (no qual o autor “renega” a produção anterior, como podemos observar no prefácio de *Serafim Ponte Grande*), Oswald não abandona a Antropofagia, preservando “sua liberdade inventiva” e praticando “uma espécie muito peculiar de, digamos, ‘marxismo antropofágico’” (AZEVEDO, 2018, p. 47). Há uma certa razão nesse ponto se considerarmos que a obra começou a ser escrita, segundo o próprio Oswald, nos anos 20 – ou seja, no presente vanguardista do autor -, foi reescrita várias vezes ao longo dos anos e publicada em 1933, portanto já no período de “guinada marxista” do autor.

De qualquer forma, anos mais tarde, já na década de 50, Oswald sentiu a necessidade de retomar o Movimento. Assim, ele dedicou os últimos anos de sua vida a escrever ensaios, textos para revista e comunicações que teorizassem a Antropofagia. Alguns exemplos, além de “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950) e “A Marcha das Utopias” (1966),<sup>8</sup> são “A reabilitação do primitivo”, “O Antropófago”, “Mensagem ao antropófago desconhecido” e “Do órfico e mais cogitações”, todos publicados em 1954 e atualmente reunidos em *Estética e Política* (1992), pertencente à série de obras completas de Oswald de Andrade da editora Globo, de organização de Maria Eugênia Boaventura.

Para a reflexão a que me propus fazer no presente texto, priorizarei “A Crise da Filosofia Messiânica” e “A Marcha das Utopias” por serem, entre os escritos teóricos do autor, os mais minuciosos e de maior consistência, na medida em que apresentam um maior detalhamento e desenvolvimento das “cadeias de imagens” que retomam e aprofundam as ideias colocadas pelo autor na sua produção “pré-marxista”, referente à Antropofagia.

### 1..3 “A Crise da Filosofia Messiânica”

A tese “A Crise da Filosofia Messiânica” (1950), submetida para concurso da cadeira de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo<sup>9</sup>, é o texto que marca o “retorno” de Oswald à Antropofagia:

---

<sup>8</sup> Ensaio publicado postumamente em *Os Cadernos de Cultura* (volume 139) do Ministério da Educação e Cultura.

<sup>9</sup> O autor, no entanto, foi impedido de participar, pelo Conselho Nacional de Educação, por não possuir graduação na disciplina. (AZEVEDO, 2018, p. 53; FONSECA, 1987, p. 46)

Esse retorno à Antropofagia efetivou-se como crítica ao marxismo e como um processo de conversão filosófica do autor, que se dedicou apaixonadamente ao estudo da Filosofia, desde o fim da Segunda Guerra Mundial, que não trouxera, como ele esperava, o ocaso dos imperialismos, das ditaduras e da moral burguesa. (NUNES, 1990, p. 8)

Assim, retomando como base as ideias colocadas por ele mesmo nos dois Manifestos de 1924 e 1928, o autor passa a desenvolver a sua concepção filosófica de mundo, à qual ele dá posterior continuidade e profundidade na série de artigos “A Marcha das Utopias”. Aqui, o autor traça a sua concepção de história da civilização tomando como base o modelo dialético de Hegel, ou seja, há uma tese seguida de uma antítese a ela contrária que, em diálogo, estabelecerão uma síntese. Segundo Oswald, a tese corresponde ao mundo primitivo e matriarcal pré-messiânico, e é motivada pelo ócio e pelo lúdico, pré-colonial; a antítese é, portanto, o contrário: civilizada, patriarcal, messiânica e motivada pelo trabalho; como síntese, se encontrará o bárbaro-tecnizado ou natural-tecnizado, como manifestação do diálogo entre os dois termos anteriores e caminho futuro e possível a partir da reabilitação do primitivo.

Seguindo essa lógica, o autor divide, também, o mundo em dois hemisférios: o messiânico patriarcal e o antropofágico matriarcal. Cada um desses hemisférios e cada uma dessas fases da dialética corresponde a uma *Weltanschauung*, ou seja, cosmovisão, que orienta as suas práticas.

Ao longo do texto, Oswald faz uma análise e, por consequência, crítica a respeito da constituição, desenvolvimento e decaimento das filosofias de ordem messiânica, a fim de defender a sua tese de que a filosofia messiânica está em crise e que somente a “restauração tecnizada numa cultura antropofágica resolveria os problemas atuais do homem e da Filosofia” (ANDRADE, 1990, p.146), orientando, assim, a história em direção a um novo Matriarcado.

#### 1.4 “A Marcha das Utopias”

“A Marcha das Utopias” é uma série de artigos nos quais Oswald retoma e complementa alguns conceitos elaborados em “A Crise da Filosofia Messiânica” e os aprofunda desenvolvendo, a partir da ideia de Utopia, a direção do

futuro em prol desse novo Matriarcado que se anuncia. Ele faz isso apoiado numa análise da Errática dos sinais do matriarcado (inspirado por Bachofen) e admitindo a existência de um *ciclo das utopias* tomando como base movimentos históricos (ciclo dos descobrimentos marítimos, luta dos brasileiros contra os holandeses etc.) e filosófico-religiosos (Humanismo, Reforma e Contra-Reforma etc.):

Pode-se chamar de Ciclo das Utopias esse que se inicia nos primeiros anos do século XVI, com a divulgação das cartas de Vespúcio, e se encerra com o Manifesto Comunista de Karl Marx e Friedrich Engels, em 1848, documento esse que liquida o chamado Socialismo Utópico, aberto com a obra de Morus e que, superado, chega, no entanto até o século XIX, quando o francês Cabet publica a sua *Viagem à Icária*, último país onde o puro sonho igualizante encontrou guarida e afago. (ANDRADE, 1990, p. 161)

e

Os pontos altos do Ciclo das Utopias foram: no século XVI, a miscigenação trazida pelas descobertas; no século XVII, a nossa luta nacional contra a Holanda e o Tratado de Westfália, que, depois da Guerra dos Trinta Anos, jogava por terra as pretensões da Áustria de absorver a Alemanha, abrindo, para a Reforma, os horizontes estatais do imperialismo germânico; no século XVIII, a Revolução Francesa, vindo terminar, como dissemos, no terremoto político de 48. (ANDRADE, 1990, p. 162)

Além disso, o poeta faz uso, em sua argumentação, de obras que designam e/ou ambientam a temática da utopia, em especial a obra homônima de Thomas More e, a partir delas, desenvolve a tese de que as Utopias são “consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América.” (ANDRADE, 1990, p. 163).

O fato de ser virtude para os habitantes da Ilha de Utopia de Thomas Morus ‘viver segundo a natureza’ decorre do susto amável e persuasivo que foi para os navegantes do século XVI a descoberta do índio nu nas selvas americanas. (ANDRADE, 1990, p. 170)

Em “A Marcha das Utopias”, o autor retoma, em especial, o conceito de ócio, que havia sido introduzido em “A Crise da Filosofia Messiânica” a partir de sua relação com o Sacerdócio e, agora, é colocado em oposição ao Negócio, o que coincide, também, com a polarização entre os dois hemisférios culturais por ele

determinados.

\*\*\*

No último capítulo de *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, Beatriz Azevedo, motivada pelo aforismo “Transformação permanente do tabu em totem”, defende o caráter de efetiva continuidade do *Manifesto Antropófago* e, portanto, da Antropofagia em si. Segundo ela, o manifesto é ao mesmo tempo um projeto, um programa e um *work in progress*, ou seja, uma obra em progresso: “O manifesto não é obra fechada, ao contrário, é um espaço pleno de possibilidades e virtualidades, pode e deve ser relido e recriado infinitamente.” (AZEVEDO, 2018, p. 213-214). Azevedo ainda relaciona esse caráter de “mobilidade” da arte com a nota no verso da página de rosto de *Serafim Ponte Grande*, na qual Oswald libera com todas as letras os direitos autorais de seu texto: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas – S. Paulo – 1933” (ANDRADE, 2007, p. 54), o que é uma atitude puramente antropofágica: é devorar e se deixar ser devorado num movimento de contínua recriação. Para ilustrar essa mobilidade, a autora apresenta um trecho de *Literatura e Sociedade* (1965), de Antonio Candido, o qual achamos pertinente apresentar aqui também:

A literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 1967, p. 86-87)

A Antropofagia veio, em vários sentidos, a transcender o campo do estético-literário. No entanto, é inegável o papel central que a literatura exerce no pensamento antropofágico. Podemos perceber isso ao analisarmos o próprio movimento de construção da Antropofagia enquanto alegoria. Oswald de Andrade não somente *parte* do literário para pensar outros campos do saber, como *faz uso* da literatura, da arte do fazer poético para guiar a construção de seus pensamentos, como pudemos perceber pelo percurso traçado. O espectro da Antropofagia surge no impulso de uma brincadeira e nasce da inspiração gerada por uma pintura. Para

elaborar as ideias base do Movimento, Oswald redige um Manifesto repleto de imagens e alegorias e o apresenta numa Revista. Ele constrói suas ideias a partir da poesia, no manifesto, e as ilustra no romance. Posteriormente, as retoma e restitui numa série de artigos, ensaios e comunicações, os quais, apesar do caráter acadêmico, não abandonam a linguagem e a construção poéticas.

Assim, pode-se dizer que a Antropofagia não foi somente uma linha estético-literária mas, *partindo dessa poética*, propôs uma maneira de ver e viver a vida, um movimento de ação e criação que colocou a literatura como *mediadora* e facilitadora da nossa leitura da vida e do mundo. Como foi dito anteriormente, vida, mundo e literatura não são campos separados. Eles são organismos que dialogam e se misturam entre si, sendo difícil designar onde começa um e termina o outro. O caráter inventivo dos ensaios de Oswald nos demonstra muito bem a maneira como, para ele, não existe divisão entre essas instâncias. Os campos da história, da poesia, da filosofia e da política são abordados de forma interdisciplinar e sem haver qualquer divisão metodológica, de forma que, segundo Benedito Nunes, o poético está entrelaçado ao teórico (1990, p. 37), ou seja, o fazer poético é também fazer histórico, ao mesmo tempo em que é fazer filosófico, e pode se estender para outras áreas do conhecimento. Assim, isso nos leva a compreender a Antropofagia como uma poética que guia e movimenta ações pelo mundo.

A Antropofagia foi um projeto de enorme importância para Oswald de Andrade, que se manifestou em prol do movimento até os últimos dias de sua vida. Um de seus derradeiros ensaios, “O Antropófago” foi, segundo Maria Eugênia Boaventura (1992), em grande parte ditado à sua esposa Maria Antonieta e provavelmente não passou por uma revisão final, ficando assim inacabado. Pelo esforço que o autor dedicou durante a sua vida até o leito de morte, podemos perceber que ele via a Antropofagia como algo que transcendia o período de sua estadia na terra. Além de se dedicar ao movimento até o fim da vida, Oswald clamou pela sua continuidade, conforme colocou em uma comunicação<sup>10</sup> escrita para o Encontro dos Intelectuais, realizado no Rio de Janeiro em 1954, mesmo ano de sua morte:

A reabilitação do primitivo é uma tarefa que compete aos americanos [...]. Devido ao meu estado de saúde, não posso tornar mais longa esta comunicação que julgo essencial a uma revisão de conceitos sobre o

---

<sup>10</sup> Tal comunicação se encontra na obra *Estética e Política* (1992) sob o nome “A reabilitação do primitivo”. Este título foi atribuído pela organizadora Maria Eugênia Boaventura.

homem da América. Faço pois um apelo a todos os estudiosos desse grande assunto para que tomem em consideração a grandeza do primitivo, o seu sólido conceito de vida como devoração e levem avante toda uma filosofia que está para ser feita. (ANDRADE, 1992, pp. 231-232)

Este foi um dos últimos parágrafos deixados por ele. A “reabilitação do primitivo”, como veremos adiante, é a própria prática Antropofágica. É um movimento não de retorno a um passado distante, mas de olhar para o presente e transformar o mundo hoje, *devorá-lo* hoje. É pensar num presente repleto de agoras, como sugere Walter Benjamin, ou seja, um encontro entre o presente e o passado.

Não podemos deixar de perceber, também, que o desejo de Oswald foi e continua sendo, de certa forma, cumprido. O *Manifesto Antropófago* continua sendo parodiado e referenciado, enfim, devorado e recriado. Qualquer criança que tenha estudado em solo brasileiro reconheceria o pé de *Abaporu*. Até hoje, nas escolas, o clássico exercício de releitura da mais conhecida pintura brasileira é realizado nas aulas de artes. Pesquisas, artigos, teses e dissertações continuam sendo escritas apresentando leituras orientadas pelos pressupostos da Antropofagia, que continua, até os dias de hoje, sendo reproduzida, estudada e aludida nos mais diversos campos de estudo. No entanto, estaria aquilo que Oswald coloca em seus ensaios sendo cumprido? Estaria o “primitivo” sendo “reabilitado” ou, ao menos, seguindo nessa direção?

## 2.2 A *WELTANSCHAUUNG* ANTROPOFÁGICA

*Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo. (Karl Marx, na Décima Primeira Tese sobre Feuerbach [1845])*

Em 1950, Oswald de Andrade propõe a tese “A Crise da Filosofia Messiânica” para um concurso da Universidade de São Paulo. Nesse poético e profundamente antropofágico ensaio, Oswald desenvolve uma crítica à cultura messiânica e propõe, como resposta à crise formulada pelo messianismo, a “restauração tecnizada duma cultura antropofágica” (ANDRADE, 1990, p. 146).

Já no primeiro parágrafo do ensaio, o autor assinala a antropofagia

(ritual) como visão de mundo característica do que ele denomina “certa fase primitiva de toda a humanidade” (ANDRADE, 1990, p. 101). Assim, a antropofagia é, primeiramente, uma *Weltanschauung*, que se traduz do alemão para o português como “cosmovisão”, sendo “*Welt*” o equivalente a “mundo” e “*Anschauung*” a “visão” ou “concepção”. O termo alemão, usado por Oswald, é corrente na literatura especializada, em português. No entanto, ele utiliza, na maior parte do ensaio em questão, o termo equivalente no nosso idioma: “cosmovisão”. A palavra em língua portuguesa, apesar de bastante usada em estudos relacionados às letras, filosofia e ciências humanas, em especial naqueles que articulam etnografias de populações ameríndias, não foi encontrada nas recentes edições dos dicionários Houaiss (2015) e Aurélio (2009), tampouco no *Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano* (2007). Este último, no entanto, conceitua “*Weltanschauung*”, e a define como “intuição no mundo” (2007, p. 1022). Encontramos, também, referência ao termo na edição de 1986 do Aurélio, que o registra como “concepção ou visão de mundo”, sinônimo de multividência e de *Weltanschauung*.

Diversos teóricos, filósofos, poetas e antropólogos trabalham com o conceito, que é amplo, complexo e apresenta uma variedade de possíveis definições. Por este motivo, o CLEA (*Center Leo Apostel for transdisciplinary research*), centro de pesquisas conectado à *Vrije Universiteit Brussel*, em Bruxelas, Bélgica, fez do conceito de “cosmovisão” um dos seus principais objetos de estudo. A pesquisa realizada pelo CLEA visa unificar os resultados das ciências naturais e humanas em uma imagem abrangente da vida humana no cosmos. O seu nome é uma homenagem ao professor e filósofo belga Leo Apostel, que escreveu, com a colaboração de outros pesquisadores das áreas de filosofia, física, sociologia e psiquiatria, a obra *World Views* (1994), um estudo integrado que tem como objetivo explorar a ideia de “worldview”, ou seja, cosmovisão.

Os autores introduzem o estudo a partir de uma definição básica dos conceitos de “world” (mundo) e “world view” (cosmovisão). Mundo, segundo eles, transcende a concepção de “terra” ou de “universo” para abranger “a totalidade na qual vivemos e pela qual podemos nos relacionar de forma profunda”<sup>11</sup> (1994, p. 17, tradução minha). Já a cosmovisão diz respeito a um conjunto de conceitos e teoremas que nos permite construir uma imagem do mundo e, dessa forma, compreender

---

<sup>11</sup> No original: “the totality in which we live and to which we can relate ourselves in a meaningful way.”

quantos elementos da nossa experiência for possível (1994, p. 17).

Em Freud<sup>12</sup> encontramos, também, uma definição e explicação para a *Weltanschauung*, sendo ela entendida como uma construção intelectual que soluciona de forma unitária todos os problemas da nossa existência. A definição do termo é de

uma construção intelectual que, a partir de uma hipótese geral, soluciona de forma unitária todos os problemas de nossa existência, na qual, portanto, nenhuma questão fica aberta, e tudo que nos concerne tem seu lugar definido. (FREUD, 2010, p. 322).

Assim sendo, entende-se a Antropofagia como uma maneira de ver e compreender o mundo e a existência humana (hipótese geral), cuja solução, ou seja, “operação metafísica”, é “a transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável” (ANDRADE, 1990, p.101). Se compreendermos operação como um conjunto de atos ou medidas em prol de determinado resultado podemos inferir que Oswald fala aqui de uma *prática* em torno dessa cosmovisão. Assim sendo, a “operação metafísica” seria a prática em torno do pensamento poético-filosófico antropófago; ou seja, a *práxis* vital contra o pensamento messiânico.

Em seguida, o autor coloca: “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?” (ANDRADE, 1990, p. 101). O que seria, então, totemizar o tabu? Transformar em “favorável” o valor que é tido como “oposto”? Ora, totem e tabu são conceitos dicotômicos, quase antônimos. O primeiro se refere a símbolos sagrados, respeitados; já o segundo está relacionado a proibições, censura e impureza. Assim, a proposta de Oswald é tornar aquele que foi proibido e censurado em respeitado, ouvido. É gerar uma releitura de mundo que se dará a partir da(s) percepção(ões) daqueles que não somente tiveram suas vozes silenciadas, como também suas narrativas lidas enquanto palavras “impuras”, indignas de serem ouvidas e muito menos registradas.

### 1.3.1 A Transformação do Tabu em Totem

---

<sup>12</sup> “Acerca de uma visão de mundo”, disponível em *Obras Completas de Sigmund Freud: O mal-estar na civilização* (2010).

É claro que, ao falar em tornar totem aquilo que é tabu, Oswald faz referência direta aos estudos do psicanalista Sigmund Freud, do qual foi contemporâneo. O modernista faz uso dos trabalhos deste último em diversos dos seus escritos, sendo a ideia de “totemizar o tabu” (originária do *Manifesto Antropófago*, no qual foi formulada de três formas diferentes, elaborada durante a segunda denteição da *Revista de Antropofagia* e retomada na *Crise da Filosofia Messiânica*) a mais clara – e talvez a mais importante – delas.

Tendo sido desenvolvida nas décadas finais do século XIX, a psicanálise, assim como as artes visuais e a literatura, foi inevitavelmente influenciada pelos estudos dos povos tidos como primitivos. A obra *Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos* (1913), à qual Oswald faz referência, é composta por quatro ensaios nos quais Freud aplica a psicanálise aos campos da antropologia e da mitologia. O primeiro e o segundo deles, denominados “O Horror ao incesto” e “O tabu e a ambivalência dos sentimentos” respectivamente, são motivados por e baseados em estudos do antropólogo J. G. Frazer, mais especificamente nos trabalhos *The Golden Bough* (1890) e *Totemism and exogamy* (1910).

Apesar dos conceitos de “totem” e “tabu” serem objeto de diversos estudos etnográficos, entre eles os mencionados acima, é do texto de Freud que Oswald bebe, e através dele é desenhado um dos fios impulsionadores da antropofagia. O poeta, no entanto, não se limita a invocar os conceitos freudianos, por mera referência bibliográfica. Pelo contrário, ele se apropria de tais ideias e as reformula.

Para começar, Freud apresenta várias possíveis conceituações de “tabu”, a partir das quais conclui que esse conceito diz respeito a “algo simultaneamente sagrado, acima do habitual, e perigoso, impuro, inquietante” (FREUD, 2021, p. 17). É um conceito duo em si mesmo: é sagrado, ao mesmo tempo em que é impuro; é bom ao mesmo tempo em que é mau. Como se não bastasse, o tabu é, de certa forma, contagioso: “O mais singular é que quem chega a violar uma proibição dessas adquire ele mesmo a característica do que é proibido, como que assumindo toda a perigosa carga” (FREUD, 2021, p. 16), e reassume adiante: “O indivíduo que violou o tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo” (FREUD, 2021, p. 27). Violar um tabu significa executar aquilo que é tabu, ou seja, apropriar-se dele. Assim sendo, a apropriação do

tabu gera uma transformação naquele que o exerceu, tornando-se ele próprio aquilo de que se apropriou: o tabu.

Além disso, Freud não opõe o tabu ao totem. Eles não são conceitos inversos, mas sim complementares, uma vez que o tabu tem função de proteção ao totem: “as mais antigas e importantes proibições do tabu são as duas leis fundamentais do totemismo: não liquidar o animal totêmico e evitar relações sexuais com indivíduos do mesmo totem que são do sexo oposto” (FREUD, 2021, p. 27). Esta proibição da relação sexual sob mesmo totem é o tabu que proíbe o incesto, instituindo, assim, a exogamia. O curioso é que a prática do incesto se une, no relato de Freud, à do canibalismo. Ao desenhar uma hipótese ficcional, o psicanalista ilustra um grupo que vivia dentro de um esquema patriarcal, no qual um único homem dominava as mulheres e expulsava os filhos do grupo. Movidos pelo desejo do incesto, os irmãos se juntaram e devoraram o pai:

O fato de haverem também devorado o morto não surpreende, tratando-se de canibais. Sem dúvida, o violento pai primevo era o modelo temido e invejado de cada um dos irmãos. No ato de devorá-los eles realizavam a identificação com ele, e cada um apropriava-se da parte de sua força. A refeição totêmica, talvez a primeira festa da humanidade, seria a repetição e a celebração desse ato memorável e criminoso, com o qual teve início tanta coisa: as organizações sociais, as restrições morais, a religião. (FREUD, 2021, p. 47)

O relato acima endossa uma versão bastante enraizada no pensamento ocidental: a de que a superação do canibalismo, bem como a superação do incesto, constroem as bases para o início da civilização. É através da vedação do tabu que se inicia a transição da natureza para a história/cultura. Transformar o tabu em totem é, então, uma forma de quebrar essa premissa, de ir contra essa regra civilizatória. Se a antropofagia literal, ou seja, o canibalismo enquanto ritual, deve ser extinta para que um ideal de civilização se institua, a Antropofagia literária surge para agir no sentido oposto, anti-civilizatório, que é o mesmo que dizer anti-colonizador, ou ainda, anti-hegemônico. Totemizar o tabu, portanto, é quebrar a separação entre natureza (primitivo) e história/cultura (civilizado) e uni-las, ou seja, unir a floresta e a escola, como diz o Manifesto Pau-Brasil.

Então, é nesse sentido que Oswald apresenta sua metáfora anticolonialista para a construção de uma poética de mundo: a transformação permanente do tabu em totem – que se dá a partir da apropriação do tabu –, a qual

se revela ser a profunda expressão da *Weltanschauung* antropofágica.

\*\*\*

Segundo Oswald, o século XX foi um século não somente de experimentações com a História, mas também de “laboratório de hipóteses e de pesquisas” em torno deste campo (1990, p. 102). O próprio autor se insere tanto no campo das experimentações quanto no laboratorial, o da pesquisa. Ele experimenta novas possibilidades de leitura de mundo e da história nos dois manifestos, *Pau-Brasil* e *Antropófago*, e, também, na obra *Serafim Ponte Grande*. E, mais adiante, teoriza (ao mesmo tempo em que experimenta) nos posteriores ensaios, em especial na “Crise da Filosofia Messiânica” (1950).

O modernista faz uso do termo “antropofagia” como estratégia para a discussão da cultura e do poder e, portanto, da própria História, e propõe, a partir disso, uma “reabilitação do primitivo” (ANDRADE, 1992, p. 231-232) no chamado homem ocidental. Ele busca a valorização de aspectos considerados “bárbaros”, que foram não somente marginalizados, mas completamente apagados pelo processo de colonização. A incorporação do sujeito não constituído na “tradição ocidental” se deu, e ainda se dá, a partir de um longo processo. Como já foi dito, as narrativas e os discursos sobre identidade iniciados no final do século XIX e início do século XX deram lugar a um “Outro”. Oswald de Andrade destaca o papel do Outro e o reescreve, de certa maneira.

Através da antropofagia e outros conceitos engendrados nos contextos geopoliticamente periféricos, os saberes têm sido reescritos seguindo novos eixos; atualmente podemos pensar os “centros” econômicos a partir das margens, tendo em perspectiva a sua alteridade. A construção colonizadora das narrativas ocidentais estão sendo desconstruídas por deformações marginais, distorções que estão alterando a perspectiva clássica; a perspectiva de quem fala não é mais unidirecional, do sujeito sobre o objeto; mas multidirecional, desaparecendo o objeto passivo, que agora é ouvido e impacta como sujeito. (FERREIRA DE ALMEIDA, 2005, p. 4)

Assim, ele metaforiza no chamado “mau selvagem” a devoração da cultura alheia, transformando-a em própria, e desestrutura oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, primitivo/moderno, observando o sujeito antropófago como social e, neste caso, coletivo. Dessa forma, propõe-se um

exercício de releitura e reescritura da tradição discursiva (narrativa) da história e cultura brasileiras. Voltaremos a esse ponto no quinto tópico do presente capítulo.

O tabu totemizado seria, segundo o próprio autor, uma resposta à devoração que, ao mesmo tempo em que é vida, ameaça a existência humana (ANDRADE, 1990, p. 101). Percebemos aqui que existe um paradoxo em torno do próprio conceito de devoração: ela é vida ao mesmo tempo em que é ameaça. Se é vida, ela é, portanto, criação no seu estado mais puro; é origem, é nascimento. Claro, é impossível deixar de levar em conta que Oswald faz referência ao ato da antropofagia ritual.

Como explica Eduardo Viveiros de Castro, durante o ritual antropofágico “os únicos propriamente humanos, em toda a cerimônia” eram o matador e o que seria devorado (2002, p. 262). Em algumas mitologias ameríndias, os homens se tornavam jaguar, por exemplo, somente durante o ritual de canibalismo, em outros, logo após matar um animal. “Para os Araweté, por exemplo, o espírito de um jaguar morto fica junto a seu matador, que, durante algum tempo, troca de ponto de vista com o animal. Nesta inversão provisória de pontos de vista, a onça fala/canta pelo seu matador” (CERNICCHIARO, 2014, p. 89). Com exceção destes casos, geralmente são apenas os xamãs aqueles capazes de ver o mundo pelos olhos dos animais e dos espíritos e retornar a sua posição de sujeito.

Nessa concepção ameríndia, a partir da qual os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima cunharam o termo perspectivismo multinaturalista, a subjetividade e a intencionalidade, a consciência e a cultura, não são exclusividades dos humanos, mas potencialidades de uma infinidade de outras espécies. O perspectivismo ameríndio se refere à natureza relacional dos seres e da composição do mundo, o que significa que cada uma das diferentes formas de vida vê sua própria espécie como humana, considerando as outras como animais ou espíritos; ou seja, o humano corresponde sempre ao “eu” e o animal ou o espírito corresponde ao “outro”. Portanto, ser animal ou ser gente é apenas uma questão de relação, de enunciação, de ponto de vista. É humano aquele que tem o ponto de vista do sujeito, seja ele onça, inimigo ou espírito. De acordo com a explicação de Viveiros de Castro, ao designar a animais a posição de “gente”, atribui-se àqueles não-humanos uma intencionalidade consciente, uma posição enunciativa (2002, p. 372). Assim, se a ‘personitude’ é uma capacidade das onças é porque, “a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana” (VIVEIROS DE

CASTRO, 2002, p. 484).

Para o pensamento perspectivista, a forma manifesta de cada espécie seria um envoltório, uma roupa, que esconde a forma interna humana (a forma mítica original de todos os seres) e que é visível apenas aos olhos da própria espécie ou “de certos seres transespecíficos, como os xamãs” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 351). É o corpo, então, que determina o mundo que cada um vê. Assim, isso significa que a devoração é morte e vida ao mesmo tempo; ou seja, é (re)criação. É um movimento elíptico no qual o sujeito morre em si mesmo e adota uma nova perspectiva de análise de mundo.

### 1.3.2 A Questão da Dialética

A dialética não está presente somente no conceito de devoração. Oswald divide o mundo em dois hemisférios culturais que guiam toda a teoria presente neste ensaio. De um lado, há o mundo do “homem civilizado”, que elevou o seu “conhecimento até Deus, supremo bem” e produziu uma cultura messiânica. De outro, há o homem primitivo, que “institui a sua escala de valores até Deus, supremo mal” e produz uma cultura antropofágica. Estes dois hemisférios são opostos entre si e dividem, por sua vez, a própria história entre Patriarcado e Matriarcado (respectivamente). O Patriarcado corresponde ao que Oswald chama de “civilizado” e é caracterizado pelo patriarcalismo e pelo messianismo, em contraposição ao Matriarcado – que o antecede, na dialética oswaldiana, e que deve, portanto, ser *restituído* a partir de uma síntese que o una ao chamado “civilizado” – que, segundo Benedito Nunes, é o esquema da “vida primitiva” no qual se reflete “o caráter maternalista da visão poética pau-brasil, que servirá de núcleo à cristalização do barbarismo técnico na forma de uma sociedade ideal” (NUNES, 1990, p. 31).

Ao falar em “hemisfério”, o autor divide o mundo (e a história) em duas faixas geográficas, uma setentrional, messiânica, colonizadora e que exerce a colonização sobre a faixa do hemisfério sul, a dos colonizados, silenciados<sup>13</sup>. Essa

---

<sup>13</sup> A divisão feita por Oswald corresponde, de certa forma, ao que hoje se conhece como “Norte global” e “Sul global”. Tais termos dizem respeito ao que se costumava chamar de “primeiro mundo” e “terceiro mundo”, respectivamente, e que depois passaram a designar os países “desenvolvidos” e “subdesenvolvidos”. Recentes estudos pós-coloniais e decoloniais preferem a qualificação “Sul global” que designa, assim como o “hemisfério sul” de Oswald, países que têm uma história marcada pelo colonialismo e pelo neocolonialismo e que sofrem, até hoje, os efeitos dessa exploração.

divisão hemisférica é, por si mesma, a “radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta” (ANDRADE, 1990, p.101). Assim, entendemos os hemisférios culturais do Matriarcado e do Patriarcado a partir da perspectiva da cosmovisão – ou seja, a percepção geral do mundo – gerada por um pensamento metafísico, que se caracteriza pela investigação em torno da ontologia (o estudo do ser) e a cosmologia (o estudo do universo). Para ilustrar isso, Oswald coloca que “há uma cronologia das ideias que se sobrepõe à cronologia das datas” (1990, p. 103).

Numa perspectiva ontológica, ao formular “o homem como problema e como realidade” (1990, p. 103), ele faz uma divisão em três termos dialéticos. O primeiro termo diz respeito à tese, ou seja, à ideia primeira, que Oswald caracteriza como “o homem natural”. O segundo termo se refere à antítese (ideia contrária à tese), e equivale ao “homem civilizado”. Já o terceiro termo diz respeito à síntese, que seria, para o autor, “o homem natural tecnizado”. Entendemos aqui “síntese” como uma conclusão a partir da reflexão conjunta da tese com a antítese.

Percebemos, então, que Oswald faz uso da estrutura dialética hegeliana. O método dialético proposto por Hegel em *Fenomenologia do Espírito* (1807) inclui a noção de movimento, processo ou progresso para chegar ao resultado do conflito de opostos, sendo que esses momentos (tese – antítese – síntese) se sucedem como um movimento em espiral, ou seja, movimento que não se fecha. Assim sendo, a passagem homem natural – homem civilizado – homem natural tecnizado não segue um movimento único e linear.

Observa-se ainda não somente que os dois hemisférios, Matriarcado e Patriarcado, que correspondem a distintos universos culturais, permutáveis dentro uma alternância cíclica – o do homem primitivo ou natural aquele e do homem civilizado este – conduzem apenas pelo espontaneísmo de suas forças, sem violência, ao terceiro e último universo – o do homem natural tecnizado – mas que também cada um deles contém estruturas inversamente simétricas às do outro, estruturas que são formas de vida completas, no gênero das formas orgânicas de cultura concebidas por Spengler, contrastando com o estado inarticulado da *barbárie técnica* segundo Keyserling. (NUNES, 1990, p. 32)

É em direção ao bárbaro tecnizado que Oswald faz o chamado em prol da “reabilitação do primitivo”. Reabilitar o primitivo significa voltar o nosso olhar para aquele que foi historicamente oprimido, que teve sua voz e sua existência silenciada e, muitas vezes, seu corpo e seu sangue apagados da narrativa histórica.

Na presente dissertação, nos voltamos ao indígena a às suas narrativas suprimidas, mas entendemos que a “reabilitação do primitivo” e o caminho em direção ao terceiro termo passa também pela reabilitação e deglutição de outras populações periféricas que foram dominadas pelo caráter Patriarcal e Messiânico do segundo termo, como pessoas negras, marginalizadas, mulheres, entre outras possíveis minorias.

Dessa forma, vale ressaltar que essa “reabilitação do primitivo”, ilustrada pelos termos dialéticos já citados, não corresponde às teorias evolucionistas do atualmente conhecido Darwinismo social, levantadas a princípio por Lewis Morgan em *Ancient Society* (1877). Tal teoria, hoje já refutada pela comunidade antropológica, buscou traçar uma linha da evolução da espécie humana, inspirada pelos estudos do cientista Charles Darwin. Partindo dessa ideia, Morgan (1877), designa três estágios da evolução da humanidade, sendo eles: selvageria, barbárie e civilização. Esses estágios se dariam de forma progressista, evolucionista, partindo do selvagem para culminar no civilizado. A teoria de Oswald, apesar de poder causar essa impressão à primeira vista ao leitor desavisado, não corrobora com esse tipo de teoria, uma vez que sua perspectiva não corresponde a uma visão linear de tempo e história, mas sim a um movimento dialético em espiral, como já foi dito, que orienta o homem em sua compreensão do ser (*onto*) e do mundo (*cosmos*), tendo a poesia como guia de leitura. Oswald esclarece essa ideia no texto “Uma adesão que não nos interessa”, publicado originalmente em junho de 1929, na *Revista de Antropofagia*, segunda edição, número 10.

Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa – a nossa! O homem natural que nós queremos pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio . Por isso o chamamos de “antropófago” e não totalmente “tupi” ou “pareci”. (ANDRADE, 2017, p. 67)

Diante dos três termos, o autor coloca que estamos no segundo, vivendo “em estado de negatividade” (1990, p. 103). Para a formulação do conceito de negatividade – segundo o autor, próprio da antítese que estamos vivendo –, Oswald se inspira nos estudos do filósofo francês de origem russa, Alexandre Kojève, em *Introdução à leitura de Hegel* (1947).

O homem não existe por si, senão na medida onde implica, em seu ser, na sua existência e na sua aparição, o elemento constitutivo da negatividade. (KOJÈVE, apud. ANDRADE, 1990, p. 103)

Assim, o homem da antítese existe na negação de si mesmo como dado (como realidade natural) e, por se constituir em negação, “se manifesta pelo e no trabalho” (ANDRADE, 1990, p. 103). Nesse sentido, segundo o ponto de vista do autor, o “homem civilizado” existe em estado de “servidão”, na qual se criou “a técnica e a hierarquia social” (ANDRADE, 1990, p. 103). Por esse motivo, Oswald passa a denominar a existência no segundo termo de “messianismo”, a antítese que precede a resposta da síntese. Curiosamente, como contraponto a esse messianismo, o modernista coloca:

Fora dele, anterior a ele, ficou a reminiscência do sacerdote que defendia a própria função e com ela a vida, dia e noite, rodando em torno de uma árvore, solitário e soturno, à espera do golpe fatal de seu sucessor que o espreitava. (1990, p. 104)

“Fora dele, anterior a ele,” ou seja, oposto ao messianismo. Percebemos aqui uma referência ao que, em exercício de analogia, corresponderia ao “sacerdote” do Matriarcado: o pajé, ou xamã. Aquele que defende a própria função e, assim, a própria vida, já que da “vigilância depende, como a sua, a própria vida do grupo” (1990, p. 105). Esse símbolo, que é ligado ao culto assim como à existência, corresponde à Era do Matriarcado, à tese. Já a Era do Patriarcado, para Oswald, corresponde ao aprisionamento e à monopolização administrativa do sentimento órfico pelo sacerdócio ocidental.

Dessa forma, a *Weltanschauung* antropofágica corresponde à construção intelectual de uma imagem de mundo oposta à *Weltanschauung* messiânica, a qual, segundo Benedito Nunes, (1990, p. 32) une duas instâncias de dominação: a temporal de uma classe (pelo Estado), e a espiritual do sacerdócio. Assim, a cosmovisão que orienta o segundo termo é guiada por religiões de salvação e filosofias conduzidas pelo pensamento messiânico, caracterizando mecanismos de opressão que tomam como base o patriarcado, a igreja, a razão cartesiana (“culto à razão que, afinal, não passa do culto a uma razão de classe, à razão burguesa” [ANDRADE, 1990, p. 133]) e o trabalho.

No curso da história, segundo a visão de Oswald de Andrade, a

cosmovisão messiânica se deu a partir da ruptura com o primeiro termo, o do primitivo. O caminho, agora, vai em direção a uma síntese dos dois termos, a partir da reabilitação do primitivo e da restituição da *Weltanschauung* antropofágica, que se determina pela ligação do “homem à Natureza, e (d)os indivíduos entre si, graças ao comum sacrifício do totem” (NUNES, 1990, p. 33) ou, como diz o *Manifesto Pau-Brasil*, a união entre a floresta e a escola. Unir a floresta à escola, transformar o tabu em totem e reabilitar o primitivo são todos componentes de um ideal de Antropofagia, ao mesmo tempo em que são antropófagos neles mesmos. A floresta e a escola reunidas são Antropofagia. O tabu tornado totem é Antropofagia. O primitivo reabilitado é Antropofagia. Todas essas ideias caminham na mesma direção, no mesmo sentido: sentido da “síntese”.

Compreendo que a ideia de seguir um pressuposto claramente hegeliano pode parecer algo já há muito ultrapassado. No entanto, ainda que Oswald fizesse uso de ideias e preceitos que hoje já são, de certa maneira, “superados”, vale lembrar que, na época, não o eram, e ele foi, afinal, um homem de seu tempo. Assim, não leio a dialética oswaldiana como um mecanismo fixo, evolucionista. Quando falo em “síntese” ou “terceiro termo” e em “dialética”, nesta dissertação, faço uma leitura próxima à ideia de “transculturização”.

“Transculturização” é um termo utilizado pela primeira vez em 1940 pelo etnógrafo cubano Fernando Ortiz, cujo objetivo era explicar, dentro do campo da pesquisa antropológica, diferentes etapas e resultados do contato cultural entre comunidades reunidas pela expansão cultural europeia em Cuba. No estudo *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940), Ortiz escreve um ensaio alegórico sobre a história do país, utilizando o tabaco e o açúcar como dispositivos dicotômicos de interpretação do encontro de culturas. É nesse contexto que ele insere o termo “transculturização”, o qual, segundo explicação do próprio autor, foi criado para substituir o vocábulo, até então bastante em voga, “aculturação”. Este termo designa um processo de transição de uma cultura à outra, designação que Ortiz não considerava adequada à sua interpretação. Por este motivo, ele escolheu a palavra “transculturização”, como forma de expressar

os variados fenômenos que se originam em Cuba a partir das complexas transmutações de culturas que aqui se verificam, sendo que sem conhecê-las seria impossível compreender a evolução do povo cubano, tanto no campo econômico, quanto no cultural, no

institucional, no jurídico, no ético, no religioso, no artístico, no linguístico, no psicológico, no sexual e nos demais aspectos da vida. (ORTIZ, 1987, p. 93)<sup>14</sup>

Nesse sentido, de acordo com o etnógrafo, a real história de Cuba é a história de suas transculturações, sendo a primeira a transculturação do “índio paleolítico ao neolítico” e então o desaparecimento deste por “não se acomodar ao impacto da nova cultura castelhana” (ORTIZ, 1987, p. 93). Um pouco adiante no texto, ele esclarece o termo:

Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo de transição de uma cultura a outra, pois este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, como indica o termo anglo-americano *aculturation*, mas também que o processo implica necessariamente na perda ou erradicação de uma cultura precedente, o que se poderia chamar de parcial *desculturação*. Além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que se poderiam denominar *neoculturação*. Afinal, como bem sustenta a escola de Malinowski, em todo abraço de culturas ocorre o mesmo que na genética: a criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também é diferente de cada um dos dois. Como um todo, o processo é uma transculturação, e este vocábulo compreende todas as fases de sua *parábola*. (ORTIZ, 1987, pp. 96-97, grifos do autor, tradução minha)<sup>15</sup>

Portanto, este conceito diz respeito a um processo de assimilação de uma cultura por outra, o que não significa adquirir inteiramente outra cultura, tampouco perder a sua. Significa, digamos, fundi-las, combiná-las, misturá-las, gerando uma transformação cultural. Por outras palavras, significa incorporar o fenômeno do outro dentro de si, transformando-se.

Posteriormente, a partir das contribuições de Ortiz, o uruguaio Ángel Rama (1982) desenvolveu o conceito de transculturação narrativa. Ángel Rama, por

---

<sup>14</sup> No original: “los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (ORTIZ, 1987, p. 93).

<sup>15</sup> No original: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.”

assim dizer, transpôs as ideias de Ortiz para o campo dos Estudos Literários de forma a repensar e reanalisar a construção literária e narrativa no contexto latino-americano. O processo transculturador, portanto, daria origem a uma articulação em que as duas culturas em contato geram “três focos de ação” (RAMA, 2004, p. 218), que viriam a se articular de maneiras diferentes: em primeiro lugar, haveria uma destruição parcial da cultura do dominado; em seguida, essa cultura seria reafirmada; e, por fim, os seus elementos seriam absorvidos, dando origem a um novo objeto cultural. Posteriormente, nas obras literárias, o processo transculturador também se daria em três níveis: (i) o linguístico, a partir do qual pode haver o resgate da linguagem regional/local e o conseqüente confronto entre o culto e o popular; (ii) o da estruturação, momento no qual a cultura “dominada”, portanto, busca construir mecanismos literários próprios; (iii) por último, a cosmovisão: ideologias se reiteram e novos signos são criados. Partindo dessa análise, considero que, apesar de Oswald beber da fonte hegeliana, o seu conceito de “dialética” e, portanto, a composição da Antropofagia por si mesma, se aproxima muito mais, creio, da transculturação de Ángel Rama do que de uma ideia de “pureza” dialética europeia.

No mesmo sentido da teoria da transculturação narrativa está a teoria do “entre-lugar” de Silviano Santiago que, ao pensar sobre as particularidades da enunciação do sujeito latino-americano discute o lugar de instabilidade do nosso pensamento. Ele questiona, assim, noções de “unidade” e “pureza” que, são, segundo ele, contaminadas pela mistura entre o elemento europeu e o autóctone, numa “espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização” (2000, p. 15). Assim, sob o mesmo viés dos pensamentos de Rama e de Oswald, no famoso artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1971), Silviano Santiago diz que

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p. 16)

Em nota de rodapé, Santiago explica que inspirou esse raciocínio numa interessante passagem de Oswald de Andrade encontrada no artigo de 1945

“Sol da meia-noite”<sup>16</sup>. Nele, o modernista identifica na Alemanha nazista valores de “unidade e pureza” que precisam ser desvirtuados:

A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo Africano do Sudão. É preciso ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting pot* do futuro. Precisa mulatizar-se. (ANDRADE apud SANTIAGO, 2000, p. 16)

Agora, pensando um pouco no termo “dialética” em si, como se sabe, este é um conceito amplamente estudado, debatido e revisado pelas mais diversas áreas dos campos das artes, filosofia e das ciências humanas. A origem desta discussão é controversa; sabe-se que Aristóteles considerava Zênon de Eleia seu fundador, enquanto outras pessoas consideravam Sócrates o primeiro (KONDER, 2008, p. 7). Da Grécia Antiga a Hegel, passando ainda por Kant, Marx, Lévi-Strauss, Walter Benjamin e, então, o nosso antropófago Oswald de Andrade; vários foram os estudiosos que pensaram e (re)conceituaram este termo. Pensamento dialético, lógica dialética, razão dialética, método dialético, imagem dialética: múltiplos foram os seus desdobramentos. Na concepção moderna, o conceito passa a designar “o modo de pensarmos as contradições da realidade, o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação” (KONDER, 2008, pp. 7-8). A contestação e a contradição são ideias que acompanham o desenvolvimento do conceito ao longo dos anos, assim como a mudança, o questionamento e a transformação. Nesse sentido, a essência do pensamento dialético, para o filósofo marxista e estudioso de dialética, Leandro Konder, é a expressão da décima primeira tese sobre Feuerbach, de Marx: “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo” (1845).

Não me cabe aqui, no corpo desta dissertação – e seria, de fato, inviável –, promover um debate em torno da bibliografia que abrange este complicado conceito. Pelo contrário, ao pensar em dialética, parto do cerne da palavra, da sua etimologia, da tradução literal do grego *dialektiké* (διαλεκτική): *caminho* entre as ideias ou, ainda, *jogo* de ideias. Talvez seja justamente por conta dessas duas acepções que

---

<sup>16</sup> É possível encontrar tal artigo em: ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 62.

a ideia de dialética seja, de forma geral, compreendida tanto como a construção de um diálogo (jogo), quanto como a construção de uma tese (caminho). De qualquer forma, tanto no jogo quanto no caminho, no diálogo quanto na tese, o método da dialética consiste em um movimento de contraposição de ideias (ou, ainda, cosmovisões, vindas de um “eu” e de um “outro”) a partir do qual o conhecimento (um eu-outro) é produzido. Assim, na concepção que aplico à reflexão que se dará ao longo destas páginas, a dialética oswaldiana – Antropófaga – existe a partir da alteridade e se expressa transculturalmente.

Portanto, ao pensar em dialética ou em termos dialéticos, na presente dissertação, penso em um movimento no qual “*Caminhamos*” – conforme propõe o Manifesto Antropófago – *transculturalmente ao transformar, permanentemente, o tabu em totem*. É o movimento próprio da Antropofagia, o exercício antropófago em si mesmo, ontologicamente. É, ainda, a Marcha do entre-lugar das Utopias, como veremos adiante.

## 2.2 A PARTILHA DO ÓCIO E SEU CARÁTER LÚDICO

*Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana. No universo do utilitarismo, um martelo vale mais que uma sinfonia, uma faca mais que um poema, uma chave de fenda mais que um quadro: porque é fácil compreender a eficácia de um utensílio, enquanto é sempre mais difícil compreender para que podem servir a música, a literatura ou a arte. (ORDINE, 2016, p. 10)*

Para qualificar o sacerdócio, elemento central da filosofia messiânica, Oswald faz uso do que Nietzsche, na conhecida obra *Genealogia da Moral* (1887), vem a chamar de “Moral de Escravos”:

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” — e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores — este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si — é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre

requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto — sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valoração nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão. (NIETZSCHE, 2009, p. 17)

A moral escrava é dizer não a tudo aquilo que não é “eu”, ou seja, ao Outro. Ela se cria a partir do exercício da negação. “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (ANDRADE, 1990, p. 104). A moral do escravo está assim relacionada ao segundo termo dialético, ao Messianismo. Ela requer um mundo oposto e externo ao seu para poder agir; por outras palavras, ela requer, então, uma tese sobre a qual reagir. A moral escrava só pode ser a antítese.

Oswald subverte o conceito de sacerdócio e o compreende como “ócio consagrado aos deuses” (1990, p. 106). Isso indica que o ócio é entendido aqui como um exercício privilegiado a poucos.

O ócio fora também, em todas as religiões, tido como um dom supremo, particularmente pelo sacerdócio, detentor de ócio sagrado que distingue e enobrece os mediadores de Deus. Na vida futura, é ele, o ócio, a recompensa das penas e atribuições que sofremos neste mundo. Não está longe dos prazeres fantásticos prometidos por outros cultos, esse que para os cristãos é a alegria suprema da contemplação beatífica de Deus – Ócio puro. (ANDRADE, 1990, p. 171)

Por outro lado, sabe-se que este é constantemente associado à ideia de vício, folga, ao ato de vagar, entre outras palavras não muito valorizadas nos dias de hoje. A conotação negativa do ócio está bastante relacionada às concepções judaico-cristãs – até hoje proeminentes no ocidente do planeta –, uma vez que elas o concebem como uma atitude que concerne ao estado de preguiça (um dos sete pecados capitais) e, também, a vadiagem<sup>17</sup>. Giorgio Agamben comenta, na primeira

---

<sup>17</sup> Esta última era, inclusive, considerada crime na legislação brasileira, conforme previsto nos Capítulos XII e XIII do Livro III do Código Penal de 1890 (disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/d847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm)) - conhecido como Código Penal dos Estados Unidos do Brasil, - (portanto, já vigente na época de Oswald), mais especificamente no Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. O capítulo XIII, é interessante ressaltar, agrupava a prática da vadiagem à da capoeira, sendo ele próprio denominado “Dos vadios e capoeiras” e punindo, no artigo 399, aquele que “deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes” e, no artigo 402, aquele que fizer “nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal

parte de *Estâncias* (1995), a passagem dos originais pecados capitais de *oito* para *sete*:

Na mais antiga tradição patrística, os pecados capitais não são sete, mas oito. Na lista de Cassiano, são os seguintes: *Gastrimargia* “gula”, *Fornicatio* “luxúria”, *Philargyria* “avareza”, Ira, *Tristitia*, Acedia, *Cenodoxia* “vanglória”, *Superbia*. Na tradição ocidental, a partir de São Gregório, a *tristitia* funde-se com a acedia, e os sete pecados assumem a ordem que se encontra nas ilustrações populares e nas representações alegóricas do fim da Idade Média e que se tornou familiar para nós através dos afrescos de Giotto em Pádua, da tela circular de Bosch no Museu do Prado ou das gravações de Brueghel. (AGAMBEN, 2012, p. 21)

Segundo Agamben, a acídia era, nessa época, considerada uma doença da alma ou uma forma sobre a qual a morte se “instila na alma” (AGAMBEN, 2012, p. 21), sendo ainda, segundo Gregório (apud AGAMBEN, 2012) a mãe de outros cinco vícios que têm relação com a “divagação da mente pelo ilícito” (2012, p. 24). Destacamos aqui alguns deles:

*evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas loci vel propositi* [instabilidade de lugar ou de propósito] e na *importunitas mentis*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento. (AGAMBEN, 2012, p. 25)

Como podemos perceber, a princípio, “acídia” se aproximava mais da ideia de contemplação, relacionado ao escapismo, à fantasia e curiosidade. Ela passou, no entanto, por um processo de esvaziamento do seu significado original e transformou-se em “um pecado contra a ética capitalista do trabalho” (AGAMBEN, 2012, p. 25). Agamben ainda caracteriza a poesia de Baudelaire, em especial As

---

conhecidos pela denominação capoeiragem”. Percebe-se, assim, que a criminalização de condutas como vadiagem, mendicância, embriaguez e da prática da capoeira visava perseguir as camadas mais pobres e marginalizadas da população brasileira, que não estavam inseridas naquilo que se considerava ser de “bom costume”. O crime da vadiagem também estava previsto na Lei das Contravenções Penais, Decreto-lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941 (disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/110062/lei-das-contravencoes-penais-decreto-lei-3688-41>), que punia aquele que se entregava “habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover à própria subsistência mediante ocupação ilícita”. Isto foi válido até o ano de 2012, quando a Câmara dos Deputados aprovou o Projeto de Lei 4668/04, retirando, assim, a punição para a vadiagem.

*Flores do Mal* como “uma luta mortal com a acídia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo” (2012, p. 24) e, adiante, ainda ressalta que diante do “disfarce burguês da acídia como preguiça” esta se converte a um “emblema que os artistas opõem à ética capitalista da produtividade” (2021, pp.26-27) usando novamente Baudelaire como um exemplo. O mesmo se aplica às vanguardas do início do século XX, a nomear os surrealistas, e também se aproxima bastante à leitura de Oswald de Andrade:

O problema do ócio, face negativa do trabalho, toma aqui uma importância extrema, tendo havido evidentemente nessa esquina da História uma mudança radical de pontos de vista. Finda a Idade Média, quando o ócio é um respeitável privilégio de classe, destinado a nobres e abades, inicia-se uma época em que o homem que trabalha e organiza procura empalmar a dianteira da sociedade. É o instante em que se desenha a primeira consciência burguesa. E essa repele o ócio, senão como mácula, pelo menos como marca de inferioridade. Os países reformados fizeram dela a alavanca de seu expansionismo e de seu progresso. (ANDRADE, 1990, pp. 170-171)

A transformação da preguiça em pecado é, portanto, uma manifestação do capitalismo. Segundo Oswald, a Idade Média, que modelou o Ocidente, cria uma “hierarquia do ócio” – sendo este um privilégio das classes sacerdotais – e determina em escala social decrescente, até o escravo, “os encargos duros da vida social”. O trabalho, até então, era uma concepção que não dignificava a pessoa, afinal, quanto menos se trabalhava, mais nobre seria a pessoa, uma vez que ter mais “tempo livre” significava ter mais tempo para pensar, contemplar, para pensar o mundo. “Agora, na entrada do Renascimento, vemos o contrário. O trabalho começa a ser o que dignifica o ser humano.” (ANDRADE, 1990, p. 171). E continua:

As classes ociosas tinham tido o seu paraíso durante a Idade Média, mas mesmo nessa época aparecem os primeiros sinais de regularidade e de segurança que faria o Ocidente assenhorear-se do Mundo moderno. É assim que junto às abadias fixam-se as feiras e estende-se o comércio num anseio de lei, de respeito e de estabilidade. Divide-se a Europa ativa em duas zonas: o setentrão que acalenta e constrói a cidade, brotada da fusão do castelo com o burgo, enquanto o Sul, engolido pelas invasões semitas, ativa a exogamia e a marcha para o novo e o incerto, e aponta o Atlântico – horizonte das *Utopias*. Mas, por toda a parte, o *relógio mecânico inaugura a civilização da máquina que é a do trabalho e do tempo contado*. (ANDRADE, 1990, p. 172)

No documentário brasileiro *Quanto tempo o tempo tem* (2015), de direção de Adriana Dutra, é apresentada uma investigação, a partir de uma série de entrevistas, a respeito do conceito de tempo e suas diversas concepções. Um dos entrevistados, o físico e cosmólogo Luiz Alberto Oliveira, fala exatamente do relógio mecânico. Segundo ele, a revolução causada por esse aparelho reside no fato de que ele “implementa exatamente a ideia de que o tempo representa uma sucessão de pedaços idênticos (...) e daí o dia passa a ter vinte e quatro horas fixas. É a hora do nascer e do pôr do sol que muda. Então o homem se liberta do sol”. O professor especialista em cibercultura Erick Felinto ainda acrescenta que essa dominação do homem sobre o tempo, faz com que este passe a ser cronometrado nas suas mais ínfimas parcelas, o que causa “uma certa cobrança social, cultural, de que a gente tem que usar bem esse tempo – o que não significa, como no modelo grego, pensar – mas usar esse tempo para produzir coisas, tem que ter uma dimensão pragmática, ser produtivo no modelo econômico.”

As classes ociosas, dividindo o poder entre guerreiros e sacerdotes, tinham dominado a Idade Média. Uma pequena excursão filológica pelas variações do vocábulo ‘ócio’ elucida o assunto. Assim, sacerdócio é ócio sagrado, como já dissemos. Negócio é a negação do ócio. (ANDRADE, 1990, p. 172)

Paul Lafargue em *O Direito à Preguiça* (1880) acusa o Cristianismo de ser responsável pela santificação do trabalho ao mesmo tempo em que, ironicamente, demonstra que os malefícios do trabalho são evidenciados pela própria mitologia, uma vez que este foi criado por Deus como castigo ao homem. Entretanto, assim como Oswald e Agamben, ele une essa reflexão às consequências da sociedade capitalista, através da qual se consolidou uma degeneração do impulso criativo do homem, ou seja, o trabalho comprometeria a emancipação da liberdade, visto que extingue suas expressões de individualidade. Ao fazer isso, o trabalho extingue o lazer, que se dá através do ócio, o pai da criatividade.

O discurso de Napoleão, em Osterode, a 5 de maio de 1807 é mostrado no texto de Paul Lafargue: “Quanto mais meus povos trabalharem, menos vícios terão” (1980, p. 21). Convém lembrar, todavia, que os vícios aí entendidos não se relacionavam ao vício enquanto doença, mas à busca por interesses de liberdade, pelos direitos, dentre eles o direito à contemplação do ócio. Essa associação do ócio ao vício parte, como já foi levantado, do culto ao trabalho próprio do pensamento

burguês em contraposição, interessante notar, às práticas da alta burguesia, como o consumismo e a dissipação de tempos e recursos. Observa-se ainda que, segundo a mentalidade capitalista, esta seria justamente a contrapartida do trabalho: consumo e dissipação. Neste caso, o ócio conforme compreendido pelo capitalismo não tem a mesma atribuição de que fala Oswald, segundo o qual o ócio é associado à criatividade, contemplação e criação.

Lafargue fala, assim como Oswald, da necessidade de renegar a moral cristã, que tantos preconceitos já levantara contra a livre expressão do pensamento; comenta também sobre a urgência de reabilitar o homem em seu estado natural, ou seja, o seu estado de preguiça, pois somente assim ele usufruiria o máximo de uma liberdade criativa. Segundo as palavras de Oswald:

O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe de todos os vícios. Ao contrário, Aristóteles atribui o progresso das ciências no Egito ao ócio concedido aos pesquisadores e aos homens de pensamento e de estudo. A palavra ócio em grego é *sxolé*, donde se deriva escola. De modo que podemos facilmente distinguir dentro da sociedade antiga os ociosos como os homens que escapavam ao trabalho manual para se dedicarem à especulação e às conquistas do espírito. (ANDRADE, 1990, p. 106)

A prática do ócio é, para o autor, um movimento de criação e não um estado de inércia. Se está ligado às ciências, à pesquisa, ao pensamento, ao estudo e à escola, ele está diretamente conectado às práticas de reflexão, observação, experiência e experimentação. Domenico de Masi, sociólogo e escritor italiano, conhecido principalmente pelos seus escritos a respeito do “ócio criativo” – que o autor entende sob uma face positiva, como um estimulador da criatividade pessoal – foi um dos entrevistados do documentário mencionado. Sobre isso, ele disse: “Esta situação intelectual do trabalho criativo eu chamo de ócio criativo. É a condição do trabalho intelectual graças ao qual não é possível distinguir o trabalho da diversão e do estudo.”

O ócio, como assim se percebe, nada tem a ver com estaticidade ou ausência de ação sobre o mundo; pelo contrário, ele aparece como um exercício de estudo constante e acima de tudo, como um movimento de libertação. A relação entre ócio e liberdade é bem representada pela obra modernista *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que foi publicada no mesmo ano de lançamento do *Manifesto Antropófago* e do *Abaporu* e considerada, sob muitos aspectos, uma obra que traz em si os preceitos da Antropofagia.

E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, “os fusos trabalham sozinhos”, o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia. (ANDRADE, 1990, p. 106)

Atingir o ócio é, então, se libertar da condição de escravidão que caracteriza o messianismo. Ele é a resposta para o fim do sacerdócio; ou seja, para o fim da consagração dos movimentos de estudo, contemplação e especulação sobre o mundo como um privilégio de poucos. Isso significa propor um movimento de partilha: “É a partilha do ócio a que todo homem nascido de mulher tem direito. E o ideal comum passa a ser a *aposentadoria*, que é a *metafísica* do ócio.” (ANDRADE, 1990, p. 106, grifo meu). Sendo o ócio uma prática de libertação, assim como um movimento de criação, a *partilha* dele é, então, uma troca, um compartilhamento de possibilidades criativas. Esta ideia oswaldiana é muito similar a uma colocação do indígena e ativista Ailton Krenak, que diz o seguinte:

O pensamento vazio dos brancos não consegue conviver com a ideia de *viver à toa no mundo*, acham que *o trabalho é a razão da existência*. Eles escravizaram tanto os outros que agora *precisam escravizar a si mesmos*. Não podem parar e experimentar a vida como um dom e o mundo como um lugar maravilhoso. O mundo possível que a gente pode compartilhar não tem que ser um inferno, pode ser bom. Eles ficam horrorizados com isso, e *dizem que somos preguiçosos*, que não quisemos nos civilizar. Como se “civilizar-se” fosse um destino. Isso é uma religião lá deles: *a religião da civilização*. Mudam de repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve. (KRENAK, 2020, p. 60, grifos meus)

A respeito da aposentadoria – segundo Oswald, a metafísica do ócio – em *Quanto tempo o tempo tem* (2015), Luiz Alberto Oliveira diz que, até pouco tempo atrás, a pessoa nascia e era ensinada que a vida consistia em três etapas: formação, profissão e aposentadoria (o usufruto de seus esforços). A aposentadoria é, por definição, o afastamento do trabalho, após certa quantidade de anos trabalhados, para que a pessoa possa usufruir de um momento de descanso. Etimologicamente, “aposentar” tem sua origem no latim “*pausare*”, ou seja, pausar, suspender as suas atividades na cronologia do tempo. Ela é o fator oposto ao trabalho e, portanto, a oposição do ócio ao negócio.

A partilha do ócio é o desenvolvimento da vida, da fantasia e da invenção; do que o autor denomina *instinto lúdico*. Assim, com o fim do Patriarcado, do estado de negatividade, o homem terá restituído o seu instinto lúdico. O que é curioso é que aqui podemos compreender a “negatividade” a partir de dois sentidos. O primeiro é, como foi colocado anteriormente, uma leitura orientada pela referência que Oswald faz a Kojève, ou seja, a negatividade como um estado próprio de negação (negar: a si, ao outro). No entanto, é impossível não considerar também a negatividade em seu sentido dicotômico à positividade, ou seja, oposto à alegria; afinal, ninguém que vive em estado de negatividade pode ser feliz.

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre a Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico. (ANDRADE, 1990, p. 106)

Então, acima do homem que fabrica (*Homo Faber*), do homem que viaja (*Homo Viator*) e do homem que sabe (*Homo Sapiens*) está o homem que joga/brinca (*Homo Ludens*). Aqui o autor faz referência à obra *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* (1938), do historiador holandês Johan Huizinga. O livro se estrutura a partir de uma densa perspectiva histórica, na qual o jogo é tomado como fenômeno cultural e associado, capítulo por capítulo, a outras noções fundamentais da criação, como a filosofia, a linguagem, a competição, entre outros. Nos capítulos 7 e 8, o autor associa o lúdico à poesia e à função da forma poética, respectivamente. Segundo ele,

a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, *naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso*. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto.

(HUIZINGA, 2000, p. 98, grifo meu)

O escritor italiano Nuccio Ordine, em *A utilidade do inútil: um manifesto* (2013) acrescenta a essa lista o *homo œconomicus* (2016, p. 12) e afirma que, num mundo por este dominado, não é fácil compreender saberes e práticas que não visem o lucro fundado exclusivamente na necessidade de pesar e medir, privilegiando sempre a *quantitas*. Nesse contexto, o autor aponta a literatura como possuidora de uma função fundamental: a de se colocar como *locus* de resistência aos egoísmos do presente, de antídoto à barbárie do utilitarismo que, segundo o autor, corrompe os nossos afetos e as nossas relações (ORDINE, 2016, p. 21). De acordo com ele, a literatura vive a partir de um ato criativo que se funda sobre uma simplicidade motivada pela alegria e distante do desejo de lucro. Ela é, portanto, um ato gratuito, que escapa, nesse sentido, à lógica comercial e é, por esse motivo, inútil. Assim, e justamente por isso, é um bem necessário para expressar, com sua própria existência, um valor alternativo à lógica da utilidade econômica. Ela é a resistência do *Homo Ludens* ao *homo œconomicus*, a superação do ócio ao negócio.

Oscar Wilde já havia dito, no prefácio de *O retrato de Dorian Gray* (1890), que “toda arte é demasiado inútil” (WILDE, 2010, p. 10). A literatura, enquanto arte, abraça a inutilidade em sua essência e em sua essencialidade. A inutilidade, segundo Ordine, é tão necessária quanto as funções vitais, e assim também o é a arte, a literatura uma vez que a poesia, “assim como a necessidade de imaginar e criar, é tão fundamental quanto respirar. Respirar é viver e não fugir da vida” (IONESCO apud ORDINE, 2016, p. 13).

A poesia existe, portanto, no lúdico, que é desenvolvido por meio de uma criatividade que nasce a partir do ócio. O ócio por si só assim como a inutilidade que o acompanha guiam a criação humana numa direção que nos leva a transformar uma vida orientada pela *quantitas* numa vida orientada pela *curiositas*, uma vez que é na essência de tais atividades consideradas supérfluas pelo mundo moderno que se encontra o estímulo criativo para cultivar a utopia e sonhar a transformação do mundo.

## 2.2 A PRESENÇA PURA E A HISTÓRIA TRANSVERSAL

*A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. (BENJAMIN, 2007, p.245)*

Quando pensamos na história do Brasil, o marco zero que nos vem à mente é 1500, data da chegada do colonizador. Tudo aquilo que veio antes, por não ter sido registrado, por ter tido sua existência apagada, é visto como pré-história do Brasil. Sendo assim, as populações que aqui viviam antes da chegada das embarcações – os povos originários – passaram a ser entendidas como a-históricas, como pertencentes a um tempo mítico, suspensos na linearidade da narrativa histórica.

Essa invisibilidade forjada serve a uma narrativa que fez com que o indígena passasse, então, a ser transposto para um período entendido como “passado”, ou seja, pré-história. A história passa a ser compreendida, portanto, a partir do marco zero, datado pelo ano de 1500. Essa leitura temporal da narrativa histórica nacional possibilitou um espaço enorme ao colonizador, já que foi marcada segundo a perspectiva dele. No entanto, existem múltiplas versões desses eventos, o que significa que existem regimes de significação do tempo que se sobrepõem, ou seja, existe mais do que um ponto de vista a respeito da colonização e mais uma voz narrativa que pode se expressar sobre essa tal “origem” do Brasil.

Oswald de Andrade inicia a proposta antropofágica justamente questionando essa “origem<sup>18</sup>”: “tupi or not tupi: that’s the question.” Nodari e Amaral (2018) se debruçaram a estudar o aforismo mencionado. Segundo eles, “esta é a questão que o Manifesto, relendo o passado, lançava ao presente de modo a pensar o futuro” (2018, p. 2463). Ainda de acordo com Nodari e Amaral (2018), a chamada “questão indígena” representada em especial pelo aforisma especificado acima, mas não restrita a ele somente, não visa acomodar o “índio” no passado, elegendo uma raça fundadora da história dita brasileira. Pelo contrário, o que visa é criar um movimento no qual o tal “homem civilizado”, correspondente ao segundo termo

---

<sup>18</sup> Origem tal que, como já foi observado, é questionada também em *Serafim Ponte Grande* e em outros poemas de Oswald.

dialético, interaja com a visão de mundo e a metafísica do denominado “homem natural”. Ou seja, que este segundo realize uma devoração, no sentido de incorporação, de uma nova forma de entender a vida e a morte, o homem e o mundo, o ócio e o trabalho e a justiça.

Essa proposta de releitura da narrativa do nosso mito de origem se faz perceber já num primeiro momento no próprio “Manifesto Antropófago”, que aponta um rompimento temporal similar ao ser datado e assinado como: “Em Piratininga / Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.” (2017, p. 60). O tempo não é contado – no duplo sentido da palavra – segundo a escala cronológica do calendário gregoriano (messiânico), que estabelece o nascimento de Jesus Cristo como o ponto central de contagem dos anos. Cristo é tido como o marco zero e, a partir dele, o tempo é contado para a frente ou para trás. Tudo aquilo que veio antes de Cristo é contado “para trás”, em ordem decrescente, se distanciando temporalmente. Por exemplo, o ano 3 a.C é anterior ao ano 2 a.C, apesar de serem números subsequentes. Isso causa a impressão de que o tempo antes desse marco messiânico caminhou em retrocesso. Já os anos que sucedem o nascimento de Cristo são contados seguindo a sequência numérica progressiva, em ordem crescente. É como se, numa escala numérica, Cristo equivalesse ao 0, o a.C aos números negativos e o d.C aos positivos.

Ora, Oswald desconsidera esse tipo de cronologia. Ele coloca como marco zero da escala de contagem, em vez do nascimento de Cristo, a deglutição do bispo Sardinha. Conhecido como o primeiro bispo do Brasil, ele veio de Portugal a Salvador em 1551 e, segundo alguns relatos da época, foi devorado por indígenas da etnia Caeté em um ritual de antropofagia, em 1556. Tal acontecimento foi narrado pelo Frei Vicente do Salvador em texto relativo aos “descobrimientos” do Brasil, datado em 1627 e disponibilizado pela Secretaria da Educação.<sup>19</sup>

Ajudavam também o bispo d. Pero Fernandes [Sardinha], trabalhando sem cessar na conversão das almas, na ordem do Culto Divino, administração dos sacramentos, e em tudo mais tocante ao espírito, que el-rei não menos pretendia, e encomendava que o temporal. Porém o demônio perturbador da paz a começou a perturbar de modo entre estas cabeças eclesiásticas, e secular, e houve entre eles tantas diferenças que foi necessário ao bispo embarcar-se para o reino com suas riquezas, aonde não chegou por se perder a nau, em que ia, no

---

<sup>19</sup> Disponível em [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao\\_leitura/2011/historia/4vicente\\_s\\_alvador.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/2011/historia/4vicente_s_alvador.pdf). Acesso em maio de 2021.

rio Cururupe, seis léguas do de S. Francisco, com toda a mais gente que nela ia, (...) que por todos eram mais de cem pessoas, os quais, posto que escaparam do naufrágio com vida, não escaparam da mão do gentio Caeté, que naquele tempo senhoreava aquela costa, o qual depois de roubados, e despídos, os prenderam, e ataram com cordas, e pouco a pouco os foram matando, e comendo, senão a dois índios, que iam desta Bahia, e um português, que sabia a língua. (SALVADOR, Frei Vicente do. 1967, p. 42-43)

O que Oswald faz é situar este acontecimento como marco inicial da narrativa historiográfica e passar a contar os anos a partir disso, e não a partir do nascimento do messias. Ao fazer isso ele sugere uma reorientação da historiografia brasileira através das vozes dos sujeitos que foram ora excluídos, ora marginalizados do processo de representação. Assim, a historiografia do Brasil não deveria ser orientada a partir da “descoberta” de Cabral, mas sim deste ato simbólico que assinala a presença de um contradiscurso frente ao colonizador, ou seja, um discurso contrário ao “messiânico”, que parte de outra origem e caminha em outra direção. Isto significa, também, dar início a narrativas temporais que nos tirem do segundo termo dialético, ou seja, é a passagem do Messianismo para a Antropofagia.

Além disso, Oswald escreve, nas primeiras páginas de *Serafim Ponte Grande*, em “Objeto e fim da presente obra” duas frases que instigam: “O Brasil imigrante começou por trás.” (2007, p. 49) e “Voltar para trás é que é impossível. O meu relógio anda sempre para a frente. A História também” (2007, p. 58). Ao mesmo tempo em que o relógio anda para a frente, anda também para trás, como escreveu o autor ao final da obra: “Este livro foi escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (2007, p. 208). Dessa maneira, de acordo com Nodari e Amaral (2018), Oswald parece, ao mesmo tempo (e, digamos, através de diferentes fórmulas narrativas), tentar unificar complexos temporais (ou estruturas temporais) e aproximar uma América pós-Conquista a uma América “moderna”.

“Voltar para trás” é reler a própria história que, segundo Walter Benjamin, é objeto de um tempo “cheio de agoras” (1987, p. 229). Ele exemplifica com a Revolução Francesa e coloca a Roma antiga como um passado “cheio de agoras” (um encontro do passado com o presente) que Robespierre fez explodir do *continuum* da história (1987, p. 229). Da mesma forma age Oswald, que não visa falar pelo indígena ou “dar-lhes um lugar” no presente, mas “partindo da luta passada e presente deles, criar roteiros possíveis para o nosso (nosso e deles) futuro” (NODARI, 2018, p. 2477). Assim, “voltar para trás” é reconsiderar, no momento da obra, os “agoras” de

que fala Benjamin. No entanto, o autor também ressalta: “voltar para trás é impossível”. A obra é, então, escrita para trás justamente para que a ação futura seja repensada. Afinal: “A consciência de fazer explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (BENJAMIN, 1987, p. 230).

Seguindo essa linha de raciocínio, tomemos como base para a nossa reflexão o conceito de história desenvolvido por Walter Benjamin. Para pensar o conceito de história em Benjamin, é necessário vê-lo não apenas como a passagem da realidade no tempo, mas também o processo e a compreensão desta passagem. No ensaio “Sobre o conceito de história” (1940)<sup>20</sup>, o autor reflete não somente sobre o devir histórico, mas também sobre a narração que se faz sobre esta.

Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, relaciona a “história” ou a “escrita da história” à teoria da narração de Benjamin. Ela inicia com a seguinte consideração: se o termo *Geschichte*, ou seja “história”, vem a designar tanto 1) “o processo de desenvolvimento da realidade no tempo”, quanto 2) “o estudo desse processo” ou ainda 3) um “relato qualquer”, isso nos leva a entender também as teses “Sobre o conceito da História” como não somente como “uma especulação sobre o devir histórico ‘enquanto tal’, mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática” (GAGNEBIN, 1987, p. 7). Dessa forma, ela compreende a questão da “escrita da história” como diretamente relacionada a questões “mais amplas da prática política e da atividade da narração” (GAGNEBIN, 1987, p. 7).

Ele critica, portanto, o modelo mecanicista e determinista da causalidade histórica. Para ele, tanto a historiografia “burguesa” quanto a “progressista” se apoiam num modelo de “tempo homogêneo e vazio”: um tempo cronológico e linear. Assim, para Benjamin, em vez de se buscar uma “imagem eterna do passado” ou “para o futuro”, deve-se buscar a experiência (*Erfahrung*) através do passado e, segundo Gagnebin, “identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (1987, p. 8).

Benjamin, em *Sobre o programa da filosofia por vir*, critica o conceito de experiência em Kant por ser temporalmente limitado e demasiadamente objetivo.

---

<sup>20</sup> Último escrito de Walter Benjamin. As teses foram publicadas somente após sua morte, em 1940.

Se a experiência, para Kant, resulta da relação da consciência pura com a empírica, ela é também restrita a um conhecimento limitado, e um conhecimento limitado gera experiências restritas. A crítica de Benjamin se volta, então, à maneira como a experiência por si só é tomada como um experimento. No entanto, a *Erfahrung* (ou seja, experiência), para Benjamin, estaria também esgotada na sociedade moderna.

Há, então, um enfraquecimento da experiência em vista do capitalismo moderno, colocando em seu lugar uma experiência individual, solitária. Para o autor, há uma relação direta entre o fracasso da *Erfahrung* e o decaimento da arte de narrar, o que significa que a reconstrução da experiência deve acompanhar uma nova forma de contar.

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas 'sintéticas' de experiência e de narratividade, (...) frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*). (GAGNEBIN, 1987, p. 10)

Segundo a pesquisadora, a arte da forma tradicional de contar se torna rara, pois parte da transmissão de uma experiência (também tradicional) "cujas condições de realização não existem mais na sociedade capitalista moderna" (GAGNEBIN, 1987, p. 10). Além disso, se a experiência é algo não linear, que parte de diferentes lugares, de maneira fragmentária, como uma reconfiguração da memória, de tal maneira compreendemos, também, a história e a narração a ela conectada. O autor propõe recortes, fragmentações, saltos que quebrem com o *continuum* da história, indicando uma necessidade de se romper com uma história na qual os privilegiados continuam num ciclo constante permanecendo privilegiados e, por consequência, os oprimidos permanecendo oprimidos.

Nesse sentido, ao propor que se escove "a história a contrapelo", Benjamin não só desconstrói a historiografia comum e os métodos tradicionais, mas *também* busca olhar atentamente as diferentes leituras das transformações humanas, para as experiências subalternas, para novas formas de narração. Isso significa buscar outros pontos de vista dos acontecimentos, os pontos de vista das vozes que foram historicamente silenciadas e que se encontram ainda hoje nas margens da sociedade.

Assim, narração, experiência, história, tempo e literatura são conceitos que conversam entre si em Walter Benjamin, tal como acontece no pensamento de Oswald de Andrade. História e temporalidade não são negadas, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2013), mas se encontram

concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto, e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente um desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição. (pp. 10-11)

Oswald, ao publicar *Serafim Ponte Grande*, em 1933, risca a palavra “romance” da capa e escreve ao lado “invenção”, gerando assim uma narrativa-invenção. Já foi evidenciado por Haroldo de Campos (1971), no prefácio denominado “Serafim: um grande não livro”, que a preocupação de Oswald com o “arcabouço” do livro o levou a um “*continuum* da invenção”, ou seja, que o caráter inventivo do romance tem grande relação com a estrutura que apresenta. Afinal, a obra é composta por uma colagem de diversos fragmentos que, por si só, quebra a lógica da linearidade e da finitude. Neste sentido, Campos vê Oswald como um *bricoleur* e *Serafim Ponte Grande* como uma colagem, que está diretamente relacionada às experimentações vanguardistas do século XX, dentro e fora do Brasil.

A *bricolage* é conectada também aos estudos do antropólogo Lévi-Strauss, em especial a obra *O pensamento selvagem* (1962), na qual procurou descrever formas de pensar o mundo não sublimadas pela lógica da razão, mas possuindo um sistema lógico interno, analógico. Esta, como o próprio Haroldo aponta, é uma característica do pensamento selvagem aplicada pelas vanguardas da época, justamente pela relação com o próprio pensamento poético, analógico. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, em entrevista à *Revista com Ciência*:

o “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento. (VIVEIROS DE CASTRO apud AZEVEDO, 2018, p. 34)

O próprio Manifesto Antropófago traz em si o pensamento selvagem, ao apresentar oscilações entre o tempo mítico e o histórico num movimento que sobrepõe referências a um “mundo não-datado” e ao chamado “país da Cobra

Grande.” Dois bons exemplos são: “Fizemos Cristo nascer na Bahia” (ANDRADE, 2017, p. 52) e “Contra as histórias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.” (ANDRADE, 2017, p. 55).

O líder indígena, ambientalista e escritor Ailton Krenak<sup>21</sup>, da etnia krenak, compartilha em uma palestra para a TedxUnisinós, em setembro de 2020, uma ideia de tempo que ele mesmo denomina “O tempo do mito”<sup>22</sup>. O tempo do mito, segundo Krenak, é um tempo no qual tudo aquilo que compreendemos como “mundo compartilhado” ainda estava por existir; ou seja, “o tempo antes do tempo”.

Nessa época, ainda não tínhamos a angústia da certeza, e não estávamos embrenhados nesse movimento de ideias, recursos e meios para medir o tempo. Ainda não experimentávamos o sentimento interior de angústia em relação ao amanhã. (KRENAK, 2020)

Esse tempo da angústia, para o autor, diz respeito a uma ideia de tempo prospectivo, como uma flecha em direção a alguma coisa que aprendemos a pensar como futuro. Já o “tempo do mito”, pelo contrário, é uma espiral, e não uma flecha, o que o aproxima das concepções de Walter Benjamin e de Oswald de Andrade, no sentido de haver uma quebra em sua linearidade. Além disso, o tempo do mito não inspira a angústia, segundo Krenak. Pelo contrário, é espiral e inspira o lúdico, a alegria, tal qual o tempo do terceiro termo de Oswald: o tempo por vir, aquele para o qual caminhamos.

“Caminhamos” (ANDRADE, 2017, p. 51): é a proposta do Manifesto. Um movimento contínuo, coletivo, imparável, em direção a um passado cheio de “agoras” - onde o passado e o presente se encontram - e considerando outras visões de mundo que implicam, segundo Krenak (2020), em outras experiências de tempo. Assim, o uso da linguagem e das artes não está voltado a uma repetição redundante e circular mas, ao contrário, à reflexão consciente e ativa sobre o cosmos, as transformações, a temporalidade e a alteridade.

Estas marcas de releitura temporal como forma de indicar releituras da própria narrativa histórica são, portanto, um aspecto caro à antropofagia proposta

---

<sup>21</sup> Atualmente doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e autor das obras *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *O amanhã não está à venda* (2020) e *A Vida Não é Útil* (2020).

<sup>22</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=SqNqsNxOh\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=SqNqsNxOh_E). Acesso em maio de 2021.

por Oswald:

Tudo é tempo e contratempo! E o tempo é eterno. Eu sou uma forma vitoriosa do tempo. Em luta seletiva, antropofágica. Com outras formas do tempo: moscas, eletropoéticas, cataclismas, polícias e marimbondos! (2007, p. 195)

Mais uma vez o pensamento de Oswald se expressa como analógico - ou selvagem, para usar o termo de Viveiros de Castro - ao se aproximar das ideias de Krenak. Este último, no dia 19 de abril de 2021, foi entrevistado no programa Roda Viva<sup>23</sup>, da emissora TV Cultura, como homenagem ao Dia da Resistência Indígena. Em tal entrevista - que está disponível no canal do Youtube do Roda Viva - o pensador e ambientalista diz que o presente é ancestral. “Ancestral” diz respeito ao antepassado, ideia que conecta a tudo aquilo que já foi – que passou *antes* – àquilo que sucederá, descenderá. Afinal, em genealogia, o antepassado é aquele que se localiza temporalmente nas gerações anteriores da constituição familiar e que transmite para os futuros descendentes um nome, uma herança, uma história. Dizer que o presente é ancestral é ligá-lo a um passado que nunca acabou, uma vez que há uma estrutura de repetição sincrônica que suspende determinadas vozes da narração da história; tais repetições são características dessas relações estruturais que ligam o Brasil colonial ao Brasil indígena (assim como ao não-indígena, visto pela maneira como este reproduz, ainda hoje, preconceitos e violências que têm sua origem na época colonial). Assim, o presente é ancestral pois a luta é perene; ou seja, o tempo é perene na luta ou, como disse Oswald, “o tempo é eterno” (2007, p. 195).

Eduardo Sterzi em “Dialética da Devoração e Devoração da Dialética” (2011), ao realizar uma análise da “potência crítica da perspectiva de Oswald” (2011, p. 440), estabelece uma aproximação muito interessante entre o que Roberto Schwarz denomina “*presença pura*” (SCHWARZ, 1983) e o conceito de “imagem dialética” segundo Walter Benjamin, e acaba por resumir o caráter perene, de presença pura e de transversalidade histórica do pensamento oswaldiano:

Desenrolando-se num âmbito fundamentalmente poético, contaminado, porém, de uma forte intenção histórico-filosófica (isto é, de reinvenção da narrativa da história por meio de um viés que se pretende, em alguma medida, filosófico), o pensamento de Oswald, que atravessa diferentes épocas e gêneros, adquire alguma unidade

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>. Acesso em maio de 2021.

precisamente na ênfase que dá ao presente como tempo decisivo em que uma imagem do passado e uma imagem do futuro (que, em termos benjaminianos, é uma extensão da pós-história daquilo-que-foi, do já-acontecido – e portanto, a rigor, é ainda conhecimento histórico) são postas em contato. (STERZI, 2011, pp. 440-441)

## 2.2 A UTOPIA E A PRÁXIS ANTROPOFÁGICA

*Tenho tão nítido o que o Brasil pode ser, e há de ser, que me dói demais o Brasil que é. (Darcy Ribeiro)*

A palavra “utopia” tem origem no grego *outopos*, sendo “ou” o equivalente a “não” (ou algum advérbio de negação) e “tópos” a lugar, ou seja, utopia significa, em seu sentido etimológico, um “não-lugar”. Quando se fala em “utopia”, no entanto, a primeira coisa que passa pela mente das pessoas é uma ideia referente a algo idealista, distante, impossível, onírico demais para ser concretizado, justamente por ser muito próximo de uma ideia de “paraíso” ou “perfeição”. Assim, quando se ouve dizer “Ah, isso é muito utópico!”, sabe-se que o que o interlocutor quer dizer é “isso é bom demais para ser verdade”. Essa concepção de utopia tem origem no livro do escritor e filósofo inglês Thomas More (ou Thomas Morus) intitulado, justamente, *A Utopia* (1516). Nessa obra ficcional, que é dividida em duas partes, o autor descreve e caracteriza uma sociedade ideal e mítica, sem ambição nem avareza, completamente orientada pela razão. Essa sociedade se encontra numa ilha designada Utopia e localizada no hemisfério sul. Neste local imaginário não existe propriedade privada – todas as posses eram comuns –, nem dinheiro, e a maior preocupação do Estado é a *felicidade* do seu povo e a organização da produção. Assim, não existem disparidades nem competições e as pessoas são honestas e obedientes perante as leis.

Na Utopia, ao contrário, onde tudo pertence a todos, não pode faltar nada a ninguém, desde que os celeiros públicos estejam cheios. A fortuna do Estado nunca é injustamente distribuída naquele país; não se veem nem pobres nem mendigos, e ainda que ninguém tenha nada de seu, no entanto, todo mundo é rico. Existe, na realidade, mais bela riqueza do que viver alegre e tranquilo, sem inquietações nem cuidados? (MORE, 2017, p. 142)

A criação e repercussão desse cenário paradisíaco levou o imaginário popular a entender o “não-lugar” utópico como “lugar impossível”. No entanto, se utopia diz respeito a um *não-lugar*, ela não pode significar “*sem-lugar*”. Se entendermos o conceito de “lugar” no seu sentido comum, ou seja, o de um espaço delimitado, ocupado e percebido pelo homem, o “não-lugar” é o sentido negativo desta ideia, sendo assim um espaço (ainda) não delimitado, ocupado nem percebido, por outras palavras, um lugar não-existente ou do qual não se reconhece a existência. O mesmo não pode ser dito sobre o “sem-lugar”, uma vez que enquanto o advérbio “não” pressupõe a negação de algo, a preposição “sem” indica ausência, privação ou falta. Portanto, a utopia não é, e nem deve ser, um lugar impossível. Pelo contrário, ela deve instigar o nosso imaginário, e inspirar a nossa concepção de mundo para pensar não somente os detalhes desse novo mundo mas, principalmente, como chegar até ele. Isso significa que o pensamento utópico orienta nossas ações sobre um caminho em direção a *algum* lugar: “Caminhamos”.

Da mesma forma que o ócio é um movimento de criação que deve ser compartilhado pela alegria que o contempla, a utopia, no seu sentido de luta ou - para citar o *Manifesto Antropófago* - de caminho, deve ser exercida por meio da alegria, afinal “a alegria é a prova dos nove”. Este aforismo foi retomado recentemente por Ailton Krenak na já mencionada entrevista em celebração ao dia 19 de abril de 2021, Dia da Resistência Indígena no Brasil, antigamente conhecido como Dia do Índio<sup>24</sup>. A última pergunta da entrevista foi feita por José Miguel Wisnik, músico, compositor, ensaísta e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), atualmente aposentado.

WISNIK: Você fala coisas tão fortes, tão impactantes, e, ao mesmo tempo, *angustiantes* no sentido de que você não ameniza a gravidade da situação mundial em que vivemos, do estado da vida no nosso planeta. Ao mesmo tempo, você faz isso com uma *alegria*; a alegria

---

<sup>24</sup> Em 2019, em entrevista à BBC News Brasil (disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47971962>), o Doutor em educação pela USP, pós-doutor em Linguística pela UFSCar e militante indígena Daniel Munduruku discorreu a respeito da palavra “índio” e do chamado “Dia do Índio”. Segundo ele, “índio” é uma palavra genérica, que qualifica o indígena como “um só”, ignorando a heterogeneidade de etnias existentes e, portanto, causando um apagamento da diversidade indígena. Por conseguinte, ele sugere que a data passe a se chamar “Dia da Diversidade Indígena”, carregando assim uma simbologia e um impacto semelhantes aos do Dia da Consciência Negra. Nesse sentido, a data deixaria de ser folclórica para se tornar um período de reflexão, a qual gere “nas pessoas um desejo de conhecer, de entrar em contato com essa diversidade dos povos indígenas.” Posteriormente, a data passou a ser reconhecida como “Dia da Luta Indígena” ou “Dia da Resistência Indígena”, como uma forma de chamar a atenção não só para as diversas etnias que habitam o Brasil, como também para as lutas dos povos indígenas, em especial aquela em prol da demarcação e proteção de terras.

de viver que é a alegria de participar desse coro dos viventes na Terra - como planeta Terra, não plana, mas Terra planeta, Terra planta - ao mesmo tempo em que a sua sabedoria nos avisa e nos esclarece e ilumina. Queria que você falasse um pouco dessa alegria de viver que está em tudo o que fazemos e dessa perspectiva e do testemunho que você dá.

KRENAK: Wisnik, você sabe muito bem que a *alegria é a prova dos nove*. Então, a vida, por ser esse dom tão indescritível, incontível, não pode ser recebida de outra maneira senão com contentamento, com alegria, e uma resposta criativa pro sentido de uma dança cósmica. Se você fosse chamado para uma *dança cósmica*, você ia ficar cabisbaixo, ou sair saltitante? (RODA VIVA, Roda Viva | Ailton Krenak | 19/04/2021, min. 1:28:40, grifo meu)<sup>25</sup>

Krenak retoma belamente o aforismo de Oswald. Ele apresenta, em sua fala, uma noção de alegria como mediadora da luta que carrega um sentido poético bastante similar às visões do autor. Afinal, a vida está para a poesia como a dança cósmica está para a utopia.

Essa alegria de que fala o líder indígena nos leva a pensar novamente na sua fala para a TedUnix, na qual ele discorreu sobre o sentimento de angústia perante o amanhã. A nossa visão de tempo que segue a estrutura de um traçado linear e nos orienta através da certeza de que um dia vem após o outro gera um sentimento de angústia que é aumentada, segundo Krenak (2020), pelo mantra “tempo é dinheiro”, que coloca o dinheiro como medida de tempo, ideia também criticada por Oswald:

Libertado pela teoria da graça, o protestante segue caminho diverso. Na santidade, no puritanismo e na ascese de Benjamin Franklin, se insere inconscientemente a psicose do lucro: ‘Se amas a vida, não percas tempo, pois que o tempo é a substância da vida. Que tempo inútil gastamos em dormir, esquecendo que a raposa que dorme não pega galinhas e que, no túmulo, teremos tempo de dormir por toda a eternidade.’ Seus ditados são: ‘tempo é dinheiro’ ou ‘poupar, poupar, poupar’. (ANDRADE, 1990, p. 126)

Entretanto, diz o autor que nosso pensamento pode experimentar um estado de “suspensão” e quando alguém “suspende a mente”, ela visita o lugar antes da angústia da nossa certeza sobre o amanhã (KRENAK, 2020). Essa “suspensão” é bastante similar ao que Oswald coloca como “ócio”. É o “stop do pensamento que é dinâmico”, como diz o Manifesto. Ao nos suspendermos e experimentarmos o tempo interior (“lugar antes da angústia”), nos liberamos da incessante busca de ter certeza

<sup>25</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>. Acesso em junho de 2021.

sobre o amanhã, que “pode ser um presente que virá de encontro à nossa perseverança quanto ao dia que vivemos hoje”: o presente do agora. Assim, segundo Krenak, podemos convocar um tipo de humanidade que interpela outros seres sobre a vida e a existência. É como diz Viveiros de Castro, no prefácio ao estudo de Beatriz Azevedo:

O famoso “bárbaro tecnizado” de Keyserling é uma utopia – mas a utopia oswaldiana está ancorada na terra, “em comunicação com o solo”; “a terrena finalidade” – e uma acronia, pois pula do passado ao futuro por cima do presente, vendo o índio em ambas as direções do círculo temporal (eterno retorno?) (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 17)

Heloisa Toller Gomes, em “Antropofagia”<sup>26</sup>, faz um histórico da Antropofagia, mostrando seu legado que “tem sido vasto, atingindo a cultura brasileira em áreas diversas” como “o tropicalismo dos anos 60 e o Cinema Novo” (2005, p. 35) e, num segundo momento, associa o movimento antropofágico à questão da utopia. A pesquisadora aponta, então, o “não-lugar” que a antropofagia provoca, ao resgatar o indígena como figura originária. Segundo ela, “toda a ênfase dada por Oswald e pelos ‘antropófagos’ ao elemento indígena (núcleo da metáfora central da antropofagia) diz respeito a um índio emblemático, figurado e mítico” (2005, p. 41). Com base em Haroldo de Campos, Toller aproxima o “selvagem” de Oswald não ao “bom selvagem” de Rousseau, mas ao “mau selvagem” de Montaigne, delineando o pensamento de Andrade no sentido de romper com imposições europeias. Em seguida, ela ainda faz uma separação entre o *Manifesto* e o olhar europeu da *Revista Canibale* de Tristan Tzara e Francis Picabia, dizendo ainda que no *Manifesto* “a proposta relativa à identidade cultural brasileira toma ali a forma de uma estratégia cultural que (...) aponta para o espaço da utopia” (2005, p. 42).

Ainda que o surgimento do termo “utopia” tenha sido marcado pelo romance de More, esta ideia é constantemente associada a outras publicações, como *A República* (370 a.C., aproximadamente), de Platão, *A Cidade de Deus* (1483), de Santo Agostinho (sendo estas duas anteriores a *Utopia*) e *A Cidade do Sol* (1602), de Tommaso Campanella. As três obras são citadas com frequência por Oswald.

---

<sup>26</sup> Capítulo publicado no livro *Conceitos de Literatura e Cultura* (2005), de organização de Eurídice Figueiredo.

A geografia das Utopias situa-se na América. É um nauta português que descreve para Morus a gente, os costumes descobertos do outro lado da terra. Um século depois, Campanella, na *Cidade do Sol*, se reportaria a um armador genovês, lembrando Cristóvão Colombo. E mesmo Francisco Bacon (possivelmente Shakespeare), que escrevia *A Nova Atlântida* em pleno século XVII, faz partir a sua expedição do Peru. A não ser *A República de Platão*, que é um estado inventado, todas as Utopias, que vinte séculos depois apontam no horizonte do mundo moderno e profundamente o impressionaram, são geradas da descoberta da América. O Brasil não fez má figura nas conquistas sociais do Renascimento. (1990, p. 164)

O excerto acima é retirado do texto “A Marcha das Utopias” (1953). Como se pode perceber, Oswald, além de não considerar Utopia no sentido de “ilusão”, “inalcançável” ou, ainda “pouco palpável”, a cita como parte de vários ciclos de movimentos históricos e tendências filosóficas, dando uma atenção especial à relação entre a ideia (e a prática) de Utopia e a América:

Quando falo em Contra-Reforma, o que eu quero é criar oposição uma imediata e firme ao conceito árido e desumano trazido pela Reforma e que teve como área cultural particularmente a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos da América. Ao contrário, nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. *Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte*. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos. (ANDRADE, 1990, p. 166)

Os efeitos do contato entre o europeu e o Outro – todo aquele que lhe é oposto – abarcaram, como vimos, desde criação de novos estilos pelas vanguardas artísticas (o primitivismo cultural) até o que Oswald denomina de “marcha das Utopias”. Segundo ele, “As Utopias são (...) uma consequência da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América” (1990, p. 167), ou seja, o contato com uma nova e diferente humanidade mostrou a eventualidade das formas civilizacionais existentes e a possibilidade de, não só imaginar novas, como sonhar com a transformação da própria. As utopias seriam, então, a transformação de um tabu – valor oposto – em um totem – valor favorável.

Assim, o modernista determina uma necessidade de “tirar os nove” do nosso eu, e perceber quem somos e o que seremos. Se a “alegria é a prova dos nove” e, como disse Krenak, temos que encarar a vida e, portanto, a luta, com alegria,

a Utopia é então o espaço transistórico no qual a alegria tem os nove tirados.

Benedito Nunes entende que a originalidade do pensamento oswaldiano reside, acima de tudo, no fato de ser ele um utopista, cujas intuições “referem-se a tendências dos tempos novos”, nomeadamente: “o tribalismo de uma sociedade de massas ávida de mitos, mas também devoradora de tabus”; “a essência humana” provocada pela conciliação da Realidade com o Prazer; “a conquista social do ócio”; e principalmente a unificação da filosófica antropofágica que “impulsiona a utopia no sentido prospectivo da existência humana em sua totalidade” (NUNES, 1990, p. 38).

Como vemos, no desenrolar da mentalidade pré-utópica como da utópica, todos os sonhos de mudança e transformação social que estudamos se forram não somente de sonho mas de um protesto. *A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta.* (ANDRADE, 1990, p. 209, grifo meu)

Por isso é que “no fundo de cada Utopia não há somente um sonho, há também um protesto.” (ANDRADE, 1990, p. 204). Isso significa que a Utopia não existe somente no campo das ideias ou no campo do desejo, ela existe também no campo da ação no sentido de ser, ela mesma, o que impulsiona a ação. A Utopia é sempre subversiva, contra a ordem vigente, ao contrário da ideologia, que é, por sua vez, aquilo que mantém a ordem estabelecida.<sup>27</sup>

A Utopia, sendo um anseio que movimenta, sendo o “direito de cidadania ao sonho” que “precede transformações sociais” e faz “marchar para a frente a própria sociedade” (ANDRADE, 1990, p. 204-205), opõe-se então à ideologia, que é opressora; ao *deus ex-machina*, que é passivo; à Parúsia, que é expectadora, ou a espera por excelência. “Marcha”, “transformação”, “protesto”, “mudança”, “revolta” – as palavras que Oswald usa para a descrever – giram todas em torno do campo semântico da prática, da ação. A ideia de “marcha” apresentada em “A Marcha das Utopias” (1950), assim como a ideia de “caminhar” apresentada no *Manifesto Antropófago* (1928) faz lembrar uma passagem da obra *Las palabras andantes* (1993), de Eduardo Galeano. Em “*Ventana sobre la utopía*”, Galeano nos apresenta a resposta de Fernando Birri à pergunta de um estudante numa palestra que ambos deram juntos em Cartagena das Índias. A pergunta do aluno a Birri foi: “Para que serve

---

<sup>27</sup> Aqui o autor faz referência ao estudo *Ideologia e Utopia*, de Karl Mannheim.

a utopia?”, à qual, segundo o relato de Galeano, o cineasta respondeu:

Ela está no horizonte – disse Fernando Birri –. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte fica dez passos mais longe. Por mais que caminhe, nunca a alcançarei. Para que serve a utopia? Para isso: para caminhar. (BIRRI apud GALEANO, 2001, p. 230, tradução minha)<sup>28</sup>

Um relato um pouco mais completo a respeito da passagem foi dado por Eduardo Galeano quando entrevistado no programa “Singulars” da emissora televisiva catalã TV3<sup>29</sup>. O entrevistador havia, então, citado uma das frases mais utilizadas pelos manifestantes nas praças da Catalunha: “Se não nos deixam sonhar, não os deixaremos dormir” e lhe pede, a partir disso, que Galeano os faça sonhar. O uruguaio responde, então, com essa reflexão sobre a utopia e, em seguida, faz uma leitura de seu texto *El Derecho al Delirio*. A utopia está, de fato, relacionada ao sonho, mas um sonho que leva, segundo Oswald, a um protesto. Ela é sonho no sentido de indicar um desejo, uma esperança, uma meta, um *caminho* a ser traçado. Traçado, assim como a dança cósmica de Krenak e Wisnik, com alegria; afinal, se “caminhamos”, que o façamos com alegria.

## 2.2 EM SÍNTESE

Como pudemos observar, o autor em nenhum momento apresenta uma definição de Antropofagia. Oswald – talvez por apresentar um perfil muito mais de poeta do que de filósofo propriamente dito – introduz em seus textos inúmeros conceitos e intertextos, mas não chega a conceituá-los, como se esperaria de um tratado filosófico. Retomando a colocação de Benedito Nunes em “Antropofagia ao alcance de todos”, seria um erro buscar nos escritos de Oswald a “latitude do discurso reflexivo-crítico” e a “delimitação cuidadosa de problemas e pressupostos”; decisão mais acertada é partir em busca de compreender, a partir da “cadeia de imagens” criada pelo autor, a ligação entre a “intuição poética densa” e a “conceituação filosófica

<sup>28</sup> No original: “Ella está en el horizonte —dice Fernando Birri—. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.”

<sup>29</sup> Disponível com legenda em <https://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8>. Acesso em agosto de 2021.

esquemática” (NUNES, 1990, p. 39).

E, sem confundir seriedade com sisudez, aceite que o tempero da sátira tenha entrado em altas doses nesse banquete antropofágico de ideias, presidido pelo humor de Serafim Ponte Grande, que fundiu o sarcasmo europeu de Ubu Roi com a malícia brasileira de Macunaíma. (NUNES, 1990, p. 39)

Como Nunes já apontou anos atrás, o que o autor faz é criar um “*banquete antropofágico de ideias*”, a partir da apresentação de uma série de imagens e alegorias que conduzem o leitor a formular ele mesmo uma possível interpretação dessas palavras, que é um tipo de escrita próprio da função poética da linguagem.

Além disso, esse banquete antropofágico de ideias é o exercício do pensamento selvagem (VIVEIROS DE CASTRO apud AZEVEDO, 2018, p. 34) por excelência. Tanto o *Manifesto Antropófago* – e podemos inserir aqui, ainda, o *Manifesto Pau-Brasil* –, como o romance *Serafim Ponte Grande*, e também os dois ensaios aqui analisados (“A Crise da Filosofia Messiânica” e “A Marcha das Utopias”) apresentam tanto a nível de estrutura quanto a nível argumentativo um pensamento em livre exercício que não somente se recusa a ser domesticado por uma tradição em torno da sisudez lógica como ainda parodia, ironiza, contraria e “questiona a ‘centralidade’ do pensamento cartesiano europeu em relação à linguagem mitopoética dos ‘primitivos’” (AZEVEDO, 2018, p. 34).

Ademais, como Antonio Candido apontou em *Literatura e Sociedade*, a literatura é um sistema vivo de obras que agem umas sobre as outras e sobre os leitores também e “só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, *devorando-a*” (CANDIDO, 1967, p. 86).

São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo. (CANDIDO, 1967, p. 86-87)

Como podemos, então, com base em tudo o que foi analisado, pensar a Antropofagia? Para iniciar o nosso exercício de síntese, tomaremos como base algumas colocações de João Cezar de Castro Rocha (2011):

(...) a antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais

assimétricos. Trata-se de estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido. O gesto antropofágico, por esse motivo, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. (CASTRO ROCHA In: RUFFINELLI e CASTRO ROCHA, 2011, p. 666)

E ainda:

A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los. É óbvia a importância de tal procedimento num mundo globalizado; circunstância que pode criar condições favoráveis para uma formulação teórica renovada da antropofagia. (CASTRO ROCHA In: RUFFINELLI e CASTRO ROCHA, 2011, p. 666)

Seguindo esta linha de raciocínio, e tudo o que foi levantado, entendemos a Antropofagia como, em primeiro lugar, uma cosmovisão (*Weltanschauung*) que se expressa na passagem do segundo termo – civilizado, messiânico, do Patriarcado – para o terceiro termo – natural tecnizado, antropofágico, do Matriarcado. Assim, o antropófago é aquele que rompe preceitos e caminha, através da deglutição, em direção à utopia. Esse caminho, como vimos, deve ser traçado através do lúdico, do ócio (em oposição ao Sacerdócio e ao Negócio) e com alegria.

Viver a Antropofagia significa marchar em direção a uma utopia; caminhar em um movimento antropófago que devora o Outro e, ao devorá-lo, apropria o pensamento alheio para transformação do próprio. É um exercício de diálogo criativo no qual o olhar que se deita sobre o Outro não seja de negação, mas de incorporação, ou seja, de entender a existência do corpo do Outro e, ao voltar para ele o nosso olhar, *apropriar* o pensamento. A apropriação aqui, não se dá no sentido de “cópia” ou de “apropriação cultural”<sup>30</sup>. Apropriar algo antropofagicamente significa aprender, absorver, ler e ouvir outras narrativas, em especial aquelas que não foram colocadas no palco da escrita histórica.

Na comunicação “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial”, feita para o Primeiro Congresso Brasileiro de Filosofia, Oswald de

---

<sup>30</sup> Conceito desenvolvido pelo antropólogo Rodney William em *Apropriação Cultural* (2019). Segundo ele, a “apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos.” (2019, p. 29)

Andrade caracterizou a alteridade como sendo “um dos sinais remanescentes da cultura matriarcal” que sabemos que está associada à Antropofagia, e ainda a designou como o “sentimento do outro, isto é, de ver-se o outro em si, de constatar-se em si o desastre, a mortificação ou a alegria do outro” (ANDRADE, 1990, p. 157). Isso significa tomar para si a luta do outro, mesmo (e talvez principalmente) quando fazemos parte do grupo que historicamente apagou essas outras vozes e escritas.

## CAPÍTULO II

### CONTRA OS PENSAMENTOS OBSTRUÍDOS OU A DEVORAÇÃO COMO DESTRUIÇÃO

*Os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seus pensamentos permanecem obstruídos (...). (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.390)*

Houve, nos últimos anos, um aparente crescimento no interesse pelos estudos de obras indígenas, fenômeno que tem relação, possivelmente, com a virada dos estudos e dos chamados etnoconhecimentos, que têm experimentado uma evolução nas últimas décadas, constituindo, por fim, um campo relativamente novo, o da etnociência (DIEGUES et al, 2000), que, basicamente, situa o objeto de estudo e método de pesquisa na fronteira entre as ciências naturais e sociais. Em termos gerais, a etnociência amplia a pesquisa moderna de forma a considerar, também, os saberes tradicionais. Além disso, os povos indígenas se empenham – cada vez mais – em combater a invisibilidade e o silenciamento histórico que sofreram e que ocasionou distorções no imaginário do não-indígena, que os caracterizou, e caracteriza até hoje, como exóticos ou fadados ao desaparecimento. Contra isso, e contra a crescente destruição ecológica e genocídio, eles passaram a ocupar espaços e a utilizar mecanismos de comunicação e de criação de imaginários (como a poesia, a literatura, o cinema e as artes plásticas) na sociedade não-indígena. Organizados enquanto movimento, têm atuado em diversas esferas, desde a política até a cultural e de criação artística e, ainda, a de comunicação digital. No campo literário, de maneira similar a outras literaturas periféricas – como as africanas, de autoria negra, de autoria LGBT, entre outras – têm provocado um movimento de revisão e reinvenção crítica.

Falando agora de *A queda do céu*, especificamente, esta é uma obra ainda relativamente recente, tendo sido publicada em 2010 na França e em 2015 no Brasil. Ainda assim, uma onda de pesquisas em torno deste livro tem se feito presente, nas diversas áreas das ciências humanas. De início, fora do campo dos Estudos

Literários, foi defendida, em 2017, a dissertação de Douglas Kawaguchi<sup>31</sup>, que estudou a relação entre o humano e o animal não-humano na narrativa mítica *d'A queda do céu*, em comparação com o livro do *Gênesis* (Bíblia). Ela está concentrada na área da psicologia, e foi defendida na Universidade de São Paulo. Dois anos depois, em 2019, três dissertações envolvendo esta obra foram defendidas. A primeira, de Karla Souza<sup>32</sup>, está dentro da área de história, da Universidade Federal de Goiás. Essa pesquisa estudou o processo de apropriação da escrita enquanto ferramenta de denúncia e desobediência epistêmica. A segunda, de Yan Oliveira<sup>33</sup>, foi entregue ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e teve o objetivo de traçar uma leitura filosófico-receptiva do livro. Por fim, dentro da área da antropologia, Pedro Vaz<sup>34</sup> defendeu, na Universidade Federal de Minas Gerais, sua pesquisa refletiu sobre as consequências que o trabalho *d'A queda do céu* vem causando à teoria antropológica.

Já no campo dos Estudos Literários, em específico, algumas pesquisas de pós-graduação se dedicaram a estudar esta obra. Destaco, primeiramente, a dissertação de Francisco Fernandes<sup>35</sup>, defendida em 2016 – apenas um ano após o lançamento do livro no Brasil – pela Universidade Estadual da Paraíba. Ele realizou uma análise teórica da obra partindo dos estudos autobiográficos e das escritas de si. Um ano depois, em 2017, foi defendida a tese de Luli Hata<sup>36</sup>, pela Universidade Estadual de Londrina. Nela, a pesquisadora se dedicou a estabelecer uma relação interdiscursiva entre a mitologia Yanomami, com base em *Folk Literature of Yanomami Indians* (1990) e *A queda do céu* (2015) e as fotografias da série *Sonhos*,

---

<sup>31</sup> KAWAGUCHI, Douglas. *Todo mundo é humano?: A relação entre humanidade e animalidade nas narrativas míticas de duas culturas*. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

<sup>32</sup> ALVES DE SOUZA, Karla Alessandra. *A queda do céu: o pensar decolonial na obra Kopenawa Yanomami (1990-2015)*. 2019. 201 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

<sup>33</sup> OLIVEIRA, Yan Gabriel Souza de. *Xamanismo, ou, Devir outro da filosofia: ensaios de recepção à contracolonialidade filosófica e à cosmopolítica xamânica imanentes em A queda do céu*. 2019. 165 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

<sup>34</sup> VAZ, Pedro Paulo Valério. *A floresta inteligente: um ensaio à luz das palavras do xamã Davi Kopenawa*. 2019. 105 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

<sup>35</sup> FERNANDES, Francisco Felipe Paiva. *A queda do céu como uma autobiografia menor*. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2016.

<sup>36</sup> HATA, Luli. *Interdiscursividade na potência do falso: cosmogonia Yanomami e etnopoética de Claudia Andujar*. 2017. 242 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

de Claudia Andujar (2005). No ano seguinte, em 2018, Nádia Lopes<sup>37</sup> defendeu, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a sua dissertação, que apresenta uma análise histórico-crítica das escritas indígenas no Brasil e suas relações com os processos políticos e práticas socioculturais em torno da temática. Dois anos depois, em 2020, Juliana Salles defendeu a sua tese<sup>38</sup>, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na qual estudou o “relato de vida indígena” enquanto gênero, partindo de três obras: *A queda do céu* (2015), *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* (1992) e *Bobbi Lee, Indian Rebel: Struggles of a Native Canadian Woman* (1975). Por fim, – e estas são, provavelmente, as últimas pesquisas a respeito da obra em questão publicada até o presente momento – Gabriela de Moares<sup>39</sup> e Francielle Moretti<sup>40</sup> defenderam, em 2021, suas dissertações, sendo que a primeira (pela Universidade do Estado de Mato Grosso) analisou o caráter decolonial da narrativa em questão e a segunda (pela UNILA) a manifestação do protagonismo indígena na escrita de sua história.

Como podemos perceber, *A queda do céu* tem tido um número considerável de estudos no seu entorno (levando em conta o seu ano de publicação no Brasil), que abrangem as mais diversas áreas das ciências humanas, filosofia e letras, e se espalham em universidades por todo o país. As intenções das pesquisas são, também, bastante diversas, indo desde questões que envolvem a autoria, o gênero e os processos de escrita, até análises voltadas à questão do mito e do xamanismo. Além disso, estas pesquisas, é claro, dizem respeito somente ao que fui capaz de levantar, dentro dos mecanismos a que tenho acesso, até o atual momento (janeiro de 2022). Não hesito em afirmar, no entanto, que prevejo, com bastante segurança, que o número de pesquisas, artigos, dissertações e teses em relação não somente à *Queda do céu*, como também às demais literaturas de autoria indígena,

---

<sup>37</sup> LOPES, Nádia da Luz. *Quando os pensamentos se expandem em todas as direções: caminhos para compreender as recentes criações indígenas no Brasil*. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

<sup>38</sup> SALLES, Juliana Almeida. *O relato de vida indígena, a autobiografia dos que não escrevem: uma análise das obras de Davi Kopenawa e Bruce Albert, Rigoberta Menchú e Elizabeth Burgos e Lee Maracle e Don Barnett*. 2020. 152 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

<sup>39</sup> MORAES, Marília Gabriela Barros. *Decolonialidade e o Fim do Mundo em A queda do céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert*. 2021. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2021.

<sup>40</sup> MORETTI, Francielle. *A queda do céu: a flecha lançada por Davi Kopenawa Yanomami para atingir o coração dos Napë e ensiná-los a sonhar*. 2012. 238 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2021.

tende a crescer expressivamente, como já está ocorrendo, movimento que se insere na tendência de estudos e criações (artísticas, políticas e literárias) voltadas a pautas identitárias e de defesa e expressão de minorias.

\*\*\*

*A queda do céu* não é uma obra agênero, uma vez que não é um livro *sem gênero*. Penso que, pelo contrário, é *multigênero*, pois abarca uma série de gêneros possíveis. Logo no início do texto que compõe a orelha do livro, ela é descrita como: “um relato excepcional, ao mesmo tempo testemunho autobiográfico, manifesto xamânico e libelo contra a destruição da floresta Amazônica.” Bruce Albert, ao falar, no posfácio do livro, sobre a complexidade da composição narrativa deste, designa os relatos e reflexões de Kopenawa como pertencentes a registros variados de discurso, direto ou indireto, e ainda caracteriza a trama das palavras do primeiro autor como

tecida de lembranças pessoais tanto quanto de narrativas históricas, sonhos, mitos, visões e profecias xamânicas. Do mesmo modo, suas observações sobre a sua própria sociedade e seus comentários perspicazes sobre os preocupantes costumes da nossa combinam várias modalidades discursivas, entre explicações autoetnográficas, apanhados de antropologia simétrica ou história conjectural, críticas sociais e exortações políticas. (ALBERT in KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 548)

Para começar, o cerne do livro – ou seja, todo o seu corpo, com exceção do prefácio, do prólogo e do *post-scriptum* – é composto por narrativas em primeira pessoa nas quais a *persona* do narrador é correspondente a um dos autores: Davi. Isso significa que tudo aquilo que é contado em *A queda do céu* parte do ponto de vista de Kopenawa, o xamã yanomami e líder político. Suas narrações, como veremos, são constantemente atravessadas pela sua vivência, pela mitologia yanomami e consequente visão xamânica, e pelas vozes de outras pessoas, em especial, seus mentores e amigos.

As narrativas, como Albert infere, se dividem, misturam, aglutinam nos mais diversos gêneros possíveis. Isso se dá tanto pelo teor em si, ou seja, pelo objetivo de cada história e, portanto, pela caracterização da voz que narra, quanto pela tessitura que nela se cria, isto é, pela composição narrativa e, por conseguinte, criação literária da obra. Desse modo, as várias histórias encontradas em *A queda do*

*céu* abarcam e constituem – ao mesmo tempo em que se dividem em – (i) narrativas mitológicas, que abrangem a experiência xamânica e suas profecias, bem como a contação dos mitos indígenas; (ii) as (re)narrativas históricas, ou seja, a narração da história do contato entre brancos e indígenas a partir do ponto de vista destes últimos; (iii) relatos de vida, da infância à vida adulta de Davi; (iv) relatos de viagem, desde a saída da aldeia indígena em direção à cidade (em especial Boa Vista), até viagens mais longas, à Inglaterra, Nova Iorque e Paris; e (v) análises (contra)antropológicas, isto é, leituras de caráter etnográfico de elementos da cultura dos *napë* feitas pelo indígena.

Todas estas estruturas/categorias/gêneros que compõem a obra são permeadas por aquilo que, no fundo, é o objetivo do livro: denúncias do garimpo e dos desmatamentos ilegais – assim, a devoração da terra – e um convite aos brancos para que leiam a obra e, portanto, repensem (releiam) o mundo, ao adotar novos pontos de vista – logo, a devoração da leitura.<sup>41</sup>

*A queda do céu*, antes que meramente completando, ainda que com chave de ouro, o projeto aberto pela obra revolucionária de 1955 – o da *invenção de uma narrativa etnográfica ao mesmo tempo poética e filosófica, crítica e reflexiva* -, relança-o em uma vertiginosa trajetória espiral (uma espiral logarítmica, não arquiimediana) que desloca, inverte e renova o discurso da antropologia sobre os povos ameríndios, redefinindo suas condições metodológicas e pragmáticas de enunciação. ‘*Caminhamos.*’ (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 12, grifos meus)

O trecho acima exposto é de autoria do já mencionado antropólogo Viveiros de Castro e foi retirado do prefácio que ele escreveu à edição brasileira de *A queda do céu*. Nesse momento, ele tece um elogio ao caráter poético da narrativa etnográfica de obra, exercendo uma aproximação com a importante etnografia *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss. Viveiros de Castro, vale lembrar, escreveu também o prefácio ao conhecido livro *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, de Beatriz Azevedo, que foi resultado da tese de doutorado na qual a autora, essencialmente, investigou e interpretou o *Manifesto Antropófago* aforismo por aforismo. Nesse prefácio, ele tece algumas considerações a respeito da produção oswaldiana, a qual descreve como possuidora de um caráter subversivamente filosófico e visionária no sentido de ter,

---

<sup>41</sup> Essa dualidade/ambiguidade dentro do termo “devoração” será explorada no tópico 2.5. – “O povo da mercadoria”.

segundo suas palavras, saltado “por cima desse outro pós-modernismo tardio” e ser profundamente “decolonial” (2018, p. 14). Nesse mesmo sentido, alguns anos antes, ele descreveu a Antropofagia como

a única contribuição realmente anticolonialista que geramos, contribuição que anacronizou completa e antecipadamente o célebre clichê cebrapiano-marxista sobre as ‘ideias fora do lugar’. Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era, e é, uma teoria realmente revolucionária... (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 168)

Essa visão proximal entre a Antropofagia e um pensamento anticolonialista foi reafirmada por ele recentemente em entrevista concedida em fevereiro de 2020 a Adèle Van Reeth para o programa francês *Le chemins de la philosophie*, da *France Culture*<sup>42</sup>. Em tal entrevista, ele diz: “Oswald produziu, quiçá, a primeira teoria decolonial, para usar o termo da moda, a primeira teoria decolonial consistente feita no Brasil.”<sup>43</sup> Viveiros de Castro, como se pode perceber, é engajado com os escritos oswaldianos e chegou, inclusive, a comparar a Antropofagia à sua conhecida teoria do perspectivismo ameríndio:

Vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 129)

Um pouco adiante, ainda no prefácio à obra de Kopenawa e Albert, o antropólogo retoma mais uma conhecida passagem oswaldiana: “O Brasil, na imagem tão bela e melancólica de Oswald de Andrade, já foi uma ‘república federativa cheia de árvores e gente dizendo adeus’” (VIVEIROS DE CASTRO in KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 18). Ele compara, então, a passagem poética de Oswald aos reais acontecimentos narrados por Davi, ao dizer que tal república, hoje, se perdeu em monoculturas transgênicas e agrotóxicas e que as árvores que cá existiam estão sendo derrubadas para dar origem a pastos: “a gente continua dizendo adeus – às árvores. Adeus a elas e à República, pelo menos em seu sentido original de *res*

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/profession-philosophe-5474-eduardo-viveiros-de-castro-philosophe-anthropologue>. Acesso em janeiro de 2022.

<sup>43</sup> Tradução minha.

*publica, de coisa e causa do povo*” (2015, p. 18). De mesmo modo, no prefácio a *Antropofagia Palimpsesto Selvagem*, intitulado “Que temos nós com isso?”, ele reflete sobre a atualidade da Antropofagia e de que forma ela se expressa, ou pode se expressar, no mundo hoje:

Ou, quem sabe, a generosa utopia de nossa antropofagia mundializada como era seu destino e como anunciava Oswald, sobreviva ainda, *rexista* nas revoltas indígenas na América Latina, nas ocupações “selvagens” urbanas que retomam o espaço público, no ativismo ecológico que quer a terra, e a Terra, de volta? Pois como disse Oswald em seu testamento: “Desta terra, nesta terra, para esta terra. E já é tempo.” (VIVEIROS DE CASTRO in AZEVEDO, 2018, pp. 18-19)

Pegando o gancho da citação do antropólogo, partiremos agora para um exercício de reflexão e análise de alguns trechos de *A Queda do Céu*, tomando como ponto de referência e orientação o ideal antropófago e o exercício da Antropofagia promovidos por Oswald de Andrade, e dos quais os conceitos (ou, para melhor dizer, cadeias de imagens) centrais já foram expostos e explorados no capítulo anterior. Mas, antes disso, faremos uma pequena passagem pelo processo de construção deste livro.

## 2.1 EM DEFESA DA *URIHI A*<sup>44</sup>: A TRAJETÓRIA DE ESCRITA DA OBRA *A QUEDA DO CÉU*: PALAVRAS DE UM XAMÃ YANOMAMI

*Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar.* (KOPENAWA, 2015, p. 498)

“Yanomami” é o equivalente em língua portuguesa a *Yanõmami* ou *Yanõmami Tëpë*, que significa “seres humanos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 609). Segundo Bruce Albert, em texto redigido para a página da Comissão Pró-Yanomami (CCPY), essa designação se opõe às categorias *yaropë*, que significa

---

<sup>44</sup> Em idioma yanomami: “terra-floresta” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 609). Segundo a sessão “Povos Indígenas no Brasil” do site do Instituto Socioambiental, pode significar também “território”: *ipa urihi*, ou seja, “minha terra”. Além disso, “*urihi* pode ser, também, o nome do mundo: *urihi a pree*, “a grande terra-floresta.” (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em: maio de 2021)

“animais de caça”, e *yai thëpë* (seres invisíveis ou sem nome), mas da mesma forma se opõe a *napëpë* ou *napë*, que em nosso idioma seria o equivalente a inimigo, estrangeiro, "branco".<sup>45</sup>

Os Yanomami formam uma etnia de caçadores-coletores e agricultores que se dividem em 8 povos e possuem um vasto conjunto linguístico.

Por não possuírem afinidade genética, antropométrica ou lingüística com os seus vizinhos atuais, como os Ye'kuana (de língua karíb), geneticistas e lingüistas que os estudaram deduziram que os Yanomami seriam descendentes de um grupo indígena que permaneceu relativamente isolado desde uma época remota. Uma vez estabelecido enquanto conjunto lingüístico, os antigos Yanomami teriam ocupado a área das cabeceiras do Orinoco e Parima há um milênio, e ali iniciado o seu processo de diferenciação interna (há 700 anos) para acabar desenvolvendo suas línguas atuais. Segundo a tradição oral yanomami e os documentos mais antigos que mencionam este grupo indígena, o centro histórico do seu habitat situa-se na Serra Parima, divisor de águas entre o alto Orinoco e os afluentes da margem direita do rio Branco.<sup>46</sup>

A área entre o alto Orinoco (sul da Venezuela) e o rio Branco (norte do Brasil) continua sendo a área de maior densidade populacional yanomami. Assim, eles ocupam um território binacional, situado na fronteira entre o Brasil e a Venezuela, sendo que no Brasil estão distribuídos entre as unidades federativas de Roraima e do Amazonas. Segundo dados divulgados pelo site Terras Indígenas no Brasil<sup>47</sup> - que reúne informações relativas aos direitos territoriais indígenas, aos povos, à demografia, entre outras questões referentes à demarcação de terras -, o território yanomami apresenta uma extensão de 96.650 km<sup>2</sup> de floresta tropical contínua dentro do Brasil. Essa ocupação foi identificada, demarcada e homologada por decreto presidencial em maio de 1992, sendo a partir de então reconhecida pelo nome de Terra Indígena Yanomami. Atualmente, os Yanomami do Brasil contam com uma população de mais de 26 mil pessoas.

Davi Kopenawa Yanomami nasceu por volta de 1956<sup>48</sup> no alto rio Toototobi (*T<sup>h</sup>oot<sup>h</sup>ot<sup>h</sup>opi* em yanomami), no norte do estado do Amazonas, perto da

<sup>45</sup> ALBERT, Bruce. Comissão Pró-Yanomami. Disponível em: <http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base/ini.htm>. Acesso em maio de 2021.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Disponível em [https://terrasindigenas.org.br/terras-indigenas/4016?id\\_arp=4016#demografia](https://terrasindigenas.org.br/terras-indigenas/4016?id_arp=4016#demografia). Acesso em maio de 2021.

<sup>48</sup> Dois anos após a morte de Oswald de Andrade, vale notar.

fronteira com a Venezuela. Seu primeiro contato com os *napë* se deu já na infância quando, em 1958, alguns missionários da organização evangélica americana New Tribes Mission<sup>49</sup> - os quais Kopenawa chama de “gente de *Teosi*”<sup>50</sup> – fizeram sua primeira visita ao alto rio Toototobi. A princípio, estes missionários eram somente visitantes que diziam querer conhecer a aldeia. No entanto, não demorou para que eles se instalassem perto da roça de *Thoot’oth’opi* e “foi assim que a gente de *Teosi* começou a viver junto de nós”. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 256). Logo os missionários - que têm como slogan, em tradução livre, “uma igreja próspera para todos”<sup>51</sup>, – começaram a falar-lhes de Deus. Se instalaram com a intenção de evangelizar, no entanto, o que conseguiram foi dissipar duas epidemias (*xawara*) que quase dizimaram a população da aldeia. Uma delas foi de gripe e ocorreu em 1959, somente um ano após a sua chegada; a outra, em 1967, foi de sarampo. Desta última vieram a falecer a mãe e o tio de Davi Kopenawa.

Os mesmos missionários que trouxeram à aldeia as epidemias *xawara* deram a Kopenawa o seu nome bíblico. O seu povo não tem o costume de nomear as pessoas. Os pais se referem aos filhos somente como *õse* (filho/filha), porém, conforme vão crescendo, os outros membros da família passam a atribuir-lhes apelidos com base na sua personalidade (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 70). Esses apelidos se espalham entre os outros da aldeia e passam a ser usados para se referir à pessoa apelidada. No entanto, eles nunca são proferidos quando em presença da pessoa em questão, pois isso é tido como uma enorme ofensa. Dizer o nome de alguém em voz alta e em sua direção é uma forma de insultá-la, na cultura yanomami. Porém, os missionários insistiram em dar-lhes nomes cristãos. Num primeiro momento, desejaram nomeá-lo “Yosi”, mas ele não aceitou, pois essa palavra lhe soava muito parecida a *Yaosi*, o irmão mau de *Omama*, o criador do mundo no “primeiro tempo”, segundo os yanomami. Então, resolveram nomeá-lo “Davi”.

Os brancos me disseram que esse nome vinha de peles de imagens em que são desenhadas as palavras de *Teosi*. É um nome claro, que não se pode maltratar. Fiquei com ele desde então. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 70)

---

<sup>49</sup> Desde 2017 chamada Ethnos306.

<sup>50</sup> Em português: Deus.

<sup>51</sup> No original: “a thriving church for every people”. Essa e outras informações estão disponíveis na página <https://ethnos360.org/>. Acesso em maio de 2021.

Kopenawa estava, nessa época, revoltado com tudo o que viu e perdido pelo sentimento do luto; no entanto, ainda se sentia intrigado pelos brancos. Resolveu deixar a sua aldeia e passou a trabalhar para a Fundação Nacional do Índio (Funai). Trabalhou lá durante muitos anos, exercendo o cargo de intérprete, o que lhe permitiu percorrer quase a extensão inteira da terra yanomami e compreender suas diferenças, mas também o que os unia enquanto povo. Ao mesmo tempo, ele pôde desenvolver uma visão mais crítica das ações dos que ele chama de “Povo da Mercadoria” e da ameaça que eles representam, a seu ver. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 46)

No início da década de 1980, resolveu retornar para a floresta e se instalou na aldeia *Watorik* (“Montanha do Vento”), na margem direita do rio Demini. Lá, ele se casou com a filha do xamã e foi instigado por seu sogro a ele próprio assumir a responsabilidade xamânica. Sob instrução, supervisão e mentoria de seu sogro, Kopenawa recebeu os sopros de *yãkoana*<sup>52</sup> e passou a receber em sua casa os espíritos *xapiri*. Sob o efeito de *yãkoana*, ele viu “descer” até si os espíritos das vespas *kopena*. É daí que vem seu segundo nome. Os espíritos vespa *kopena* foram aqueles que, segundo a tradição oral yanomami, beberam o sangue derramado no primeiro tempo. São espíritos guerreiros e os familiares de Davi acharam que se adequavam bem a ele, por conta da sua fúria e desejo de vingança ao enfrentar os brancos.

Somente mais tarde, ele passou a acrescentar também “Yanomami” ao seu nome. É comum que pessoas indígenas assinem a sua etnia ao final do nome e foi isso que ele fez, afinal:

Eu não nasci numa terra sem árvores. Minha carne não vem do esperma de um branco. Sou filho dos habitantes das terras altas da floresta e caí no solo da vagina de uma mulher yanomami. Sou filho da gente à qual Omama deu a existência no primeiro tempo. (...) Por isso meus dizeres são os de um verdadeiro yanomami. (...) São palavras que eu gostaria de fazer ouvir, agora, com a ajuda de um branco que pode fazer com que sejam escutadas por aqueles que não conhecem nossa língua. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 74)

---

<sup>52</sup> O pó *yãkoana* é produzido com a resina da parte interna da casca da árvore *yakoana hi* (em português a conhecemos como “virola”). É utilizado nos rituais xamânicos yanomami (através da aspiração) como forma de acessar o conhecimento do mundo das *urupë* (“essências vitais”) e chamar para si as imagens dos *xapiripë*, que trabalham como espíritos guerreiros, protetores e movimentadores da ordem cosmológica. É esse poder de comunicação com os *urupë*, através da *yãkoana*, que faz dos xamãs os pilares dos yanomami.

Bruce Albert nasceu em 1952 no Marrocos. Tendo passado a infância na Europa dos anos 50 e 60, Albert, assim como muitas crianças da mesma época e espaço, se apaixonou pelos relatos de “viagens extraordinárias” e pelo exotismo em torno das expedições e aventuras pela região amazônica.

Lembro-me, por exemplo, da leitura cativante de edições de papel pesado e amarelado de *O soberbo Orinoco*, ou de *A jangada: Oitocentas léguas pelo Amazonas*, de Júlio Verne, e, ainda com mais nitidez, de *A expedição Orinoco-Amazonas*, devorada numa edição do ano de meu nascimento. Só muitos anos mais tarde eu viria a perceber que essa expedição, realizada entre 1948 e 1950, tinha sido a primeira a atravessar a serra Parima, passando pelo norte do território yanomami. Eu tinha então por volta de dez anos e morava com meus pais nas montanhas do Rif oriental, no Marrocos, sob os cuidados de uma moça berbere de língua tarifit, com tatuagens no rosto e pesadas joias de prata. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 513)

Após se embrenhar na leitura dos dezesseis volumes da coleção *Terre Humaine* (1955) - que foi iniciada por Jean Malaurie com o propósito de estabelecer uma ponte entre ciências sociais e literatura (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 683) – é que surgiu a sua vontade de se formar etnógrafo. Ele assim o fez e se formou em 1973 na Universidade de Paris X. No ano seguinte, em 1974, veio ao Brasil para desenvolver um projeto de pesquisa-ação entre os Yanomami, em parceria com a Universidade de Brasília.

Os dois autores se encontraram, pela primeira vez, em 1978, enquanto Albert realizava trabalho de campo entre os yanomami. Na época, Davi Kopenawa era intérprete pela Funai nos postos que havia ao longo da Perimetral Norte. Suas relações de amizade se estreitaram em 1985, conforme as estadias do antropólogo em *Watoriki* foram se estendendo e Kopenawa pôde perceber que aquele homem branco compartilhava da sua revolta em relação ao garimpo que se estendia cada vez mais, gerando assim uma cumplicidade entre os dois, formada pelo seu desejo de agir contra o que eles denominaram “corrida do ouro” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 49).

Os dois foram se tornando amigos e companheiros de luta e agiram juntos na implementação de um programa de assistência sanitária da CCPY na região do rio Toototobi ao mesmo tempo em que combatiam a influência dos missionários da New Tribes Mission. Além disso, seus depoimentos conjuntos foram cruciais para o inquérito da Polícia Federal e do Ministério Público que investigavam, em 1993, o

“massacre de Haximu”, no qual dezesseis yanomami foram assassinados por garimpeiros na fronteira entre o Orinoco (Venezuela) e o Mucajaí (Brasil). (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 529)

O projeto do livro surgiu após um encontro entre Kopenawa e a antropóloga Alcida Ramos. Ele estava em casa desta última, no Natal de 1989, e tinha acabado de assistir a uma reportagem na TV Globo sobre o avanço do garimpo pela floresta yanomami. Diante disso, ele disse a Alcida: “os brancos não sabem sonhar, é por isso que destroem a floresta desse jeito” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 531). A pesquisadora propôs, então, que o indígena gravasse suas reflexões sobre o tema. Ele enviou a Bruce Albert, que no momento estava na França, um relato em yanomami, testemunhando a destruição que presenciava, além das doenças que via assolarem o seu povo. O relato era sempre entrecortado por reflexões xamânicas e finalizava com um pedido: que Bruce Albert o ajudasse a divulgar suas palavras. Assim, o livro *A Queda do Céu* surgiu como um pedido de Kopenawa a Albert, como podemos perceber pelo relato de ambos:

Faz muito tempo, você veio viver entre nós e falava como um fantasma. Aos poucos, você foi aprendendo a imitar a minha língua e a rir conosco. Nós éramos jovens, e no começo você não me conhecia. Nossos pensamentos e nossas vidas são diferentes, porque você é filho dessa outra gente, que chamamos de *napë*. Seus professores não o haviam ensinado a sonhar, como nós fazemos. Apesar disso, você veio até mim e, mais tarde, quis conhecer os dizeres dos *xapiri*, que na sua língua vocês chamam de espíritos. Então, entreguei a você minhas palavras e lhe pedi para levá-las longe, para serem conhecidas pelos brancos, que não sabem nada sobre nós. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 63)

e

Num momento crítico de sua vida e da existência de seu povo, Davi Kopenawa resolveu, em função de meu envolvimento intelectual e político junto aos Yanomami, confiar-me suas palavras. Pediu-me que as pusesse por escrito para que encontrassem um caminho e um público longe da floresta. Desejava desse modo não apenas denunciar as ameaças que sofrem os Yanomami e a Amazônia, mas também, como xamã, lançar um apelo contra o perigo que a voracidade desenfreada do “Povo da Mercadoria” faz pesar sobre o futuro do mundo humano e não-humano. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 51)

Ele pediu, então, a Bruce Albert que passasse as suas palavras para

a língua dos *napë* e que as desenhasse em suas peles de papel para que eles pudessem lê-las e entendê-las, já que é assim que se guia o seu pensamento. Diante do esforço de Kopenawa de “produzir um pensamento que articulasse os dois mundos entre os quais ele transitava sem cessar” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 528), Albert se viu responsável pelo exercício de tradução e transcrição e, enfim, elaboração literária, que, ao mesmo tempo em que respeitasse o modo de expressão oral de Kopenawa e os efeitos poéticos de seu olhar narrativo, também constasse a legibilidade e o rigor escrito que possibilitasse ao Outro, ao não-yanomami, a compreensão e imersão nos relatos ali escritos. Dessa forma, *A Queda do Céu* (2010) nasce através de um pacto de alteridade (político, antropológico e literário) entre os dois autores (Davi Kopenawa e Bruce Albert). Por meio disso emerge um “texto escrito/falado a dois”, no qual o autor das palavras transcritas e o autor da redação buscam se transformar em ser um só (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537).

As gravações das narrações de Davi Kopenawa foram realizadas em dois momentos: um primeiro entre 1989 e 1992 e outro entre 1993 e 2001. O primeiro momento abarcou uma sequência de monólogos nos quais Kopenawa refletia sobre a “fumaça do ouro”, a morte dos xamãs e o aumento da destruição da floresta pelos garimpeiros. Estas foram as falas que deram origem ao núcleo da obra. Em seguida, Albert sentiu a necessidade de aprofundar a discussão e iniciou uma nova série de entrevistas nas quais se abordou a história do seu povo conforme foi contada pelos antigos, através da tradição oral. Inevitavelmente, o caminho da conversa se direcionou à história do contato com os brancos e ao avanço destes pela floresta. Uma narração que era, a princípio, de caráter coletivo e de denúncia, se tornou também pessoal e de compartilhamento. As reflexões começaram a se desdobrar numa “contra-antropologia histórica do mundo branco” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 542). Kopenawa passou a descrever suas viagens pelo mundo dos brancos e a ressaltar os pontos de embates culturais que ele percebia. Essa esfera de comparações e reflexões sobre um povo que não era o dele foi sempre orientada pelas raízes do seu pensamento xamânico e da cosmo-ontologia na qual se funda. Assim, a leitura de Kopenawa foi guiada por um teor bastante poético, sendo articulada através de uma complexidade de imagens e conceitos que somente uma pessoa que sabe que a floresta está viva poderia fazer.

Assim sendo, a obra se divide em três partes cruciais. A primeira se denomina “Devir outro” e compartilha com o leitor as concepções cosmológicas e

ontológicas dos yanomami. É um relato poético a respeito da sua visão de fundação do mundo e suas relações com os outros seres que nele habitam, sejam eles humanos, animais, espíritos ou a própria floresta. Aqui, Davi Kopenawa compartilha também os primórdios da vocação xamânica e como se deu sua orientação neste ofício.

A segunda parte da obra se chama “A fumaça do metal” e aborda a história do contato dos yanomami com os *napë*. Ele abre a seção compartilhando o momento de chegada desse povo desconhecido e que não habitava a floresta. Relata os seus primeiros pensamentos sobre eles, o que o instigava e o que o assustava nos seus costumes, nas suas mercadorias e nas suas histórias sobre *Teosi* e o pecado. É mostrado como sua aldeia foi sendo aos poucos invadida e como seu povo foi desfalecendo por conta das epidemias trazidas por aqueles que queriam explorar sua terra e fazê-los usar bermudas e ler palavras impressas em papel. Em seguida, ele compartilha suas primeiras incursões pelas cidades, instigado pela curiosidade de entender melhor esse povo desconhecido. Relata seus primeiros trabalhos em troca de dinheiro e como aprendeu português estando internado num hospital. Ao voltar para a floresta, ele percebe o avanço disruptivo do garimpo na Amazônia e decide fazer uso dos conhecimentos que adquiriu com e sobre os brancos para proteger a floresta e aqueles que nela habitam.

A terceira e última parte, chamada a “A queda do céu”, evoca a luta e os esforços realizados por Kopenawa no intuito de denunciar o extermínio e a devastação que presenciava. Ele se articulava entre a luta na floresta contra os garimpeiros e as viagens pelo Brasil, Europa e Estados Unidos para denunciar a destruição e pedir por apoio dos brancos em prol da proteção da terra-floresta. Estas últimas viagens são perpassadas por meditações comparativas a partir da sua cosmovisão enquanto xamã, o que oferece àquele leitor que pertence a esse chamado “povo da mercadoria” uma etnografia bastante interessante a respeito da nossa organização enquanto sociedade. O xamã conclui o seu relato com um chamado de atenção para a profecia cosmoecológica - que dá o título à obra - sobre o fim da humanidade.

Assim, *A Queda do Céu* não é apenas um livro sobre os Yanomami, mas acima de tudo um livro *para* o povo da mercadoria – nome que Kopenawa usa para caracterizar os não indígenas, os *napë* –, uma vez que a possibilidade da “queda do céu” diz respeito uma profecia xamânica yanomami que trata dos fins dos tempos

(para os indígenas e para os brancos), causados pela exploração incessante da floresta pelas máquinas produtoras da fumaça de metal. É isso que o movimenta para a produção desta “contra-antropologia”, pois essas reflexões sobre a língua fantasma e os desenhos em peles de papel<sup>53</sup> e os povos da mercadoria são compartilhadas para impedir que o céu caia.

Em 2008, após longas sessões de revisões conjuntas, os dois autores concordaram quanto à versão final. Tendo sido escrita - ou, para usar as palavras de Kopenawa “desenhada em peles de papel” - por Bruce Albert, a obra foi lançada primeiramente em francês, no ano de 2010, vinte e um anos após o início das gravações. Somente cinco anos depois, em 2015, a partir da tradução de Beatriz Perrone-Moisés, o lançamento ocorreu no Brasil.

## 2.2 UM DEVIR OUTRO DE SI

*Gostaria que os brancos parassem de pensar que nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos xapiri, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. **Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos para que não cresçam na ignorância. Porque se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra.** (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65, grifo meu)*

No *post-scriptum* de *A Queda do Céu*, chamado “Quando eu é um outro (e vice-versa)” o autor-redator, Bruce Albert, nos transmite um relato completo e cheio de reflexões a respeito do processo de escrita do livro. Ele inicia já deixando claro que, do seu ponto de vista, a obra não é a tradução direta de um relato autobiográfico, cuja abordagem configuraria uma distinção entre o lugar do narrador e o do transcritor/exegeta. Tampouco foi sua intenção formular um projeto documentário baseado na vida de um informante, mas cujo resultado fosse um livro alheio a ele e no qual o trabalho do redator fosse obliterado ao máximo. Segundo Albert, este tipo de estratégia, chamada de redator ausente ou escritor-fantasma

---

<sup>53</sup> “Língua fantasma” é o termo utilizado por Davi Kopenawa para designar o modo de falar – ou seja, a linguagem – dos brancos. Já “desenhos em peles de papel” é a maneira como ele caracteriza a escrita. Ambos os conceitos serão mais explorados no tópico “Falar aos brancos/falar como os brancos”.

procura apresentar a ficção de uma ausência de ficção. Trata, conseqüentemente, de escamotear o “eu” da enunciação (o do redator) sob o “eu” do enunciado (o do narrador), de modo a tirar daí um efeito literário hiper-realista, que consiste em fornecer ao leitor a ilusão de um face a face sem mediações com o narrador. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 535)

Isso não significa que a obra não possui nenhuma divisão entre os autores. Para começar, a construção do livro foi uma ideia que partiu de Kopenawa que, motivado por um senso de urgência após ouvir, em um programa de TV, os brancos falarem sobre o avanço do garimpo nas terras yanomami, foi tomado pela necessidade de ele próprio compartilhar o que viu e presenciou em vida. Havia, em Kopenawa, uma emergência em torno da fala. E assim fez o xamã. Os capítulos que formam o texto central de *A Queda do Céu* são compostos por suas palavras, suas imagens, sua sintaxe, sua narrativa, sua experiência de vida. É por isso que ele assina como primeiro coautor, o que por si só já configura uma diferença primordial entre as etnografias clássicas da antropologia e esta em questão.

Busquei evitar neutralizar a alteridade singular de suas palavras, *afogando sua qualidade poética* e seus efeitos conceituais em considerações teóricas perecíveis e em grande parte sem interesse para o leitor comum. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537, grifo meu)

Percebemos aqui uma preocupação do antropólogo em manter a poesia presente nas palavras do xamã, além de (e, talvez, por) compreender que o leitor ao qual a obra se direciona é o leitor comum, e não um público especializado ou acadêmico. O livro é escrito na primeira pessoa, aquela que carrega a voz do “eu” do narrador e assina a obra como primeiro coautor; aquela que carregou consigo as experiências aqui contidas e, a dado momento, verbalizou-as com o intuito de que suas palavras viajassem e tocassem pessoas que não teriam acesso a estas informações senão por meio do compartilhamento verbal. A voz do “eu” narrador equivale, portanto, à voz de Davi Kopenawa. No entanto, conforme o próprio Bruce Albert coloca no *post-scriptum*, “essa primeira pessoa contém assumidamente um duplo “eu”” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537) que corresponde não àquele que narrou, mas àquele que escreveu. Como foi dito no início do capítulo, devido à falta de familiaridade de Kopenawa com a linguagem escrita, ele requisitou

ao antropólogo e amigo que ouvisse as suas palavras e as colocasse em papel, para que os outros pudessem lê-las. Assim, o “eu” da narrativa compartilha um “alter ego redator” (que Bruce Albert compreende como si mesmo), ou seja, um segundo eu (um outro-eu) que redige, o que faz com que a obra seja, na definição de Albert, um “texto escrito/falado a dois” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537).

A ideia de algo escrito-falado a dois (“*parlés-écrits à deux*” [1980, p. 295]) parte dos estudos do francês Philippe Lejeune, professor e ensaísta, mais conhecido por ser um especialista em autobiografia e referência nos estudos em torno das escritas de si e autoficção. Esse conceito, em específico, foi cunhado na obra *Je est un autre* (1980)<sup>54</sup>, tendo sido introduzido no capítulo denominado “L’autobiographie de ceux qui n’écrivent pas”. Em *Je est un autre*, Lejeune discorre sobre o eu autobiográfico e sua múltipla composição, uma vez que o compreende como uma conjunção de discursos; e, no capítulo citado, o autor, como o próprio título indica, fala sobre as autobiografias daqueles que não escrevem. No tópico “Mémoire, dialogue, écriture: histoire d’un récit de vie”<sup>55</sup>, após refletir sobre as relações entre pessoa e poder na produção autobiográfica, descreve as diferentes fases da produção desse tipo de texto (construído a dois) desde o estabelecimento da relação da investigação do trabalho de escrita até os efeitos que ela induz. Ele se questiona, ainda, sobre um possível nome para tal gênero, uma vez que, na sua concepção, “autobiografia” não contempla a construção do texto, já que a história é produzida por duas pessoas, dentre as quais justamente o “sujet” (sujeito) não é aquele que escreve. Lejeune também não considera o gênero “biografia” o melhor para designá-lo, e dá preferência ao termo “récit de vie” (relato de vida), que, segundo ele, tem a vantagem de deixar “na indecisão” dois pontos cruciais de dualidade: o do autor (é único ou é múltiplo?; é o que viveu, o que narra, ou é outro?) e o do “meio”<sup>56</sup> (a fala e/ou a escrita?). É essa ambiguidade, que Lejeune chama de “indecisão”, que caracteriza, portanto, o tal texto escrito-falado a dois (LEJEUNE, 1980, p. 294).<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> Em tradução livre: O eu é um outro.

<sup>55</sup> Em tradução livre: Memória, diálogo e escrita: a história de um relato de vida.

<sup>56</sup> No original: “média” (LEJEUNE, 1980, p. 295).

<sup>57</sup> Para encontrar uma leitura mais atenta e aprofundada dos estudos de Lejeune, recomendo a dissertação de Ana Coelho Pace, *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune* (2012), entregue ao Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos da Universidade de São Paulo. Para encontrar um estudo voltado à análise de *A Queda do Céu* a partir da teoria da autobiografia e da escrita de si, recomendo a dissertação de Francisco Fernandes, *A queda do céu como uma autobiografia menor* (2016), entregue ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

No entanto, indo um pouco além, é claro que a narração de *A Queda do Céu* não se concentra somente na duplicidade entre um autor narrador e um autor redator (empenhados em convergirem em um só), uma vez que o discurso do xamã é atravessado constantemente pela sua vivência, pela sua cosmovisão e pelas crenças e tradições de seu povo.

(...) o “eu” narrador não é apenas duplicado pelo efeito autobiográfico. Pode também ser habitado por uma *multiplicidade de vozes* que constituem um verdadeiro *mosaico narrativo*. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 539, grifo meu)

Assim, a narrativa de Kopenawa não pertence somente a ele e não carrega somente sua voz, como ele mesmo ressalta em vários momentos. Afinal, muito além de suas reflexões individuais e suas experiências pessoais, Kopenawa transmite os valores e a história de seu povo, sendo o “eu” narrador “indissociável de um ‘nós’ da tradição e da memória do grupo ao qual ele quer dar voz” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 539). A primeira parte da obra, em especial, carrega consigo anos de transmissão oral, de uma narrativa nunca escrita, porém sempre contada. No entanto, essa cosmovisão, por si só coletiva, não se atém ao primeiro momento do livro, mas se estende para os demais relatos, como um fio condutor que guia as análises que o líder indígena faz dos *napë*, da sociedade do “povo da mercadoria” e das ações destes sobre o mundo. Além disso, Davi com frequência retoma os ensinamentos de seus antigos, em especial seu sogro, sob cuja orientação ele se iniciou xamã e, posteriormente, veio a desenvolver sua crítica xamânica do mundo dos *napë*. As histórias aqui compartilhadas, por mais que partam do ponto de vista e da experiência do “eu” narrador, são inevitavelmente atravessadas por outras vozes, seja pela voz da tradição oral, seja pelo compartilhamento de experiências. Isso nos leva a pensar no que Walter Benjamin coloca no seu conhecido ensaio “O narrador” (1936):

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. (...) É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de *intercambiar experiências*. (BENJAMIN, 2012, p. 213, grifo meu)

Além disso, o autor redator demonstra uma preocupação quanto à composição poética do livro ou, pelas suas palavras, quanto ao “trabalho de

elaboração ‘literária’”, que corresponde a uma tentativa de recriação do tom e das formulações do autor narrador, ou seja, de recriação de seu modo de expressão oral e das emoções que com ele são carregadas.

(...) busquei, na escrita um tanto experimental deste livro, privilegiar na mesma medida rigor etnográfico e cuidado estético. Procurei conciliar nele a exigência da legibilidade do texto, os *efeitos poéticos e conceituais do contra-olhar* das palavras yanomami e a *restituição da voz de seu narrador*, alternadamente indignada, jovial ou pungente, tal como tive o privilégio de escutá-la no decorrer de nossas conversas. Cabe agora ao leitor avaliar em que medida fui capaz de encontrar no registro da experiência única de Davi Kopenawa uma escritura cujo “grão” satisfaça a delicada busca por *uma justa aliança entre o som de uma voz, a fidelidade documental e o “prazer do texto”*. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 546, grifos meus)

Albert faz referência aos escritos do francês Roland Barthes, em especial a obra *O prazer do texto* (1973). Antes de nos voltarmos a ela, gostaria de chamar a atenção para algumas considerações de Barthes em “Da fala à escrita” (1974).<sup>58</sup> Percebemos algumas aproximações com as intenções e preocupações de Kopenawa e Albert em relação à *Queda do Céu*; vejamos:

Nós falamos, gravam o que dizemos, secretárias diligentes escutam nossas falas, expurgam-nas, transcrevem-nas, pontuam-nas, tiram delas um primeiro script que nos é submetido para que o limpemos de novo antes de entregá-lo à publicação, ao livro, à eternidade. Não é a ‘toalete do defunto’ que acabamos de acompanhar? Embalsamos nossa palavra, como uma múmia, para fazê-la eterna. Porque é mesmo preciso durar um pouco mais do que a própria voz; é preciso, pela comédia da escrita, inscrever-se em algum lugar. (BARTHES, 2004, pp. 1-2)

Barthes expressa aqui que a transcrição é a perda do corpo, pelo menos do corpo “exterior” (contingente) que, quando em exercício de diálogo, “lança para outro corpo, tão frágil (ou assustado) quanto ele”, mensagens cuja única função é agarrar o outro e mantê-lo em seu estado de parceiro. Ainda nesse sentido, ele defende que:

Transcrita, a palavra evidentemente muda de destinatário, e por isso

---

<sup>58</sup> Texto que constitui o prefácio da primeira série dos Diálogos de Roger Pillaudin para difusão na France-Culture e publicados pelas Presses Universitaires de Grenoble. Publicado, também, em *La Quinzaine littéraire*, 1-15 de março de 1974. Hoje, o encontramos em *O grão da voz: entrevistas* (2004), de tradução de Mario Laranjeira.

mesmo de sujeito, pois não há sujeito sem Outro. O corpo, embora sempre presente (não há linguagem sem corpo), cessa de coincidir com a pessoa, ou, para dizer ainda melhor: a personalidade. O imaginário do falante muda de espaço. (BARTHES, 2004, p. 4)

Retomando a citação de Bruce Albert acima colocada, nota-se que o antropólogo faz uma referência direta a *O prazer do texto*. A obra de 1973 é um livro belíssimo que fala, de maneira metalinguística, sobre o prazer em torno do texto e de tudo aquilo que o atravessa, passando pela experiência de leitura, de escritura e a fruição que nela se constrói. No original em francês, o termo utilizado por Barthes foi “*jouissance*”. Segundo nota de rodapé do tradutor Jacó Guinsburg, alguns críticos consideram que a melhor tradução para o termo seria “gozo”, uma vez que tornaria mais explícito o sentido de prazer físico que a palavra francesa carrega. No entanto, Guinsburg preferiu optar pelo termo “fruição” que, segundo ele, carrega a mesma conotação (a de gozo, usufruto) e ainda possui a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético de “*jouissance*”.

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (este prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “*drague*”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (BARTHES, 2015, p. 9, grifos do autor)

O prazer do texto não está limitado, portanto, à experiência de leitura que uma obra oferece, mas a todo o seu entorno. A fruição é metaforizada como um jogo, associando, então, o prazer literário a uma ideia de ludicidade, estando o lúdico, mais uma vez, associado à poesia. Além disso, nas páginas finais do livro, Barthes fala sobre a “escritura em voz alta”, na qual a fruição é transportada pelo “grão da voz”, definido por ele como um “misto erótico de timbre e de linguagem” que compõem uma matéria, no fundo, artística (BARTHES, 2015, pp. 84-85).

Dessarte, retomando a passagem de Bruce Albert acima exposta, percebe-se que, além da preocupação com a restituição da voz do narrador, já mencionada, houve uma busca pela preservação de um cuidado com a linguagem e com o fazer textual de forma a respeitar a poesia da narrativa oral de Davi. Assim, a

experiência de construção (escritura, tradução, composição literária) desta obra se deu a partir da união entre o rigor etnográfico (científico, acadêmico) e o cuidado estético (artístico, poético), que significa, segundo as palavras de Albert, conciliar a legibilidade necessária a qualquer texto – que é o que possibilita o entendimento – aos “efeitos poéticos e conceituais do contra-olhar” – que preservam a beleza da narrativa através do uso da função poética da linguagem.

Nesse sentido, é importante ressaltar o quanto crucial foi o trabalho de Bruce Albert. Todos os relatos e narrações contidas no cerne da obra são de Davi Kopenawa, de fato. No entanto, não os teríamos lido se não fosse pelo trabalho magnífico de transcrição, tradução e criação literária, propriamente dita, feitos por Albert. É graças ao seu esforço enquanto “autor da redação” (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 537), para usar seus próprios termos, que as lindas e necessárias narrativas imagéticas de Kopenawa foram desenhadas no papel e, dessa forma, passíveis de transmissão em direção àqueles que, segundo as palavras do indígena, precisam que as palavras estejam desenhadas como as suas, para que possam escutar. É o que disse, também, Barthes: sentimos uma necessidade de tornar eterna a palavra, de fazê-la durar mais do que a própria voz.

Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. Uma vez coladas no papel, permanecerão tão presentes para eles quanto os desenhos das palavras de *Teosí*, que não param de olhar. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 77)

Reservo aqui um espaço para evidenciar também a importância do trabalho de Beatriz Perrone-Moisés ao tornar a obra acessível ao leitor brasileiro. Afinal, o antropólogo traduziu e organizou o livro em francês, seu idioma nativo. Foi na França e em língua francesa que as palavras em yanomami do indígena da Amazônia foram primeiramente publicadas, em 2010. Somente cinco anos após seu lançamento na Europa é que, graças à tradução de Perrone-Moisés, a obra se tornou acessível aos brasileiros. Portanto, se Bruce Albert possibilitou ao *napë* o acesso às palavras de Kopenawa, foi Perrone-Moisés que proporcionou ao *napë* mais próximo do território amazônico o entendimento de tais palavras.

Sendo assim, é a união entre o autor-narrador e o autor-redator e, neste caso, a tradutora, que nos leva em direção a uma obra que incorpora o tal

terceiro termo dialético de Oswald: o “natural-tecnizado”, ou seja, que expressa a totemização do tabu. Tal ideia é expressa no próprio texto, quando Albert relata a opinião do sogro e mentor de Kopenawa sobre a relação e interação entre o antropólogo e o indígena:

Seu olhar, perspicaz e irônico, parecia ver em Davi Kopenawa e em mim duas pessoas *simetricamente deslocadas, a meio caminho entre dois mundos*. Na verdade, através de uma mescla de curiosidade e humor, ele nos considerava as faces complementares de uma espécie de Janus tradutor experimental, improváveis intermediários entre o saber xamânico dos antigos e a curiosidade dos brancos. (ALBERT in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 540, grifo meu)

Como observou o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, o xamã yanomami “(...) tanto fala sobre os espíritos para os brancos, como sobre os brancos a partir dos espíritos, e ambas estas coisas através de um intermediário, ele mesmo um branco que fala yanomami” (VIVEIROS DE CASTRO apud KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 540). É um devir outro em exercício múltiplas vezes, no qual todos os agentes se devoram em torno da construção deste livro. Não seria, então, esse múltiplo “devir outro de si” a própria *práxis* vital antropófaga; ou seja, não seriam estas palavras uma outra forma de descrever a Antropofagia?

### 2.3O TEMPO DO SONHO

*Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muito antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo. Desde sempre, elas vêm protegendo a floresta e seus habitantes. Agora é minha vez de possuí-las. Mais tarde, elas entrarão na mente de meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Dessa forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão sempre no nosso pensamento, mesmo que os brancos joguem fora as peles de papel deste livro em que elas estão agora desenhadas; mesmo que os missionários (...) não parem de dizer que são mentiras. **Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. Não envelhecerão como as que ficam coladas em peles de imagens tiradas de árvores mortas. Muito tempo depois de eu já ter deixado de existir, elas continuarão tão novas e fortes como agora.** São essas palavras que pedi para você [Bruce Albert] fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. **Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a***

*pensar com mais retidão a seu respeito? (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65-66, grifo meu)*

Como foi dito anteriormente, uma das preocupações de Bruce Albert ao estabelecer a composição de mosaicos narrativos que resultaram nesta obra era, justamente, o respeito pelo caráter poético que compõe a expressão e a emoção das narrativas de Davi. Por esse motivo, o autor redator evitou, ao mesmo tempo, recorrer a (i) a uma imitação exotizante da linguagem de Kopenawa e (ii) um estilo exageradamente pomposo e distante, que simulasse o discurso meramente acadêmico. Tal preocupação não é infundada, uma vez que o pensamento yanomami, de acordo com Kopenawa, não é guiado pela escrita, mas sim pela transmissão oral e pelo que Davi chama de “o tempo do sonho”. Neste tópico refletiremos sobre o pensamento orientado pelo sonho, suas relações com o “tempo do mito” do qual fala Krenak e com o conceito de “ócio” e de “lúdico” oswaldianos e suas relações com a qualidade criativa da *poiesis*.

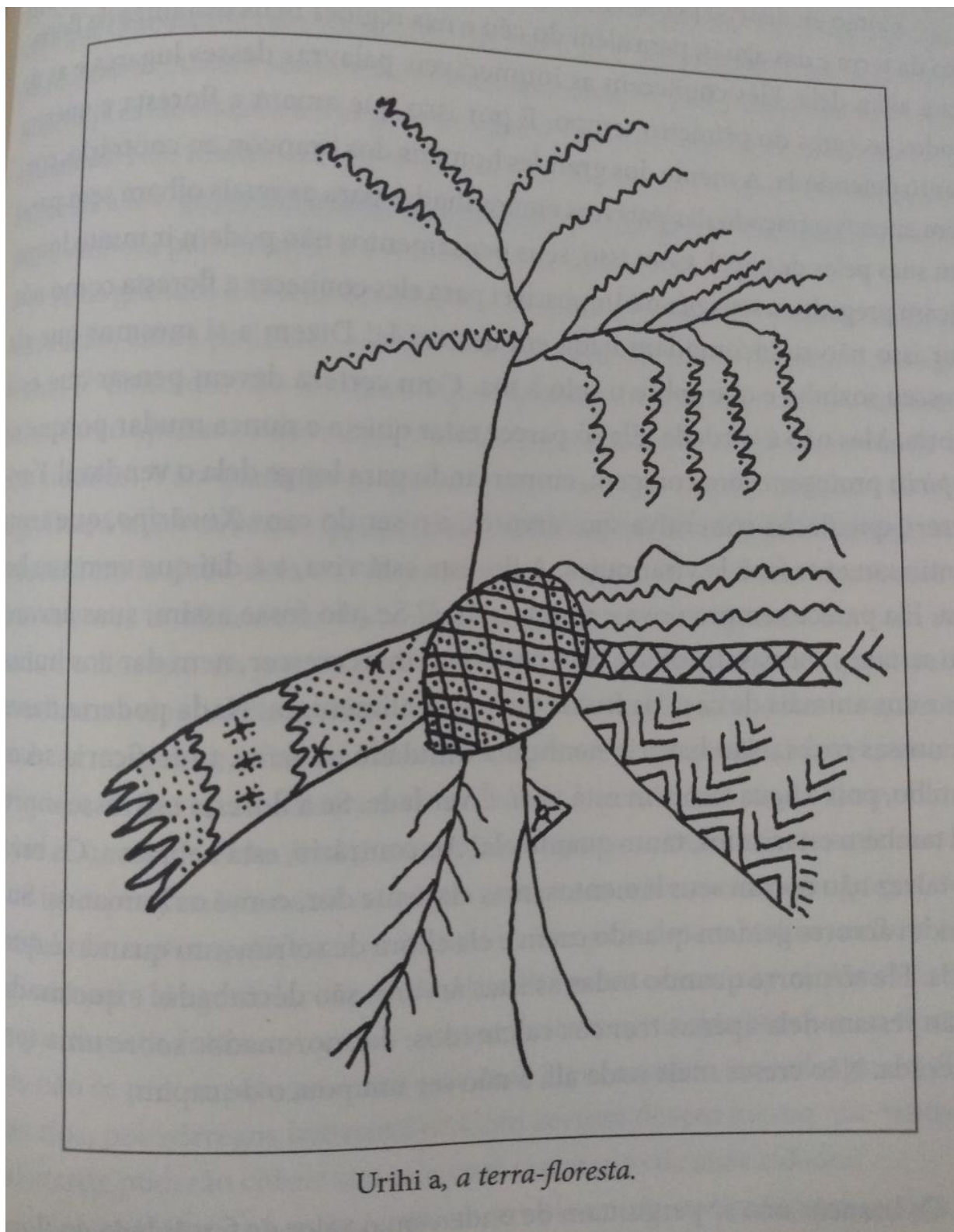
Segundo a narrativa de Kopenawa, para os Yanomami, o conhecimento é transmitido por aquilo que ele chama de “sonho”. A forma de acessar os saberes, de estudar, de expandir o próprio pensamento é através do contato com os *xapiri*, que se dá a partir da experiência xamânica a qual, por sua vez, é possibilitada pela ingestão de *yãkoana* (“É ela que faz morrer os nossos olhos e abre nosso pensamento. É verdade. Com olhos de vivente não é possível ver realmente as coisas” [2015, p. 458]), orientada por xamãs mais experientes.

Então, eu me agachava e bebia *yãkoana* com ele durante um longo tempo. Aos poucos, meus olhos morriam sob a potência de seu pó. Era assim que, depois de eu ter virado fantasma, os espíritos de meu sogro me carregavam até o peito do céu. Voavam em alta velocidade com minha imagem e meu sopro vital. Minha pele permanecia no chão da casa, enquanto meu interior atravessava as alturas. Então, de repente, eu era capaz de ver do mesmo modo que os *xapiri* e, assim, tudo se esclarecia. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 329)

Assim, ao beber *yãkoana*, Davi adentra o tempo do sonho, uma divisão que, apesar de ser denominada por ele como “tempo”, parece ser mais espacial do que, de fato, temporal. Ele se torna fantasma ao ter seu corpo (a pele) separada de seu ser (o interior). O “interior”, ou seja, o espírito que acessa os *xapiri*, é chamado também de “imagem”, e é essa imagem que sobe até o peito do céu, onde residem os *xapiri*. Depois de virar fantasma, Davi voa com eles pelas alturas, vendo a

floresta como ela é e conhecendo, por fim, a verdade em si mesma.

**Figura 4** – “Urihi a, a terra-floresta”, por Davi Kopenawa.



Fonte: *A queda do céu*, 2015, p.

Davi ainda ressalta que, para poder compreender os *xapiri* e conhecer a verdade, é necessário muito estudo. Para ler a floresta e o mundo, não se deve olhar para “peles de papel”, como fazem os *napé*, mas estudar sob a orientação de xamãs mais velhos e dar ouvidos ao conhecimento que lhes é passado no sonho: “É dentro de nossa cabeça, em nosso pensamento, que essas palavras de espírito se ligam uma à outra e se estendem sem parar, até muito longe” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 460). Não são todos, segundo Davi, que buscam exercer esse tipo de pensamento. Alguns não estudam e permanecem de pensamento “fechado e curto”, assim como acontece com os *napé* que não estudam (2015, p. 460). A ausência do acesso a esse tipo de saber, para Davi, gera não somente o desconhecimento da verdade, mas também a falta de entendimento sobre o que ele descreve como política, uma vez que o sonho é a verdade por propriedade, e nela se encontram a política, as leis e o governo.

Para nós, a política é outra coisa. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri* que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo. Os brancos não sonham tão longe quando nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmos. Seu pensamento permanece obstruído e eles dormem como antas ou jabutis. Por isso não conseguem entender nossas palavras.

Não temos leis desenhadas em peles de papel e desconhecemos as palavras de *Teosi*. Em compensação, possuímos a imagem de *Omama* e a de seu filho, o primeiro xamã. Elas são nossa lei e governo. Nossos antigos não tinham livros. As palavras de *Omama* e as dos espíritos penetram em nosso pensamento com a *yãkoana* e o sonho. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 390)

Como podemos perceber, as palavras Yanomami, portanto, encontram a política através do próprio sonho e é através deste que a primeira se expressa. O que Kopenawa e Albert nos apresentam neste livro é, então, um desenho de sonhos. Uma aplicação do sonho político-xamânico à nossa linguagem, à nossa narrativa, à nossa forma de pensar e ler o mundo. Através da leitura de suas palavras nos é liberado o acesso ao caminho dos sonhos e, com ele, a desobstrução de nossos pensamentos. Viveiros de Castro, ao refletir sobre o compêndio político que se encontra nas palavras do yanomami, designa *A Queda do Céu* como expressão própria de um “onirismo especulativo”, no qual “a imagem tem toda a força do

conceito” e “a experiência ativamente ‘extrospectiva’ da viagem alucinatória ultracorpórea ocupa o lugar da introspecção ascética e meditabunda” (VIVEIROS DE CASTRO in: KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 40). Ora, falar de (i) um onirismo especulativo e (ii) da força de um conceito expressa pela imagem são ideais que se aproximam bastante de (i) pensamento analógico e (ii) da cadeia de imagens. É um tipo de pensamento e, portanto, de expressão mais imaginativa e conectada à criatividade. Não essa criatividade utilitarista pós-moderna da qual tanto se ouve falar hoje em dia – aquela da “economia criativa” e das “indústrias criativas”, que se denominam “inovadoras” e “empreendedoras” e que, em entrevistas de emprego, dizem buscar profissionais que não se deixem abater por “*mindsets*” e que “pensem fora da caixa”.<sup>59</sup> Essa criatividade capitalista, é claro, nada tem a ver com a criatividade e a criação promovidas pela Antropofagia e expressas em *A queda do céu*. Falamos, aqui, de uma criatividade que *cria*, de fato, que inventa, que lê, que sabe sonhar o mundo e estabelecer conexões entre o real e o onírico, o científico e o poético.

Imaginação e intuição estão diretamente ligados ao uso poético da linguagem que, como foi demonstrado, é próprio da vanguarda surrealista e próprio da poética oswaldiana. O pensamento surrealista é analógico, assim o é também a construção filosófico-artística de Oswald. Da mesma forma se orienta o pensamento xamânico: ativo, criador, não apenas um reflexo das coisas. A linguagem é poética e não está somente para refletir um mundo, mas para criá-lo, sendo, assim, capaz de produzir realidade. Ainda que o (re)encantamento e o maravilhoso pensados pelos surrealistas seja distinto do pensado pelos xamãs, o uso que se faz da poesia é similar, transgressor, e possuidor de um caráter que ilumina aspectos desconhecidos do real. Afinal, como disse Oswald, a poesia é a descoberta daquilo que nunca vimos e, acrescento, é a construção de um mundo que desejamos viver.

Quando penso nestas passagens da obra, penso também no “tempo do mito”, de Ailton Krenak, que é o tempo de um mundo integrado e compartilhado. Ele diz respeito a uma existência não-linear, mas espiral, próxima da leitura que faço de tempo histórico e renarrativa histórica de Oswald e de Walter Benjamin, como vimos. Além disso, é um tempo anterior ao sentimento de angústia em relação ao passado e ao futuro, ao que já foi e ao que virá, existindo por si mesmo na alegria do

---

<sup>59</sup> Recomendo, sobre esse assunto, o artigo “O poder ‘criativo’ do capitalismo não cria – ele se apropria”, de Oli Mould. Disponível em <https://jacobin.com.br/2021/07/o-poder-criativo-do-capitalismo-nao-cria-ele-se-apropria/>. Acesso em janeiro de 2022.

momento presente.

A palavra xamanística de Kopenawa não se preocupa em “sequestrar o tempo” através do acesso exclusivo à memória e ao desvelamento, tal como no “pensamento ocidental”, mas sim em encadear tempos sobrepostos no fluxo dos surgimentos e das transformações. Não se trata de influenciar magicamente o mundo através do discurso, mas de variar o mundo e o sujeito que canta. Assim, o uso da linguagem e das artes verbais não está voltado a uma repetição redundante e circular, mas, ao contrário, à reflexão consciente e ativa sobre o cosmos, as transformações, a temporalidade e a alteridade. Não implicam em uma imposição assimétrica de autoridade, mas a processos graduais de transformação da pessoa e suas redes descentradas.

O acesso a esse tipo de pensamento é de interesse dos *napë* já há algum tempo, em especial por parte dos vanguardistas do início do século XIX, conforme foi demonstrado anteriormente. Os surrealistas, por exemplo, voltaram-lhe bastante da sua atenção:

A relação de Breton e do Surrealismo com o “primitivo” não foi de exaltação do exotismo, comum no século XVIII-XIX, nem de um interesse puramente formal, onde os objetos “primitivos” eram valorizados na medida em que eram formalmente próximos às poéticas modernistas. Interessava aos surrealistas ter acesso ao modo de pensar daqueles homens, pois julgavam-no muito importante por ser uma forma de pensamento primordial; consideravam que o “primitivo” seria sempre mais instintivo e, portanto, mais próximo dos aspectos fundamentais da existência humana. (DANTAS, 1982, p.63)

Esse interesse pelo chamado “primitivo” nasce de uma vontade de poder acessar o “pensamento selvagem” ou pensamento *em estado* selvagem, como já vimos. Isso quer dizer, novamente, poder pensar o mundo de uma maneira criativa, que não seja constantemente barrada por premissas cartesianas ou, para usar as palavras de Davi, que não seja constantemente obstruída pela fumaça do metal e pela paixão pela mercadoria. Isso, por sua vez, significa, basicamente, poder sonhar o mundo.

No Brasil, Oswald expressou fortemente essa ânsia por uma recriação poética da realidade, que o acompanhou durante toda a sua vida e foi expressa em inúmeras de suas criações. A poética Oswaldiana dialogou bastante com as vanguardas europeias da época, em especial o Surrealismo e o Dadaísmo, tendo

ainda, se expressado com força dentro da corrente chamada Primitivista, como já abordamos no capítulo anterior.

O convite para nos tornarmos selvagens foi feito também pela pedagoga e agricultora Jerá Guarani, liderança Guarani Mbyá da Terra Indígena Tenondé Porã. No artigo “Tornar-se selvagem”<sup>60</sup>, a autora faz uma provocação aos Juruá – nome atribuído às pessoas não-indígenas – quanto ao seu suposto desenvolvimento civilizacional, questionando o quão positivas são essas atitudes chamadas de “civilizadas”, algo, ainda que em menor extensão, de conotação similar ao que Davi Kopenawa faz em *A queda do céu*. Ao contestar a índole das ações vindas de pessoas tidas como civilizadas (os Juruá), ou, pelas palavras dela, “que não são, teoricamente, selvagens” (GUARANI, 2020, n.p.), Jerá nos convida a revertermos os nossos estudos e as nossas ações, a nossa filosofia e a nossa práxis, e considerarmos tornar-nos selvagens, para podermos virar outro.

Se fizéssemos um estudo antropológico na cultura de vocês, teríamos qualificações e um respaldo maior para conseguir convencer muitas pessoas a se tornarem selvagens, a se tornarem pessoas não tão intelectuais, não tão importantes. Vocês passariam a correr o risco diário de ser assassinados, de ter suas casas e suas famílias queimadas, seus filhotes queimados. Mas, de um modo geral, vocês seriam melhores. (GUARANI, 2020, n.p.)

Essa leitura contra-antropológica (a análise etnográfica no branco, feita pelo indígena) é, em boa parte, o que Davi nos apresenta em *A queda do céu*, como veremos melhor um pouco adiante. É um movimento de alteridade que subverte posições de poder: o indígena devora o branco e o convida a voltar o olhar para si mesmo através da narrativa incorporada. Essa subversão é a reabilitação do primitivo pela qual clama Oswald, mas é, também, um convite à própria reabilitação *enquanto* primitivo, o tornar-se selvagem, o virar outro.

Nesse sentido, precisamos não somente reabilitar o primitivo, mas *nos* reabilitar *no* primitivo, nos reabilitar *como* primitivos. Faremos isso ao acessar o tempo do sonho, o tempo do mito, o pensamento selvagem analógico. Faremos isso a partir da partilha do ócio e do uso lúdico da poesia, num exercício de constante reinvenção. Retomarei, agora, uma citação utilizada no capítulo anterior sobre a função lúdica da *poiesis*:

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://piseagrama.org/tornar-se-selvagem/>. Acesso em dezembro de 2021.

a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, *naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso*. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 2000, p. 98, grifo meu)

É por este viés, também, que podemos interpretar a política que se constrói pelas palavras de *Omama*, transmitidas através do sonho, que tem um poder criador, ativo e não passivo. Compreendemos, aqui, uma quebra na barreira que separa o mágico do real, a natureza da cultura, a escola da floresta. Sonho e política não somente se unem, mas passam a existir num só corpo, constituindo, portanto, uma cosmopolítica: “Da equação *eu* parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do *eu*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia” (ANDRADE, 2017, p. 53). Cosmopolítica é um termo cunhado pela filósofa belga Isabelle Stengers, que a propõe como uma forma criação de “um espírito de reconhecimento da alteridade do outro, capaz de apreender as tradições étnicas, nacionais e religiosas, e de buscar que se beneficiem e seus intercâmbios mútuos” (STENGERS, 2015, pp. 40-41)<sup>61</sup>. Assim, a cosmopolítica diz respeito ao direito de outros seres e outras culturas habitarem outros cosmos que não somente aquele designado pela ciência moderna branca. No mesmo sentido, Viveiros de Castro, ao pensar nos cosmos nos quais operam a política, diz que o pensamento ameríndio

reconhece outros modos de existência que o nosso; justifica uma outra prática da vida, e um outro modelo do laço social; distribui diferentemente as potências e as competências do corpo e da alma, do humano e do extra-humano, do geral e do particular, do ordinário e do singular, do fato e do feito; mobiliza, em suma; toda uma outra imagem do pensamento. Alteridade cultural radical. (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 6)

---

<sup>61</sup> No original em espanhol: “un espíritu de reconocimiento de la alteridad del otro, capaz de aprehender las tradiciones étnicas, nacionales y religiosas, y de procurar que se beneficien de sus mutuos intercambios.”

Nessa medida o antropólogo compreende que é essencial retomar a linguagem da ontologia para enfrentar “o bloqueio desrealizante desse pensamento através de sua redução às dimensões de um conhecer ou representar, isto é, a uma ‘epistemologia’ ou a uma ‘visão de mundo’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2001 p. 9). Assim, ele articula sua teoria antropológica do “perspectivismo ameríndio” ou “perspectivismo multinaturalista” com o conceito de “autodeterminação ontológica”, para se referir ao que seria a cosmopolítica destes povos e descreve que, dentro desta cosmovisão, o mundo que muitos podem chamar de antropomórfico, mas não de antropocêntrico, existe a partir da “desmedida de todas as coisas, ao mesmo tempo em que é medido e mediado por elas todas” além de ser “um mundo, enfim, metafisicamente antropofágico, onde a alteridade é anterior à identidade, a relação superior aos termos, e a transformação interior à forma” (VIVEIROS DE CASTRO, 2012, p. 6).

Oswald de Andrade, em “Crise da Filosofia Messiânica”, ao iniciar sua reflexão em torno do conceito de ócio, sacerdócio e negócio, faz uso do que Nietzsche chamou de moral escrava, conforme ressaltai no capítulo anterior<sup>62</sup>. Retomarei, aqui – mais uma vez – a mesma citação retirada de *Genealogia da Moral*:

Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” — e este Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores — este necessário dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si — é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto — sua ação é no fundo reação. O contrário sucede no modo de valorização nobre: ele age e cresce espontaneamente, busca seu oposto apenas para dizer Sim a si mesmo com ainda maior júbilo e gratidão. (NIETZSCHE, 2009, p. 17)

Sem a intenção de fazer uma análise muito aprofundada da teoria da moral de Nietzsche, nos atentemos a esse trecho em específico. Nietzsche apresenta em sua obra duas formas de moralidade, que ele vem a denominar “a moral do escravo” e “a moral do senhor”. A primeira, como notamos no excerto acima, está relacionada a um exercício de negação do “outro”, do “não-eu”. Ela requer a existência do outro para poder se afirmar, mas o nega. No capítulo anterior, associamos esta moral ao que Oswald denomina de Messianismo, bem oposto à Antropofagia. A moral

---

<sup>62</sup> Para relembra este ponto, retomar o tópico 1.4 – “A partilha do ócio e seu caráter lúdico”.

escrava, por sua vez, existe em oposição à chamada “moral do senhor”. Esta, por outro lado, não nega o outro. Pelo contrário, ela busca o oposto como forma de dizer “sim” a si mesma, ou seja, encontra no não-eu uma forma de autoafirmação, de auto entendimento, não porque precisa, mas porque pode. Veremos como isso ocorre em *A queda do céu*.

## 2.4 FALAR AOS BRANCOS/FALAR COMO OS BRANCOS

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo. Para o materialista histórico trata-se de fixar uma imagem do passado, da maneira como ela se apresenta inesperadamente ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como redentor; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 2007, pp. 243-244)*

Escrita, narração e história são os principais guias deste tópico. Kopenawa analisa os *napé* como pessoas dotadas de “pensamentos obstruídos” pela mercadoria, o que leva a ações destrutivas ante o mundo. Esses pensamentos, por não serem claros, são expressos por uma “língua de fantasma” à qual só se dá vazão através da escrita, expressão que o xamã nomeia como “desenhos em peles de papel”. No entanto, ele percebe a necessidade de incorporar esse tipo de expressão para poder comunicar ao Outro (aos brancos) as palavras que precisa ver compartilhadas e narrar, ou renarrar, histórias que considera mal contadas. É esse movimento de compartilhamento/incorporação que analisaremos aqui.

### 2.4.1 A Escrita

No começo, só sabiam sua *língua de fantasma*. Às vezes, bem que tentavam cantar ou falar como nós, mas não compreendíamos grande coisa do que queriam dizer e isso nos fazia rir! Contudo, aos poucos,

começaram a *desenhar nossas palavras em peles de papel* para poderem imitá-las. E assim, passado algum tempo, conseguiram falar com a língua mais direita. Foi então que começaram a nos amedrontar com as palavras de *Teosi*, e a nos ameaçar constantemente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 256, grifo meu)

O primeiro contato de Davi com a escrita se deu por meio dos missionários que chegaram à sua aldeia com o intuito de evangelizar. Esse contato inicial não foi, como observamos pelo trecho acima, dos mais positivos. A utilização da escrita foi, inicialmente, a forma que os *napë* encontraram para aprender o idioma yanomami: grafar e reproduzir. No entanto, logo em seguida, a incorporação do idioma do outro através da escrita resultou num efeito contrário: tais palavras, não mais em tom amigável, passaram a ser usadas como ameaça e como evangelização através da força e do medo.

Talvez por esses motivos, mas não somente, Davi tece, em várias passagens do texto, algumas críticas quanto ao uso da escrita. Do seu ponto de vista, para começar, o tecido que os brancos chamam de papel é, na verdade, pele de árvores trituradas: “Seus ancestrais, cansados de desenhar em peles de animais, certo dia, devem ter decidido por conta própria matar as árvores para fazer papel. Desde então, têm de triturar grandes quantidades delas para fabricá-lo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 456). Por isso, Davi chama o papel de “pele de floresta” e introduz ao leitor a maneira distinta a partir da qual os yanomami desenhavam: no corpo. Assim, ele ressalta uma dualidade entre os yanomami – cujo ponto de vista na narrativa é sempre introduzido pelo pronome “nós” – e os *napë* – cujo direcionamento na narrativa é dado ora pelo pronome “eles”, ora pelo “vocês”.

Nós somos outra gente. Só desenhamos em nosso corpo, como nos ensinaram *Omama* e nossos antepassados. Foi *Yoasi*, por inveja do irmão, que desajeitou essas antigas palavras antes de colocá-las na mente dos brancos. Então, eles pararam de pintar a própria pele e passaram a só usar as tintas na pele de seu papel. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 456)

Além disso, o xamã critica a necessidade que os brancos têm de escrever para transmitir sua história. Segundo ele, isso ocorre pois o pensamento destes outros é muito esquecido, obstruído pelo som das cidades e pela fumaça do metal. Essa maneira de estudar e de observar a realidade é, como já vimos, bastante distinta do pensamento imagético que formula o conhecimento yanomami, através do

tempo do sonho. Davi ressalta, mais de uma vez, essa dicotomia (“Nosso estudo é outro” [2015, p. 458]) sublinhando que, para os yanomami, não é necessário desenhar as palavras para se poder transmitir a história. As suas crianças, segundo ele, estudam ao escutar os cantos dos xamãs e, quando adultos, transmitem as palavras que aprenderam, que se lembram, que sabem.

Seus ancestrais devem ter criado esses desenhos para poder seguir seus pensamentos. Talvez tenham pensado, outrora: ‘Vamos desenhar o que dizemos, e assim talvez nossas palavras não fujam mais para longe de nós’. É verdade. Suas palavras não parecem se firmar por muito tempo em suas mentes. Se escutarem muitas delas sem marcar seu traçado, elas logo desaparecem de seu pensamento. Quando guardam uns desenhos delas, ao contrário, no dia seguinte depois de as terem esquecido, podem lembrar de repente: ‘Oae! É isso! As coisas são mesmo como eu as pinteí nessa pele de papel!’ (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 457)

O xamã, ao pensar sobre a escrita e sobre forma como os brancos transmitem a história (a verdade), conclui que o ato escrever é uma forma de externalizar o pensamento e guardá-lo em páginas para serem lidas e lembradas não somente por quem escreveu, como também pelo outro.

É o costume deles. Fazem isso o tempo todo; senão, esqueceriam tudo o que dizem! Eles gostam muito das peles de imagens, como seus antigos antes deles, porque são outra gente. Deve ser algo bom para o pensamento deles. Guardam suas velhas palavras desenhando-as e dão a elas o nome de história. Depois, ficam olhando por muito tempo para elas e acabam conseguindo fixá-las no pensamento. Então dizem a si mesmos: ‘*Haixopë!* Esse é o desenho das palavras de nossos maiores e o que eles nos ensinaram! Devemos seguir suas pegadas e imitá-los!’ (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 457-458)

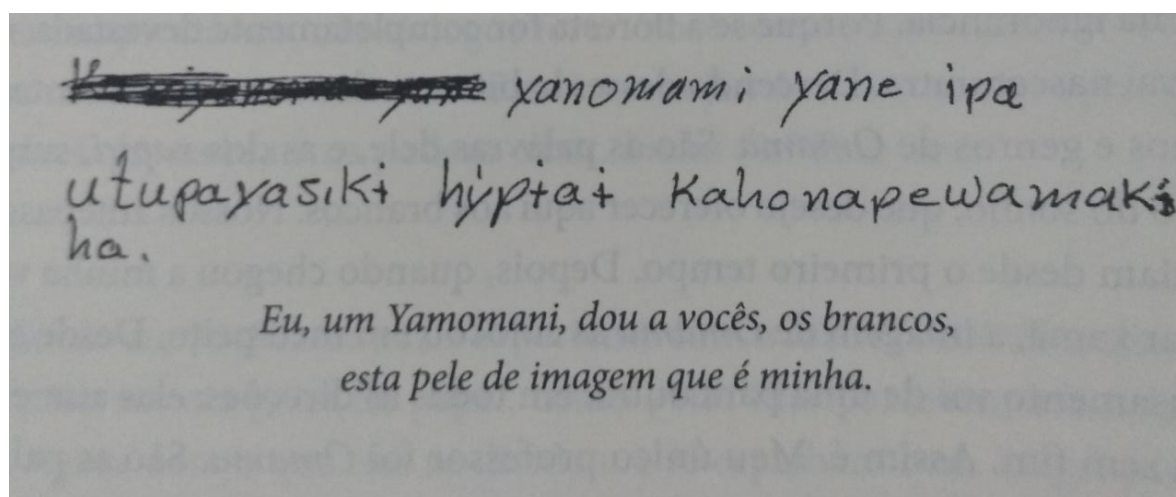
Davi compreende que os *napë* só aceitam aquilo que está escrito, até mesmo a religião e a própria história. Por isso, pede a Bruce que faça o mesmo com a história que *ele* conhece, isto é, que pegue as suas palavras e as deixe fixadas num grupo de papéis para que os *napë* possam conhecê-las. Por outras palavras, para poder falar aos brancos, Davi se viu na necessidade de *incorporar* a fala dos brancos, de falar *como* os brancos, de *deglutir* um elemento cultural do outro para poder ser visto. Essa necessidade de adequação parte, portanto, de uma vontade de maior acesso, ou seja, de ver as suas palavras, narrativas, histórias e, por conseguinte,

pontos de vista mais amplamente acessados. Davi reconhece, ainda, que ter suas palavras literalmente gravadas –, marcadas, tatuadas – em peles de papel, ou seja, em páginas que, no conjunto, formam um livro, não somente permite que mais pessoas a acessem na dimensão espacial, isto é, ao redor globo, mas também que o público abranja uma maior dimensão temporal, alcançando as próximas gerações. Isso acontece devido ao caráter fixo, atemporal, do livro empiricamente e da escrita por propriedade. Não é por acaso que a Pré-História se encerra com o surgimento da escrita e, com isso, dá-se início à História. Isso ocorre na medida em que tal habilidade nos dá a possibilidade de eternizar (num tempo possível) o nosso pensamento, fazendo com que as nossas palavras transcendam a nossa existência.

De todo modo, mesmo que não escutem minhas palavras enquanto ainda estou vivo, deixo aqui estes desenhos delas, para que seus filhos e os que nascerem depois deles possam um dia vê-las. Então eles vão descobrir o pensamento dos xamãs yanomami e vão saber que quisemos defender a floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 498)

Davi, com o imenso apoio de seu amigo branco, Bruce Albert, antropofagicamente devorou o mecanismo da escrita desse outro tão bem delimitado pela própria narrativa. Além disso, através dela expôs ao outro o seu ponto de vista, permitindo que, por meio do alcance espaço-temporal do livro, suas palavras e suas histórias sejam devoradas e incorporadas pelos outros – pelos brancos – do presente, bem como pelos do futuro.

**Figura 5** – Pele de imagem de Davi Kopenawa I.



#### 2.4.2 A (Re)narração da História

Davi faz uso, então, do texto escrito como mecanismo para compartilhar a história e a experiência. Na primeira parte da obra está inscrita a história mítica, ou seja, a origem e a criação do mundo, da floresta, do céu e dos seres humanos, conforme o entendimento xamânico de Davi. É importante que assim seja, pois a narrativa mitológica não somente fornece ao leitor um novo entendimento de mundo, como também nos ajuda a compreender todas as histórias que vêm depois, já que, como foi visto anteriormente, a cosmovisão do autor-narrador é atravessada pelo tempo do sonho, e a verdade por ele conhecida reside nos *xapiri*. Além disso, vale lembrar que os primeiros contatos de Davi com a escrita foram construídos no propósito da leitura de textos bíblicos, ou seja, das palavras de *Teosi* que estavam gravadas nas peles de papel levadas pelos missionários. Assim, faz muito sentido que hoje, em resposta e como contraposto, Davi proponha aos *napë* a leitura das palavras de Omama. Não uma leitura forçada, é claro, mas uma leitura *possível*, uma leitura que os brancos possam considerar e a partir da qual possam entender melhor o Outro, e sonhar, junto a ele, a floresta.

Além da narrativa do tempo mitológico, Davi (re)narra, em distintos momentos, o tempo histórico, contando sob um ponto de vista desconhecido ao *napë* – já que não é o ponto de vista dele – determinados eventos históricos. Vejamos de que forma é narrada, em *A queda do céu*, a chegada dos portugueses ao Brasil e seus primeiros contatos com os povos originários:

Os ancestrais que os brancos chamam de portugueses eram mesmo filhos de *Yoasi*. Mal haviam chegado, já começaram a mentir aos habitantes da floresta: “Somos generosos, e somos seus amigos! Vamos lhes dar mercadorias e compartilhar nossa comida! Viveremos com vocês e ocuparemos esta terra juntos!” Depois, conversaram entre eles e começaram a vir, cada vez mais numerosos, para a terra do Brasil. No começo, seduzidos pela beleza da floresta, mostraram-se amigos de seus habitantes. Em seguida, começaram a construir casas. Foram abrindo roças cada vez maiores, para cultivar seu alimento, e plantaram capim por toda parte, para o seu gado. Suas palavras começaram a mudar. Puseram-se a amarrar e a açoitar as gentes da floresta que não seguiam suas palavras. Fizeram-nas morrer de fome e cansaço, forçando-as a trabalhar para eles. Expulsaram-nas de suas casas para se apoderar de suas terras. Envenenaram sua comida, contaminaram-nas com suas epidemias. Mataram-nas com suas espingardas e esfolaram seus cadáveres com facões, como caça, para levar as peles para seus grandes homens.

Os xamãs conheciam todas essas antigas palavras. Tinham-nas ouvido ao fazerem dançar a imagem desses primeiros habitantes da floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 252)

Com a permissão do leitor, eu, autora, colocarei aqui, brevemente, um pouco da minha experiência de vida. Vivi, durante nove anos, em Portugal, nação que exerceu o papel de personagem principal na colonização e exploração ocorrida no Brasil. Cheguei a Portugal aos seis anos de idade e foi lá que fui alfabetizada. Foi lá, também, onde tive os primeiros contatos com um ensino mais formal das artes e da história. Me lembro bem que, durante o ensino primário, eu e as demais crianças costumávamos cantar em eventos escolares para os pais e a comunidade do vilarejo onde morávamos poderem assistir. Uma das canções que mais cantávamos – e que me marcou de tal forma que a letra continua gravada na minha memória até os dias de hoje – era denominada “Conquistador”. Esta canção, de autoria de Pedro Luís Neves e Ricardo Landum, e interpretada pela banda Da Vinci, ficou bastante conhecida em Portugal por ter sido selecionada para representar o país no Festival Eurovisão da Canção de 1989. A letra, como o próprio título indica, faz uma ode àquilo que me foi ensinado como “Era dos Descobrimentos”, a época áurea da história de Portugal. Farei, aqui, a transcrição de algumas estrofes que interessam para a nossa leitura.<sup>63</sup>

Era um mundo novo  
Um sonho de poetas  
Ir até ao fim  
Cantar novas vitórias  
E erguer orgulhosas bandeiras  
Viver aventuras guerreiras  
Foram mil epopeias  
Vidas tão cheias  
Foram oceanos de amor

Já fui ao Brasil  
Praia e Bissau  
Angola, Moçambique  
Goa e Macau  
Ai, fui até timor  
Já fui um conquistador

Era todo um povo

---

<sup>63</sup> A gravação de uma interpretação desta música está disponível no canal do YouTube “Festivais da Canção”, da RTP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhZEU6Ofock>. Acesso em novembro de 2021.

Guiado pelos céus  
Espalhou-se pelo mundo  
Seguindo os seus heróis  
E levaram a luz da cultura  
Semearam laços de ternura  
Foram mil epopeias  
Vidas tão cheias  
Foram oceanos de amor  
(NEVES, 1989)

É uma representação, nitidamente, bastante distinta da de Davi. Enquanto na visão dos descendentes dos colonizadores, a chegada dos portugueses ao Brasil e demais colônias era fruto de um “sonho de poetas” que descobriam ali um “mundo novo”, a narração do indígena já não acompanha palavras tão bonitas e positivas. Na canção, é retratada uma verdadeira aventura, regada a ternura e empatia e pela qual muito orgulho é expresso. Para começar, de tal aventura é fruto o descobrimento de um mundo novo (desconhecido, não descoberto), resultado de um sonho de poetas e da ação de guerreiros. A imagem do colonizador é, assim, associada ao ideal de um herói, de um verdadeiro cavaleiro-guerreiro do qual os poetas cantavam antigamente como, por exemplo, os heróis guerreiros das grandes epopeias gregas. Ou, para melhor e mais incisiva comparação, como os heróis navegadores retratados na epopeia *Os Lusíadas* (1556). Esta imagem remete a um passado saudoso da história de Portugal (“Já fui um conquistador” [grifo meu]) e bastante romantizado, sendo suas ações associadas a termos como “amor”, “ternura” e “cultura”. Segundo essa concepção, a navegação do conquistador por oceanos de amor resultou na semeadura de “laços de ternura” e na doação da “luz da cultura” a esse novo mundo. Esta última é uma ideia que, por mais bela que pareça, parte de noções bastante etnocêntricas que não somente desumanizam as pessoas que já aqui viviam (os indígenas), como também tiram deles o caráter social, cultural. Afinal, se nos foi trazida cultura, é porque aqui não havia uma (ou mais de uma).

Quanto a semear “laços de ternura”, percebemos que esta é uma ideia bastante distante da narração contada em *A queda do céu*. No trecho acima exposto, os portugueses são descritos como filhos de *Yoasi*, o irmão maligno de *Omama*, assumindo assim uma posição mais próxima da de vilão do que da de herói. A generosidade, que poderia ser associada à ternura descrita em “Conquistador”, era, segundo Davi, uma farsa, e as promessas de compartilhamento e amizade deram lugar à exploração e à perseguição. Ao contrário da popular canção portuguesa, na

narrativa indígena não há palavras de alegria e de louvor a um passado bonito. Pelo contrário, os verbos que introduzem suas descrições remetem à dor e à morte: “mentir”, “amarrar”, “açoitar”, “morrer”, “expulsar”, “apoderar”, “envenenar”, “contaminar”, matar” e “esfolar”. Ao mudar, então, o foco narrativo, o herói conquistador que, em busca de cantar novas vitórias, navegou por oceanos de amor e semeou laços ternos transforma-se no filho de *Yoasi* que, em vez da luz da cultura, levou consigo epidemias, e, no lugar de ternura, trouxe a morte.

A mudança do ponto de vista da narração da história indica, também, uma forma distinta de perceber o presente, o espaço em que estamos e a nossa relação com ele:

Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que foi ele o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento! (...) Nasci na floresta e sempre vivi nela. No entanto, não digo que a descobri e que, por isso, quero possuí-la. Assim como não digo que descobri o céu, ou os animais de caça! Sempre estiveram aí, desde antes de eu nascer. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, pp. 252-253)

Essa ideia de descobrimento, como podemos perceber, não faz sentido para Davi. Isso acontece porque a leitura de mundo dele não compreende a terra como um bem que se possui, que se divide, que se *tem*. É um lugar vivo, no qual *estamos* temporariamente. É algo que existe apesar de nós, e que não depende que nós a conheçamos para poder existir. Por isso, dizer que um *napẽ* chegou aqui e “descobriu” esta terra é incompreensível para o indígena, uma vez que ela já aqui estava muitos anos antes dele, assim como as pessoas que aqui habitavam.

O “descobrimento” desta terra, como vimos, delimitou e continua delimitando aquilo que na narrativa histórica tradicional se compreende como a “origem” do Brasil. Esse marco inicial foi contestado por Oswald de Andrade que sugere, através da transformação do tabu em totem e da reabilitação do primitivo, uma ressignificação desta suposta origem histórica. Ele questiona, ainda, este marco por diversas vezes, nos ensaios, em *Serafim Ponte Grande*, e no próprio *Manifesto Antropófago*, como vimos. Neste último, o modernista propõe poeticamente uma remarcação a partir da devoração antropofágica do Bispo Sardinha, desconsiderando tanto o nascimento do messias quanto a chegada do colonizador, que são, hoje, os nossos mecanismos de contagem do tempo histórico. Ao fazer isso, Oswald apresenta, como Davi, um contradiscurso frente a vozes dominantes e, outrossim,

sugere uma reorientação da narrativa da história do Brasil, de forma que esta parta das vozes daqueles que foram excluídos e apagados do processo de representação, para que, assim, se restitua à parte “vencida” o poder de fala.

Seus antepassados não descobriram esta terra, não! Chegaram como visitantes! Porém, logo depois de terem chegado, não pararam mais de devastá-la e de retalhar sua imagem em pedaços, que começaram a repartir entre si. Alegaram que estava vazia para se apoderar dela, e a mesma mentira persiste até hoje. Esta terra nunca foi vazia no passado e não está vazia agora! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253)

*A queda do céu* é, portanto, em parte, um exercício de reescritura, ou melhor, de renarração da história. Não faço uso do prefixo re- por acaso. A narração e as narrativas de Davi, é claro, existem nelas mesmas e não são meros re- das histórias contadas por outras pessoas. No entanto, no exercício que coube a esta obra, a figura do outro, bem como a voz e as palavras que dele vieram, teve um papel crucial. Estas narrativas foram compartilhadas, primeiramente, na língua de fantasma que o outro fala, para que lhe seja possível compreendê-las. Elas foram escritas em papel, pois é este o formato de compartilhamento de ideais mais tradicional entre este outro. Foram, ainda, pensadas em contraponto à visão histórica desse outro, que o narrador ansiava contestar. Em *A queda do céu*, Davi escovou com excelência a história a contrapelo, e só o pôde fazer a partir da devoração do *napë*. Cabe a nós, leitores, devorá-lo também e reabilitar conosco a palavra yanomami.

## 2.5 O POVO DA MERCADORIA

*Só falam de trabalho e do dinheiro que lhes falta. Vivem sem alegria e envelhecem depressa, sempre atarefados, com o pensamento vazio e sempre desejando adquirir novas mercadorias. Então, quando seus cabelos ficam brancos, eles se vão e o trabalho, que não morre nunca, sobrevive sempre a todos. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 436)*

Aqui interpretarei a “contra-antropologia” realizada por Davi Kopenawa como *práxis* do que Oswald chama de “natural-tecnizado”, ou seja, a própria “reabilitação do primitivo”. Farei uso das passagens nas quais Kopenawa viaja

para o mundo dos brancos e reflete sobre a cidade e a mercadoria como personificações de um desejo que acarreta, na verdade em destruição ou, em suas palavras, devoração. Esse movimento de percepção de si mesmo através do contato com o outro ocorreu, também, com Oswald de Andrade (que foi, podemos dizer, o impulso para a criação de um movimento propriamente *brasileiro* e do que posteriormente viria a ser a Antropofagia). Percebo, ainda, que o xamã faz uso da palavra “devoração” num significado bastante distinto do sentido oswaldiano no termo. A intenção é que, através da leitura dessas novas narrativas o tabu se transforme em totem, e a devoração no sentido de destruição passe a adotar o sentido de incorporação ou criação, conforme Oswald propõe.

\*\*\*

Ana Paula Morel, em *Da “Reabilitação do Primitivo”*: Diálogos entre Antropologia e Antropofagia de Oswald de Andrade (2013) – livro que resultou de sua dissertação de mestrado – traçou algumas aproximações entre a atividade etnográfica e a poética da Antropofagia. No último capítulo do texto, denominado “Antropofagia, hoje?”, ela busca “dar carne e osso” (2013, p. 101) às questões anteriormente debatidas e, para isso, estabelece relações entre a Antropofagia oswaldiana e algumas teorias e movimentos anti- ou pós-coloniais. Ela aproxima, brevemente, a inversão Antropófaga da lógica civilizatória aos posicionamentos de pensadores pós-coloniais, zapatistas e, também, ao pensamento de Davi Kopenawa. A pesquisadora tece, assim, algumas análises comparativas entre a visão xamânica de Kopenawa e a criação Antropófaga de Oswald, igualando o que Davi chama de “povo da mercadoria” ao “homem da economia do haver” oswaldiano (MOREL, 2013, p. 118). Partindo da teoria da dádiva de Marcel Mauss, descrita no *Ensaio sobre a Dádiva*, a pesquisadora reflete sobre os conceitos e as práticas da “troca” da “utilidade” e da “substância” e, nesse sentido, aproxima os dois pensadores no sentido de clamarem por “trocas entre coletividades”, em contraponto à troca utilitarista, nas quais a pessoa equivale a uma coletividade (e não a um indivíduo isolado), podendo confundir-se com os próprios objetos (MOREL, 2013, p. 116).

São relações antropofágicas entre pessoas e coisas, que fundem-se e confundem-se, como confundem-se a imagem (talvez) humanizada

do Abaporu com a paisagem, o que é impensável para o pensador de Rodin. Como a floresta é ela mesma viva e composta por seres vivos, que se relacionam, trocam, dão vida aos Yanomami. (MOREL, 2013, p. 116)

Essa é a troca-dádiva. Mauss, que a defende, em oposição à lógica individualista, diz que “de uma ponta à outra da evolução humana, não há duas sabedorias. Que adotemos então como princípio de nossa vida o que sempre foi princípio e sempre será: sair de si, dar, de maneira livre e obrigatória; não há risco de nos enganarmos” (MAUSS, 1974, p. 201). Sair de si é uma forma de opor-se a uma concepção de mundo utilitarista, que é o que Oswald propõe, afinal, em seus ensaios, clamando por uma era coletivista, do Matriarcado, no qual o ócio predomine sobre o uso. Da mesma forma, Davi se contrapõe à paixão pela mercadoria e à ação destrutiva dela sobre o nosso pensamento e sobre os seres da floresta.

### 2.5.1 O Vestir

“Virar branco – eu não pensava noutra coisa” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 281). É assim que Davi se descreve ao falar sobre o período que sucedeu a morte de sua família. A dor do luto e a solidão começaram a gerar sentimentos de raiva e desespero que levaram a uma vontade iminente de fugir. Assim, Davi se viu tomado pela ideia de abandonar a floresta e partir para a terra dos brancos (“Não queria mais viver em nossa casa, nem ver nossa floresta” [2015, p. 281]). Sua vontade de conhecer os brancos, no entanto, nada tinha a ver com os missionários com quem ele teve contato, muito menos com as palavras de *Teosi* que, durante certo tempo, reproduziu. Pelo contrário, magoado pela onda de mortes que havia presenciado, Davi se sentia traído por esse deus e enganado pelos homens que trouxeram suas palavras: “Dizia a mim mesmo: ‘Pouco importa! Agora não me incomoda morrer. Não sou filho de branco. Que a epidemia devore também a mim e que eu queime com *Satanasi*’” (2015, p. 281). Por isso, interessado em viver outra realidade e conhecer os costumes dos brancos fora do espaço da aldeia e não conectados com as palavras de *Teosi*, ele partiu em busca de Outro. De outros brancos, de outros espaços, de outras mercadorias e de um outro eu, outro-eu.

Dessa maneira Davi saiu de si e foi, por conseguinte, em busca do

Outro, de um Outro, de alguns Outros (“achava que seria bom para mim aprender outro costume” [2015, p. 281]). É justamente esse ímpeto pelo Outro que gera uma instigação pela alteridade, traço próprio da Antropofagia, afinal, “só me interessa o que não é meu” (ANDRADE, 2017, p. 50). No entanto, o interesse pelo Outro não ocorre somente porque pode fortalecer o próprio, o eu, mas pela sua alteridade, uma vez que permite uma nova perspectiva, permite repensar as nossas visões, atualizar os nossos olhares e redesenhar os nossos horizontes. “Eu já tinha me tornado adolescente e agora podia deixar os meus e viajar longe, para outras terras. Eu queria conhecer outras gentes. Naquele tempo, era nisso que eu ficava pensando sem parar!” (2015, p. 281).

Para poder se tornar branco, o indígena se viu diante de dois caminhos ou, melhor dizendo, de duas necessidades. A primeira foi aprender a língua dos *napë*, para poder falar como eles e, assim, comunicar-se com e como eles. Ele descreve esse processo de aprendizado como uma captura. Tentava capturar suas palavras e fixá-las em si, para conhecê-los e poder se expressar de igual forma. Logo em seguida, essa clara vontade de virar branco e, por sua vez, tornar-se outro, foi expressa duplamente de forma tanto metafórica quanto concreta a partir do objeto da roupagem. Para virar outro, para ser branco ou, pelo menos, ser como os brancos, Davi se viu na necessidade de vestir-se.

O pessoal da Funai tinha me dado uma rede de algodão bem grande e vários tipos de roupa. Tudo aquilo me deixava feliz. Dizia a mim mesmo: “Por que não imitar os brancos e virar um deles?”. Eu só queria uma coisa: parecer com eles. Por isso, observava-os o tempo todo em silêncio, com muita atenção. Queria assimilar tudo o que diziam e faziam. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 283)

“Imitar”, “assimilar”, “virar”: são os verbos utilizados por Davi para descrever sua pretensão com essa experiência. Tal pretensão é associada, no tempo verbal do passado, ao sentimento da alegria, ao desejo e à vontade. Ele ansiava tornar-se outro e, para isso, calmamente o assimilou. Para isso, calmamente, o devorou. Essa é a imitação.

Nesse sentido, para *virar outro* ele deveria, primeiro, *parecer-se com o outro*. Para se tornar branco, Davi decidiu adotar as suas roupagens, cobrir a sua pele com as curiosas mercadorias dos *napë*, que são usadas como uma forma tanto de (i) cobrir o corpo que está por baixo, tapá-lo, escondê-lo, quanto (ii) enfeitar esse

corpo, esse “eu”, de forma a demonstrar costume e expressar conhecimento.

Eu já estava acostumado a usar bermudas. A gente de *Teosi* já tinha distribuído várias desde que começaram a morar conosco, para escondermos o pênis. Eu também conhecia chinelos. Contudo, nunca tinha usado calça comprida, nem sapatos fechados, nem camisas, menos ainda óculos! Quando eu via os brancos vestindo suas calças, pensava: “Vou esconder minhas pernas como eles!” Quando calçavam seus sapatos, dizia a mim mesmo “Vou fechar meus pés do mesmo jeito para andar!”. Quando trajavam suas camisas, imaginava: “Eu também vou me embrulhar num belo tecido desses!”. Os óculos eram o que mais me impressionava, e eu ficava esperançoso: “Um dia vou poder esconder meus olhos como eles!”. Reparava em seus relógios de pulso, que me causavam também muita inveja: “Seria tão bom enrolar essa coisa em torno do pulso para poder seguir o sol, mesmo à noite!”. Eram só esses os meus pensamentos naquela época. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 283)

“Esconder” é o verbo associado ao desejo pela calça. “Fechar”, ao sapato, “embrulhar”, às camisas” e “esconder”, novamente, aos óculos. Quanto ao relógio, este é associado ao sentimento da inveja, motivada pela utilidade que o uso desse objeto ao pulso implicava: a possibilidade de dominar a natureza, de saber a localização do sol sem vê-lo, de poder, portanto, cronometrar o tempo em sua escala mais mínima. Utilizar a roupagem do relógio significava, basicamente, poder existir além do sol, poder contar as horas de um dia por si mesmo, através de sua mercadoria, independentemente do nascer e do pôr do sol, e do caminho que ele traça no céu.

A roupagem, ou melhor, o ato de vestir também foi utilizado como metáfora em alguns escritos de Oswald, como levantado anteriormente, no subtópico 1.2.2 - “*Serafim Ponte Grande*”. Retomando, então, esse ponto de análise, no último capítulo do romance-invenção, denominado curiosamente de “Os antropófagos”, é retratada a viagem sem fim dos tripulantes do *steam ship Rompe Nuve*. As personagens percorriam os mares, como que à deriva, sem demonstrar a intenção de sair. Vagueavam por uma navegação infinita, que compunha algumas paradas, mas jamais um desembarque. Estavam completamente nus, viajando somente com a alma, e sem as roupas, elemento que aponta para a opressão civilizatória, contra a nudez do pensamento selvagem, como protestado no *Manifesto Antropófago*: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido.” (ANDRADE, 2017, p. 50) e “contra a

realidade social, *vestida e opressora (...)*.” (ANDRADE, 2017, p. 60, grifo meu). O mesmo protesto foi realizado por Pinto Calçudo e outros viajantes – os antropófagos –, personagens de *Serafim*: “foram despojadas de qualquer calça, saia, tapacu ou fralda” (ANDRADE, 2007, p. 205); “vestiu ceroulas e esquecidos pijamas para figurar uma simulada quarentena em *Southampton*” (ANDRADE, 2007, p. 206) e “energicamente protestou contra a coerção moral da indumentária e a falta de imaginação dos povos civilizados”, sugerindo, novamente, uma nova maneira de ver o mundo e a história. Uma maneira desnuda, solta das amarras do pensamento tradicional e linear, que clama pela imaginação e pelo pensamento lúdico.

No poema “Erro de português”, por sua vez, a vestimenta é lida através de uma perspectiva relacional. De um lado, está a ação de vestir, que parte do português (colonizador, *napê*, branco) em direção ao índio:

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio  
Que pena!

Do outro, temos a ação inversa: a de despir. Esta, em sentido contrário, parte do índio em direção ao *napê*:

Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido  
O português  
(ANDRADE, 1974, p. 177)

O poema retrata o ato de encontro entre o nativo e o colonizador, ou seja, seu primeiro contato. A primeira perspectiva desenha poeticamente aquilo que ocorreu, enquanto a segunda introduz ao leitor uma hipótese, um “e se”. A primeira, que parte do ponto de vista do “português”, simboliza o ato da chegada efetivamente. Repare no uso do verbo “chegar”, que indica uma posição espacial do eu lírico: a mesma do “índio”, ou seja, a do sul político. Afinal, se o eu lírico se encontrasse mais próximo do “português” ou, panoramicamente, do seu lado (na oposição aqui colocada), ele diria “foi” e não “chegou”. Em contraponto, a segunda perspectiva, nos apresenta um cenário adverso e mais positivo (“manhã de sol”), partindo do olhar e da ação do indígena.

O ato de vestir pode ser lido como uma forma de expressão de poder,

através do exercício da aculturação, ou seja, a imposição de uma “nova cultura” e, assim, de uma nova roupagem, de uma nova pele, de uma nova forma de se apresentar ao mundo e com ele se relacionar. A nudez, por sua vez, simboliza um movimento de abertura, visto que, ao mesmo tempo em que nos expõe, nos põe em contato com o mundo, pois nos mistura a ele, sem barreiras civilizacionais que separam o corpo do mundo. Assim, enquanto o vestir nos distancia desse mundo, conforme, novamente, a poética de Oswald, o despir nos aproxima dele.

Dessa forma, a roupa é lida como um objeto simbólico de duas vias, dependendo do ato que a acompanha: o colocar ou o tirar. Em *A queda do céu*, Davi não “é vestido”, como foi o “índio” em “Erro de português”. Aqui, o vestir é uma ação que parte do indígena, da vontade dele, da sua própria ciência e decisão. O “vestir”, fruto inicialmente do desejo de tornar-se outro, de virar alguém como *eles*, foi realizado através da necessidade de *se parecer* com eles. A vestimenta estava, ali, como objeto de incorporação do outro, no sentido de “tomar o corpo”, mesmo. Através do ato de se vestir como brancos, de tomar para si a pele de suas mercadorias, Davi pôde existir em meio a eles e devorar os seus costumes. As vestes, assim, representam também a ida até esse Outro. Afinal, foi a disposição de ir até os *napë* que possibilitou a Davi desenvolver as visões tão incisivas e vívidas que lemos em *A queda do céu*. Vestido, Davi nos devorou por dentro. Agora, ele nos convida a nos despirmos e, assim, nos devorarmos através de suas narrativas.

### 2.5.2 As Viagens

Um pouco adiante na narrativa o leitor é apresentado aos momentos nos quais o yanomami viaja à Europa. Estas viagens são, como foram para Oswald, momentos de grande descoberta para o indígena. Além disso, a partir destas narrações é oferecida ao leitor *napë*, já despido, a oportunidade de olhar para si mesmo sob um ponto de vista alternativo, o ponto de vista do Outro.

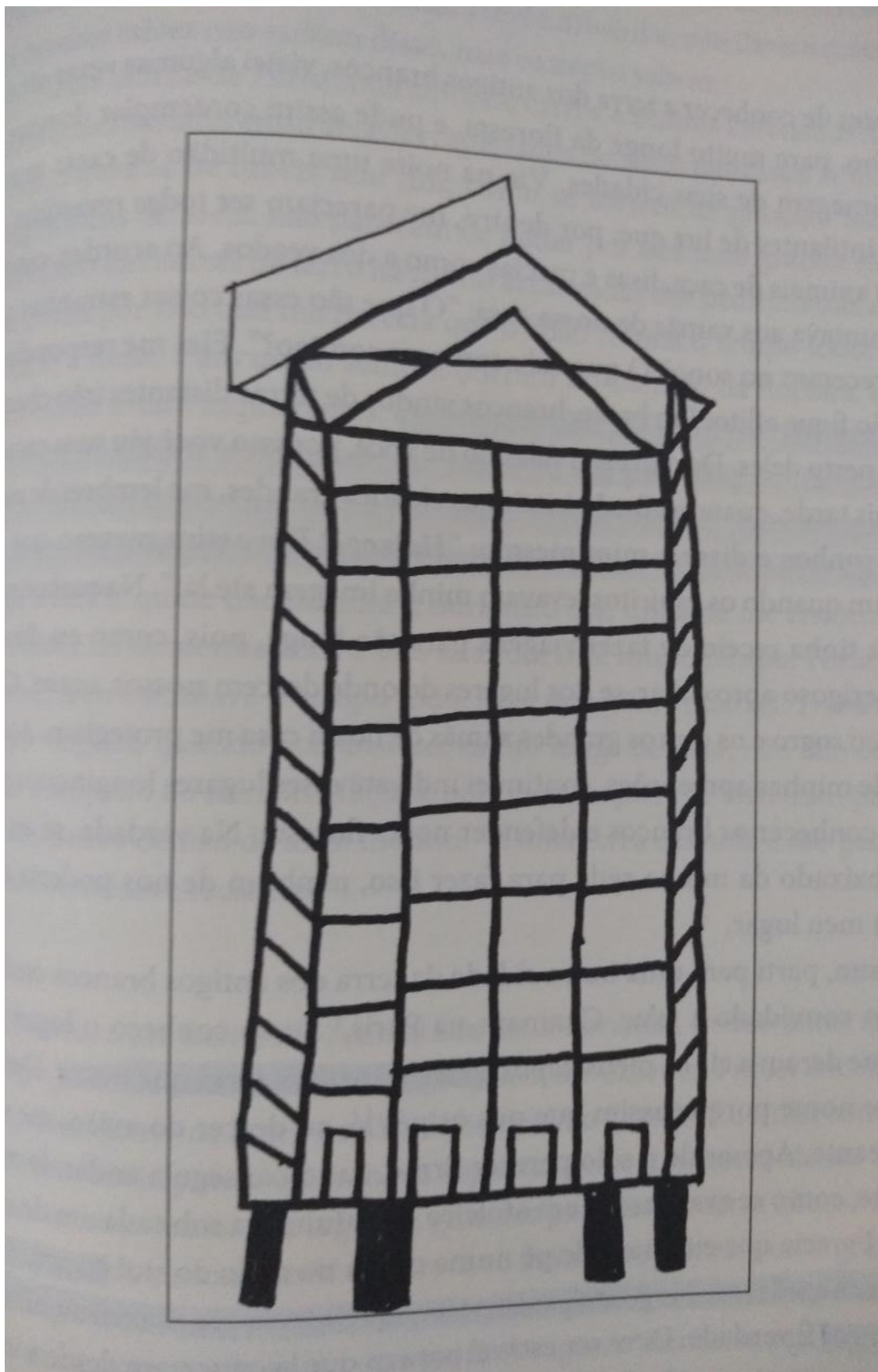
À noite, naquela cidade, os brancos que me acompanhavam me mostraram uma espécie de casa muito alta e pontuda, feita de metal, como uma grande antena coberta de cipós de luz cintilante. Acho que foi construída para ser admirada pelas pessoas que vêm de outras terras, e é exatamente isso que fazem! Durante o dia, olham para ela durante muito tempo e a acham muito bonita. Pegam imagens dela

uma atrás da outra. Enquanto isso, a gente do lugar deve pensar: “*Ha!* Como somos espertos e ricos, nós que construímos algo tão lindo!”. É só. Ninguém pensa além disso. No entanto, apesar de ninguém saber, essa construção é em tudo semelhante à imagem das casas de nossos *xapiri*, cercada por todos os lados de inúmeros caminhos luminosos. É verdade! Aquela claridade é a do metal dos espíritos! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 425)

Na passagem acima, percebemos (nós, leitores brancos) que o narrador fala da Torre Eiffel. Davi executa essa descrição, obviamente, do seu ponto de vista: yanomami. Como podemos ver, a poética descrição de Davi é composta por analogias e relações de imagens, sempre traçando um paralelo com a sua vida na floresta e seu entendimento xamânico ou, por outras palavras, trazendo para si aquilo que é do Outro. A conhecida e icônica torre, símbolo proeminente de Paris e da França, é, para ele, uma antena de cipós luminosa, cuja função é ser admirada e fotografada (“pegam imagens dela”). Sua visão não está equivocada, uma vez que ela é, atualmente, um dos monumentos mais visitados do mundo. Afinal, essa estrutura de metal, na qual Davi visualiza cipós, construiu-se no imaginário popular como um cenário digno de cinema e a mais paisagem de fundo para fotos dos românticos apaixonados. Davi, no entanto, não se impressiona com ela e parece desdenhar do sonho dos *napé* em torno desse monumento. Onde os *napé* vêm um objeto de desejo, símbolo de uma cultura (que o contempla ou pela qual anseia), Davi enxerga a *sua* cultura, pois percebe nessa torre os espíritos que conhece e as imagens das casas dos *xapiri* que ele já viu em sonho.

Os brancos dormem deitados perto do chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, mas estes servem apenas para escutar a si mesmos. Seu saber não vai além das palavras que dirigem uns aos outros em todos os lugares onde vivem. (...) Seu pensamento fica esfumado porque eles dormem amontoados uns em cima dos outros em seus prédios, no meio dos motores e das máquinas. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 461)

**Figura 6** – Representação da cidade, por Davi Kopenawa.



**Fonte:** *A queda do céu*, 2015, p. 421.

Além do amor pelo metal e pela mercadoria, Davi compreende a existência na cidade como uma experiência quase nociva. Ele compara o comportamento dos *napë*, por analogia, ao de um grupo de formigas: “São como formigas. Andam para um lado, viram de repente e continuam para outro. Olham sempre para o chão e nunca veem o céu” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 422) e, posteriormente, de vespas: “As pessoas vivem amontoadas umas em cima das outras e apertadas, excitadas como vespas no ninho” (2015, p. 435). Além de uma vigília agitada, Davi identifica um sono turbulento, que barra a formação dos sonhos. Além do corpo e do sonho, o pensamento também é afetado por esse tipo de existência, segundo a sua narração. A fumaça que os *napë* respiram e os barulhos que os atravessam (da cidade, das pessoas, da mercadoria) tomam o seu pensamento como um todo (“Acho que esse ruído contínuo impede seus pensamentos de se juntarem um ao outro” [2015, p. 437]). Por isso, Davi entende o motivo pelo qual o pensamento dos *napë* é obstruído, o que o leva a valorizar ainda mais, em contraponto, sua própria vivência na floresta. Afinal, como poderíamos sonhar ver o céu se só olhamos para a frente? Como poderíamos sonhar a floresta se só enxergamos prédios e máquinas? Como podemos compreender o outro se os nossos próprios pensamentos estão obstruídos pela fumaça e pelo egocentrismo?

Às vezes imito a língua dos brancos e até possuo algumas de suas mercadorias. Não tenho, porém, desejo algum de me tornar um deles. Em suas cidades não é possível conhecer as coisas do sonho. Nelas não conseguem ver as imagens dos espíritos da floresta e dos ancestrais animais. Seu olhar está preso no que os cerca: as mercadorias, a televisão e o dinheiro. (...) Só lhes resta então morrer sós e vazios. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 438)

Através do contato com o outro e da incorporação de sua cultura de suas vivências, ele criou um movimento de autopercepção e viveu a descoberta do próprio. Não se tornou outro, no sentido de se tornar “um deles”, mas tornou-se *um outro* em si mesmo.

“Durante minhas viagens às distantes terras dos brancos, ouvi alguns deles declararem que nós, Yanomami, gostamos de guerra e passamos o nosso tempo flechando uns aos outros” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 440) é como ele inicia o vigésimo primeiro capítulo. Aqui, o autor-narrador tece claras e expressas

comparações entre si e o Outro, entre o seu povo e os *napë*. Tais comparações visam defender a imagem distorcida que ele percebe que o branco, o externo, o estrangeiro, tem dele, justamente pela maneira como o indígena foi representado seja na tradição popular, seja no ensino mais formal, seja na narração histórica. Além de contrapor o pensamento da floresta com o pensamento da cidade (a floresta e a escola, o selvagem e o civilizado), Davi utiliza a morte, ou melhor, o tratamento dado aos mortos, como elemento de reflexão:

Os brancos escondem o corpo de seus mortos debaixo da terra, em lugares que chamam de cemitério. Eu os vi com meus próprios olhos. Já nossos maiores, desde o primeiro tempo, enterravam ou bebiam as cinzas dos ossos dos nossos mortos. Os brancos não fazem guerra por seus cemitérios. Nós, ao contrário, só guerreamos pelo valor das cabaças de cinza de nossos defuntos mortos por inimigos. Essas são as únicas palavras de guerra verdadeiras para nós. Somos outra gente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 443)

A questão da morte, aqui, não é utilizada pelo narrador somente a partir da contraposição do enterro, mas também – e principalmente – pela motivação que leva à morte. Para ele, a guerra e, portanto, o assassinato, são instigados pelo sentimento de vingança. Eles guerreiam para honrar os que se foram e proteger os que ficaram. Não matam por matar, segundo Davi, ao contrário do que ele vê os brancos fazendo. São, afinal, gente outra. Outros.

Nossos antigos apenas se maltratavam com plantas de feitiçaria *hwëri* e só combatiam com flechas de suas roças e pontas de curare dos cipós da floresta. Não atacavam queimando multidões de pessoas com foguetes e bombas! *Com certeza não somos nós o povo feroz!* Nossos antepassados e, ainda hoje, as gentes nossas das terras altas nunca fariam incursões guerreiras para matar muitas pessoas de uma vez. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 447, grifo meu)

Assim, é subvertida a ideia de ferocidade, ou ainda – semanticamente relacionadas –, selvageria, barbaridade. Ao sair de si e interpretar o Outro, devorando-o, Davi se permite questionar os seus costumes e suas relações (as dele e as do *napë*) – com a terra, com o mundo, com o Outro e entre si – e, assim, devolve ao leitor a pergunta “quem é, de fato, o feroz nessa narrativa?”.

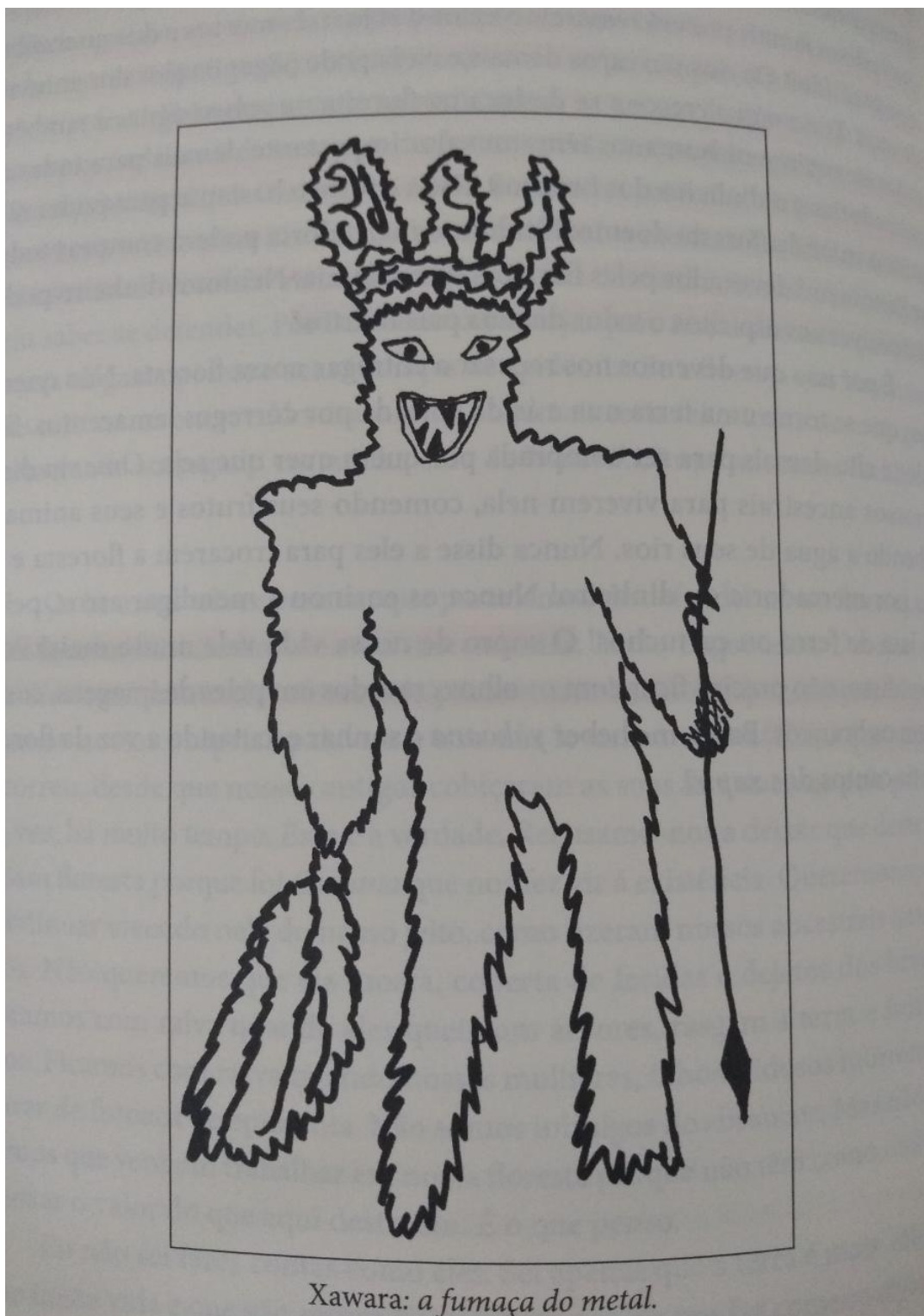
No fundo, o que Davi faz é executar, de certa forma, a sugestão de Jerá Guarani, isto é, sair da floresta e deglutir, ele mesmo, a cultura dos tais

“civilizados”, para assim, produzir análises e reflexões que nos forneçam leituras aprofundadas do nosso próprio mundo. A proposta dela é que isso seja feito de forma a, no fim, promover um convite aos Juruá (*napë*, brancos) para que se tornem selvagens. Por outras palavras, é uma forma de, através da leitura, reabilitar o primitivo e, como foi dito, reabilitar o *napë no primitivo*.

Uma das coisas que digo para os mais velhos e para vocês, Juruá, em momentos de encontro, é que seria importante fazer antropologia na cultura de vocês. Tirar o Guarani da aldeia para ele ficar na casa de vocês e observar vocês todos os dias. Sentir, refletir, tentar entender, fazer relatórios e, finalmente, produzir uma tese de capa dura, bem bonita, com muitas páginas, fotografias, gráficos e referências a outros estudos, para concluir e dizer aos Juruá para se tornarem selvagens, para que se tornem pessoas não civilizadas – pois todas as coisas ruins que estão acontecendo no planeta Terra vêm de pessoas civilizadas, pessoas que não são, teoricamente, selvagens. (GUARANI, 2020, p. 12)

De fato, as narrativas de Davi, em especial a “contra-antropologia” que ele faz quando lê os *napë* durante as suas viagens, fornecem ao leitor uma oportunidade de exercer uma reflexão própria, ou seja, de questionar quem somos e o que fazemos. É, basicamente, uma chance que temos de nos enxergar através do olhar do outro, do estrangeiro, do não-eu. Assim, ao devorar *A queda do céu*, estamos, na verdade, nos deglutindo e, portanto, oportunizando, a partir da leitura, a autotransformação.

## 2.5.3 A devoração e a destruição

**Figura 7** – “Xawara, a fumaça do metal”, por Davi Kopenawa.

*Xawara: a fumaça do metal.*

**Fonte:** *A queda do céu*, 2015, p. 356.

A figura acima é um desenho de autoria de Davi Kopenawa que apresenta ao leitor a visão que o xamã tem sobre a chamada “fumaça do metal”, causadora de epidemias. A imagem, como podemos perceber pela legenda, é a personificação de *xawara*, a epidemia canibal da chamada “fumaça do metal”. É curioso notar como a epidemia assume uma forma antropomórfica, possuidora de cabeça tronco e membros, bem como dois olhos e uma boca cheia de dentes que devoram. A figura se mantém em pé, seus olhos são malignos e seus dentes pontiagudos. Os braços seguram uma flecha que caça, pronta para trazer à boca aquele que será devorado. É evidente, portanto, como este espírito devorador assume uma forma semi-humana que se apresenta pronta para a caça e deglutição dos humanos – caracterizar-se-ia ele, então, como um antropófago? – e da floresta. Essa leitura nos leva ainda a perceber que o narrador introduz a ideia de “devoração” como um polo oposto da deglutição oswaldiana, uma vez que o significante da palavra segue evidentes direções contrárias de sentido para os dois autores.

Para a noção oswaldiana, como já vimos no decorrer do capítulo anterior, a Antropofagia é um fenômeno cultural, de origem e função poético-filosófica, que possui um cunho *positivo*. A Antropofagia modernista, quando pressupõe o devorar do mundo ou o triturar do outro concebe em seu cerne um ideal de alteridade que se expressa, de forma simplificada, no potencial de apropriação do alheio para a transformação do próprio pensamento. Na narrativa que lemos em *A Queda do Céu*, no entanto, o imaginário em torno desta palavra é bastante distinto. Levantemos aqui alguns exemplos.

Primeiramente, a devoração é associada à destruição de seres humanos por parte, principalmente, de epidemias virais e bacterianas. Tais epidemias são descritas como “canibais” ou geradas por “seres canibais”, ou seja, espíritos de índole maligna denominados *xawarari*. Estes lideram as epidemias *xawara* que, por sua vez, devoram os yanomami.

Não se deve achar que nossos antigos se extinguíram na floresta só de velhice! Foram *devorados*, um a um, pelas doenças dos brancos. (...) Os seres maléficos da epidemia destruíram suas casas de espíritos uma atrás da outra, sem que eles pudessem se vingar. Foi o que os fez morrer. (...) Elas devoraram com voracidade nossas mulheres e nossas crianças. Por fim, foram os *seres canibais da epidemia* que, enfurecidos por seus ataques, acabaram por devorar os xamãs que os combatiam. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 490, grifos meus)

Ademais, as epidemias canibais são levadas até os yanomami pelos garimpeiros e demais *napë* que adentram a floresta. Conforme relato narrado em “Devir Outro”, já mencionado no tópico inicial do presente capítulo, o primeiro contato de Davi com as epidemias dos brancos se deu por transmissão de missionários cristãos, que pretendiam levar a palavra de *Teosi* aos indígenas, mas o que acabaram levando foi sarampo. Posteriormente na narrativa, Davi explica que isso ocorre pois os espíritos canibais residem nos locais onde se encontram mercadorias, a paixão dos *napë*. Dessa forma, o fetiche pela mercadoria é diretamente associado à devoração canibal dos seres humanos pelos seres *xawarari*, e é por isso que Davi denomina *xawara* como “epidemia da fumaça do metal”.

Esses seres *xawarari* moram em casas repletas de mercadorias e comida, como os acampamentos de garimpeiros. É lá que cozinham as carnes dos habitantes da floresta. Restos de seus banquetes canibais ficam pendurados por todos os cantos da casa, pois eles guardam os crânios e parte dos ossos dos humanos que devoram, como nós fazemos com a caça que comemos. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 367)

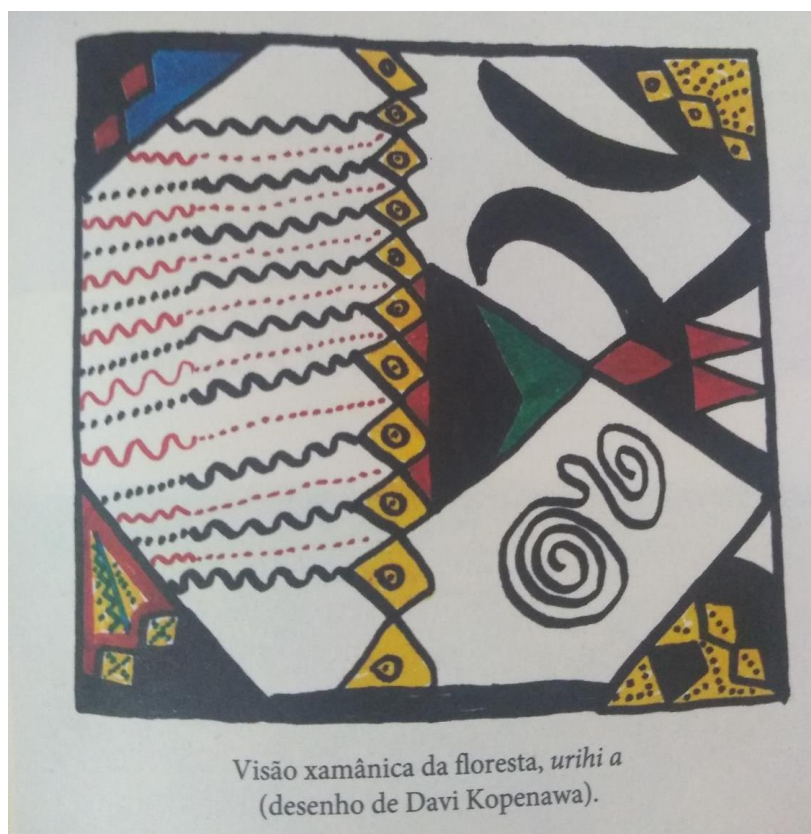
Além disso, o narrador designa ainda os próprios garimpeiros como “comedores de terra” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 335). Nesse sentido, a devoração não parte de um espírito em direção a um humano, mas sim de um humano em direção à terra/floresta. A terra é, portanto, comida pelos garimpeiros para que dela possam tirar o que há de “melhor” (do ponto de vista deles) dentro dela: o ouro e demais metais. Em síntese, o ciclo de devoração descrito em *A queda do céu* se resume a: seres humanos são devorados pelos espíritos *xawarari*, que residem nas mercadorias trazidas pelos garimpeiros, que adentram a floresta para devorá-la e conseguirem, dessa forma, mais mercadoria. É um ciclo de dupla devoração.

Devem [os brancos] achar que nada pode acabar com ela [a floresta]. Estão enganados. Ela não é tão grande quanto lhes parece. Aos olhos dos *xapiri*, que voam além das costas do céu, ela parece estreita e coberta de cicatrizes. Traz nas bordas as marcas de queimadas dos colonos e dos fazendeiros e, no centro as manchas da lama dos garimpeiros. Todos a devastam com avidez, como se quisessem devorá-la. Os xamãs estão vendo que ela sofre e que está doente. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 328, grifo meu)

A proteção dos yanomami (e demais povos indígenas) e, ainda, da floresta como um todo é não somente o intuito motivador da construção dessa obra, como também o elo que amarra todas as narrativas aqui presentes. É através desse ideal que as falas de Davi se unem e a partir da qual se constitui *A queda do céu*. Desse modo, a palavra “devoração” segue, como vimos, dois sentidos de deglutição: o “comer terra” e o “comer gente”. Os dois estão não somente entrelaçados num ciclo de consequências, conforme demonstrado anteriormente, mas são, também, igualmente graves. O canibalismo destruidor, para Davi, não alcança somente o “comer gente”, mas o “comer terra” também, uma vez que a floresta, sendo um dos principais elementos da obra, é personificada (ela adoece e é curada, por exemplo) e é parte integrante de uma comunidade mais abrangente, como explica Éric Dardel:

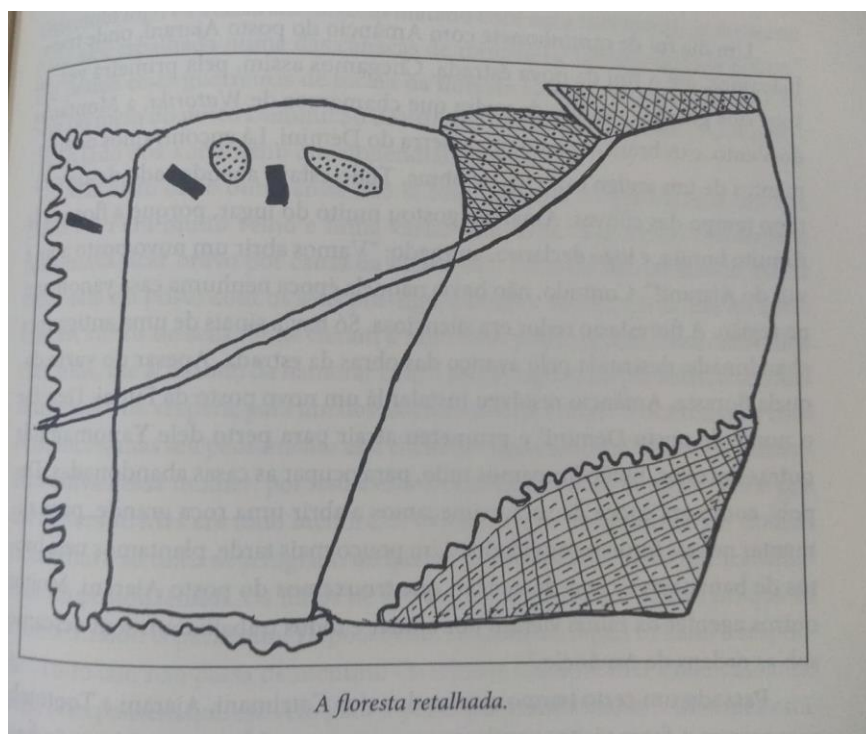
Visto que a Terra é a mãe de tudo o que vive, de tudo o que é, um laço de parentesco une o homem a tudo que o cerca, às árvores, aos animais, até às pedras. A montanha, o vale, a floresta não são simplesmente um quadro, um “exterior”, mesmo que familiar. Eles são o próprio homem. (DARDEL, 2011, p. 49, grifo do autor)

**Figura 8** – “Visão xamânica da floresta”, por Davi Kopenawa.



Fonte: *A queda do céu*, 2015, n. p.

**Figura 9** – “A floresta retalhada”, por Davi Kopenawa.



**Fonte:** *A queda do céu*, 2015, p. 311.

As duas imagens acima são desenhos de autoria de Davi e representam duas visões da floresta, da mesma floresta, bastante distintas entre si. A primeira é denominada, na legenda criada para o livro, “visão xamânica da floresta, *urihi a*”, termo que, conforme foi explicado em nota de rodapé anteriormente, significa “terra-floresta”. Esse primeiro desenho introduz ao leitor, portanto, o que Davi visualiza durante um ritual xamânico, ou seja, como Davi contempla a floresta após ingerir pó de *yãkoana* e entrar em contato com os espíritos. No desenho, podemos observar várias formas geométricas, pintadas em cores primárias, vivas, e algumas composições em tracejado e pontilhismo. Os diversos elementos que compõem a obra conversam entre si, pois percebe-se que onde termina um, começa o outro. Nada está exatamente solto ou sozinho na imagem. Os pontilhados laterais à esquerda transformam-se em traçados curvilíneos que dão origem a um caminho de losangos amarelos. Estes, por sua vez, dão entrada à segunda parte da imagem, composta por formas geométricas maiores que unem triângulos a espirais. Assim, forma-se uma imagem integrada de uma floresta que está viva e que acolhe e concentra em si várias outras vidas.

Já a segunda imagem, “A floresta retalhada”, nos passa a impressão

de uma floresta a quem passaram a faca, como um objeto ou algo de se comer, uma vez que alguma coisa é retalhada ou para ter sua posse dividida, ou para ser mais facilmente digerida, pouco a pouco. Este caso me parece estar de acordo com ambas as opções, já que este desenho abre o capítulo “Sonhar a floresta”, no qual Davi conta sobre o tempo em que trabalhou com a Funai. Ele saiu da aldeia para conhecer mais sobre os brancos, seu mundo e seus costumes. Começou por fazer pequenos serviços e, aos poucos, foi se tornando intermediador cultural e tradutor, assim que passou a dominar o português suficientemente. Foi nessa época que Davi começou a ouvir palavras como “demarcação” e a entender o que significa “garimpo”.

Viajando pela estrada, pude observar o *rastro de destruição* que os brancos deixavam atrás de si. Observava a *floresta ferida* e, no fundo de mim, pensava: ‘Por que as máquinas deles arrancaram todas essas árvores e essa terra, com tanto esforço? Para nos deixar esse caminho de cascalho abandonado debaixo do sol? Para que gastar seu dinheiro desse jeito, quando em suas cidades há tantas crianças dormindo no chão, como cachorros?’ Ao longo de toda a estrada espalhavam-se enormes *manchas de floresta incendiada* pelos colonos e fazendeiros. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 324, grifos meus)

No trecho acima exposto, o narrador fala num “rastro de destruição”, numa “floresta ferida” e em “manchas de floresta incendiada”. É com essas palavras que ele descreve o que observa da ação do *napë* sobre a terra. Na figura 9 podemos perceber alguns espaços divididos e um “caminho” que os atravessa, indicando, talvez, a imagem de uma estrada. Estes espaços são, como em “Visão xamânica da floresta”, divididos em formas geométricas. Estas, no entanto, contrariamente às anteriores, estão vazias, sem composições mais articuladas as completando. Há, contudo, uma texturização com formato de retângulos e losangos, em três dessas formas, o que indica uma separação entre elas, como se fossem “pedaços” separados, com destinos ou funções distintas. Além disso, percebe-se que os diferentes espaços estão muito bem divididos entre si, e que não há visualmente nada que indique uma conexão entre eles. Por outras palavras, com exclusão da possível imagem da “estrada”, não há mais nada que una uma floresta já retalhada.

É inevitável não citar, aqui, recentes acontecimentos que *A Queda do Céu* não abordou, justamente por serem posteriores à publicação: a epidemia *xawara* do coronavírus e sua relação com o avanço crescente do garimpo ilegal. Dados da Rede Pró-Yanomami e do Instituto Socioambiental indicam que a atividade do garimpo

de ouro realizada em terras protegidas foi diretamente responsável – quiçá o maior responsável – por espalhar a COVID-19 nas áreas habitadas pelos povos indígenas Yanomami e Ye'kwana<sup>64</sup>. Assim, as narrativas de Davi se repetem. Muda o ano, muda o nome da epidemia, mas os *napë* seguem trazendo um rastro de contágio e destruição que tira o “sopro de vida” dos humanos e da mãe-terra.

A partir de uma inspiração gerada por *A queda do céu*, e com o intuito de abarcar questões relativas à floresta e que nela não estavam expostas, foi elaborado o curto vídeo “A Mensagem do Xamã”<sup>65</sup>, de realização do Fórum de Lideranças Yanomami e Ye'kwana pela campanha #ForaGarimpoForaCovid<sup>66</sup>. A locução e a supervisão foram feitas por Dário Vitório Kopenawa e Davi Kopenawa e o vídeo foi disponibilizado gratuitamente na plataforma YouTube, para que todos lhe tenham livre acesso. Com dois minutos de duração, o vídeo é uma composição que intercala sequências de frases e sequências de imagens. As frases são expostas palavra por palavra, tendo cada termo menos de um segundo de tela. O mesmo acontece com as sequências de imagens que as intercalam, o que, em consonância com a trilha sonora composta por batidas graves, causa no telespectador uma ideia de velocidade, que leva a sentimentos de urgência e desespero, reforçados ainda pela cor vermelho-vivo das palavras. Já nos primeiros dez segundos de vídeo é estabelecido um “eu” e um “outro”, uma vez que o vídeo inicia com o chamado “olha para mim”, seguido de imagens de pessoas indígenas, e continua com “estamos vendo vocês”, seguido de representações em tela de colonizadores europeus. Esse “vocês” é, em seguida, trazido para o presente com a frase “vocês só olham para baixo” seguida de imagens de pessoas não-indígenas com o olhar voltado para seus celulares. No entanto, há no discurso transmitido pelo vídeo uma união que gera um “nós”: “Essa terra é viva / Essa terra nunca terá dono / Porque nós somos a terra /

---

<sup>64</sup> Seguem, nesta nota, alguns dados que podem interessar ao leitor. Para acompanhar os números relativos à incidência da COVID-19 sobre os povos indígenas, entre eles o número de casos confirmados e o número de óbitos, acesse <https://covid19.socioambiental.org/>. Reportagens sobre a relação entre o garimpo e o contágio de coronavírus em terras Yanomami: <https://glo.bo/3GtYrDu> e <https://bit.ly/3nupKGu> (de 2020) e <https://glo.bo/3KdwORp> (de 2021). Caso seja de interesse do leitor uma análise mais aprofundada, o Instituto Socioambiental e pesquisadores da Rede Pró-YY desenvolveram um livro digital de livre acesso sobre esse assunto. A referência é: *Xawara* [livro eletrônico]: rastros da Covid-19 na Terra Indígena Yanomami e a omissão do Estado. 1. ed. São Paulo: ISA - Instituto Socioambiental, 2020. Disponível em <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/prov0147.pdf> Acesso em janeiro de 2022.

<sup>65</sup> Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=0qa3yDX\\_94](https://www.youtube.com/watch?v=0qa3yDX_94). Acesso em agosto de 2021.

<sup>66</sup> Para saber mais e/ou apoiar, acesse: [foragarimpoforacovid.org](https://foragarimpoforacovid.org).

Todos nós.” A existência da floresta é unida ao humano (“somos a terra”) ao mesmo tempo em que o indígena e o não-indígena se aglutinam num “nós”, esse conjunto que não *possui* a terra, mas *é parte* dela e, portanto, não pode destruí-la.

Faz-se urgente que as belas palavras de Kopenawa sejam ouvidas e, em sentido oswaldiano, devoradas. A devoração não pode mais ser lida como destruição. Mas, para que isso aconteça, para que “devorar” não seja mais sinônimo de “destruir”, é necessário adotar a devoração modernista. É necessário olhar o Outro e mirá-lo, vendo-o por inteiro. É necessário ouvi-lo, e ler as suas narrativas. É necessário reverter a história, renarrar a história, reler e recontar as nossas tradições. É necessário incorporar o outro a si mesmo, através de todos os sentidos. É necessário suspender-se no tempo, abraçar o ócio, ler *A queda do céu* e deixar-se devorar, poeticamente.

Escrevo as presentes palavras na primeira semana do ano de 2022, um ano marcante por inúmeros motivos. No presente momento, completamos o bicentenário da independência política do país. Celebramos, ainda, o centenário da consagrada Semana de Arte Moderna, que visou representar um ato de independência cultural no país. Neste ano marcado por centenários históricos – que devem ser lembrados, discutidos, estudados e colocados em pauta à luz de maiores debates – vivemos, ainda, o acirrado momento de eleição presidencial. Não vou me estender muito quanto aos motivos pelos quais as eleições de 2022 geram preocupação e um senso de urgência e apreensão em relação ao futuro. Acredito que os dados acima expostos quanto à devoração de florestas e de humanos já dizem muito. No entanto, como sabemos, não foram somente estes dois seres que foram atacados nos últimos anos com mais fervor do que geralmente são. A arte, a cultura, a literatura, o desenvolvimento científico e a educação também o foram. Basicamente, tudo aquilo que compõe o belo, o artístico, o livre e o crítico. Não podemos deixar que eles sejam deglutidos pelo metal.

Para não que não nos deixemos devorar pelo coronavírus, pelo garimpo, pelo fascismo e pelas mudanças climáticas, devoremos Kopenawa, devoremos Oswald, devoremos os discursos, as narrativas, as literaturas de Outros. Devoremos até nos transformarmos, devoremos até virarmos Outro. Que o tabu seja permanentemente totem, que o Devir-outro se faça perene.

## 2.6 EM SÍNTESE

Concluo, portanto, que *A queda do céu*, tanto na sua construção literária, quanto no ato de leitura e nas narrativas que transmite representa magnificamente o tabu transformado em totem. É o caminho do terceiro termo, é a própria transculturação. É Antropofagia. Davi devora os *napé* ao mesmo tempo em que é por eles devorado. Sinto, também – e aqui falo na posição de leitora –, que o tabu freudiano do qual se apropria Oswald se expressa com esmero naquele que lê as narrativas kopenawianas. Afinal, lembremo-nos que “o indivíduo que violou o tabu torna-se ele mesmo tabu, porque tem o perigoso atributo de tentar outros a seguir seu exemplo” (FREUD, 2021, p. 27). É inevitável terminar a leitura desta obra sem sentir uma necessidade de divulgá-la, falar dela, convidar outros *napé* a lerem e devorarem e serem violentamente e poeticamente deglutidos por todas aquelas palavras.

Ao final da leitura, me senti devorada por Davi, ao mesmo tempo em que devorei aquelas narrativas. A obra inevitavelmente gera um efeito catártico, que me arrebatou durante a leitura. Ou, para melhor dizer, gera prazer: o prazer do texto – a fruição –, que Bruce Albert expressamente se preocupou em consolidar. A fruição, para Barthes, é aquela que desestabiliza o leitor e o retira da zona de conforto. A sensação de prazer/fruição não é de deleite ou luxúria somente, mas, carregando consigo o investimento erótico, apresenta também um quê de dor. Essa ideia me leva a pensar na imagem do fogo ou da chama – comumente associados à sensualidade e à experiência sexual – que remetem simultaneamente tanto ao campo semântico de “entusiasmo” quanto ao de “aconchego”, por conta do duplo sentido que a noção de “aquecimento” pode gerar. No entanto, fogo e chama não somente aquecem, como também ardem e, portanto, queimam; mas não a ponto de se destruírem, afinal, “*los libros arden mal*”.<sup>67</sup>

A experiência da leitura não é sempre confortante. O exercício textual é composto de ações e reações que podem proporcionar prazer materializado através do sentido e do significado das palavras. Afinal, a chama da leitura é um prazer indispensável ao ser humano; é a fruição que nos transforma.

*A queda do céu* não foi uma experiência paralisante, precisamente, mas asfixiante, com certeza. Uma sensação similar àquela que nos domina quando

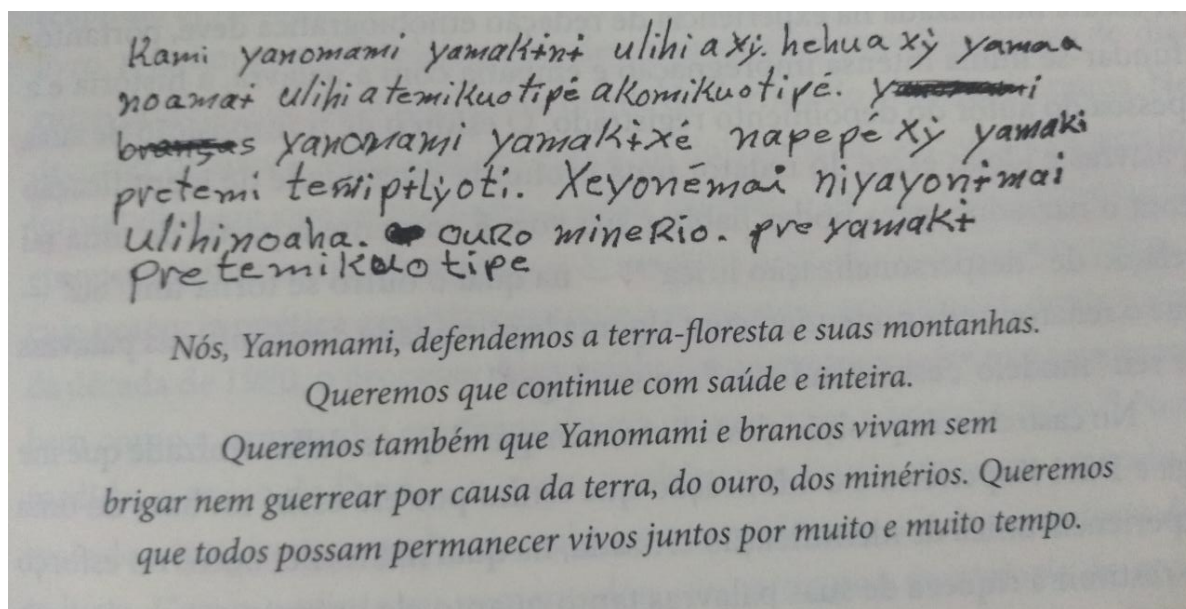
---

<sup>67</sup> Em português: os livros queimam mal. Referência a: RIVAS, Manuel. *Los libros arden mal*. Madrid: Alfaguara, 2018.

arfamos muito intensamente, completamente arrebatados diante de algo; quando todo o ar deixa os nossos pulmões e o mundo parece girar descontroladamente até parar e virar outro. Ele não vira outro, é claro. Nós é que viramos. O nosso olhar sobre ele se transforma, pois nesse momento já somos outros.

O que a leitura desta obra me fez sentir foi um misto de desespero com esperança. Um sufocamento aglutinado a uma intensa vontade de agir urgentemente, imediatamente. Sinto que me transformei durante o processo de leitura e, ao sair dele – completamente mastigada, digerida, devorada – uma iminente necessidade por transformação me dominou e me acompanha até hoje. Esse é o efeito que *A queda do céu* nos causa. Um efeito propriamente antropófago: o do convite à eterna transformação. É possível sentir, ao longo das mais de seiscentas páginas que compõem esta obra, os dentes de muitos outros nos mastigando lentamente. Um novo “eu” vai sair dali, inevitavelmente. Um “eu” transformado nos outros: um nós-outros. *Nosoutros*.

**Figura 10** – Pele de imagem de Davi Kopenawa II



Fonte: *A queda do céu* (2015, p. 537)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA QUE O CÉU NÃO CAIA

*Um mundo sem literatura se transformaria num mundo sem desejos, sem ideais, sem desobediência, um mundo de autômatos privados daquilo que torna humano um ser humano: a capacidade de sair de si mesmo e de se transformar em outro, em outros, modelados pela argila dos nossos sonhos. (Mario Vargas Llosa, ao receber o prêmio Nobel de Literatura, em 2010)*

Acredito que caiba aqui me colocar por alguns momentos no texto e refletir brevemente sobre o processo de escrita desta dissertação. Talvez esta pessoalização descaracterize um pouco o distanciamento que geralmente se espera de uma pesquisa, mas o irreverente Oswald de Andrade não obedeceu ao caráter rigoroso que comumente se espera de tratados filosóficos e nos apresentou poéticos e originais ensaios que até hoje movimentam leituras de textos e de mundo. Kopenawa e Albert também desafiaram as premissas previamente determinadas de uma etnografia e dos métodos da observação participante e da escrita etnográfica. Isso fez com que criassem a original *A queda do céu*, atualmente referência dentro dos estudos etnográficos e leitura obrigatória para todos os estudantes de antropologia. Assim sendo, seguirei o exemplo dos homens sobre os quais escrevi ao longo destas páginas e quebrarei levemente as regras da escrita científica ao colocar o meu “eu” dentro da reflexão, algo que, penso, a própria literatura não só me permite, como me induz a fazer.

Durante o curso de especialização em Antropologia, em alguns momentos me disseram que as análises que eu fazia se pareciam mais com análises literárias do que com a reflexão antropológica por propriedade. Durante a realização do mestrado me foi dito, inclusive durante a banca de qualificação, que meus escritos viviam no entremeio da antropologia e da literatura. Sinto que a própria pesquisa e o local em que situei meu pensamento enquanto pesquisadora esteve num entre-lugar. Um entre-lugar disciplinar, de método, de discurso, de reflexão. Sinto também, no entanto, que não poderia ser de outra forma.

Oswald propôs a Antropofagia não somente como um movimento ou como uma poética, mas como uma maneira de utilizar a poesia enquanto forma de ler o mundo, no qual o caráter literário se faz presente através da união da *poiesis* à

*práxis*. Tal união é uma profunda expressão de como a arte se conecta à vida; e, no caso da Antropofagia, é invisível onde começa uma e acaba a outra. Lembremo-nos, agora, de uma citação de Castro Rocha já mencionada anteriormente. Segundo ele,

(...) a antropofagia deve ser entendida como uma estratégia empregada em contextos políticos, econômicos e culturais assimétricos. Trata-se de estratégia empregada geralmente pelos que se encontram no polo menos favorecido. O gesto antropofágico, por esse motivo, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. (CASTRO ROCHA In: RUFFINELLI e CASTRO ROCHA, 2011, p. 666)

Como pudemos observar, Davi Kopenawa em *A queda do céu* assimila, de maneira criativa, discursos, conteúdos, formas e métodos que lhe foram, num primeiro momento, impostos. A fala, a escrita, a história, o sonho, o pensamento, a roupa, a viagem, a percepção do Outro: foram todos assimilados por Davi e transformados nas expressões que, no formato de um livro, permite a reverter certas narrativas e propor ao leitor a deglutição de um novo ponto de vista. Tudo isso para que, antropofagicamente, possamos impedir que o céu caia sobre nós (nós-eu, nós-outro, nós-planeta).

Durante o meu contato com a obra, ao tomar conhecimento da profecia xamânica da queda do céu e ler sobre os efeitos nocivos da ação humana, do ponto de vista do xamã e de seu pensamento guiado pelo sonho, me foi impossível não lembrar, também, da recente e tão atualmente debatida teoria do Antropoceno/Capitaloceno<sup>68</sup>. Tal teoria, proposta pela primeira vez pelo holandês Paul Crutzen no ano de 2000, diz respeito ao surgimento de uma nova Época geológica (na qual nos encontramos atualmente), marcada pelo fim do processo civilizador<sup>69</sup>. De forma básica, ela pressupõe o ser humano como agente geológico, ou força geológica, ou seja, capaz de exercer mudanças estruturais (climáticas, por exemplo) no planeta de forma a modificar seus processos geológicos.

José Eli da Veiga (2019) discorre a respeito do Antropoceno e das

---

<sup>68</sup> Os dois termos designam o mesmo processo. No entanto, o primeiro compreende o ser humano (*Anthropos*) como causador da crise ecológica (recentemente compreendida também como crise civilizacional), enquanto o segundo entende a crise como resultante histórica dos processos do sistema capitalista. Para melhor entendimento dessa diferenciação, consultar: “Antropoceno ou Capitaloceno: da simples disputa semântica à interpretação histórica da crise ecológica global” (BARCELOS, 2019). Disponível em <https://redibec.org/ojs/index.php/revibec/article/view/356>. Acesso em agosto de 2021.

<sup>69</sup> Ver: ELIAS, Norbert (1990, 1994).

Ciências da Mãe Terra, e reflete sobre como é necessário pensar a teoria do Antropoceno de maneira transdisciplinar. Segundo ele, para estudar seriamente a forma como a ação humana compromete a biosfera do planeta, é necessário primeiramente partir de um ponto de integração entre as ciências naturais e as ciências humanas (VEIGA, 2019, p. 123). Esse tipo de integração, similar, de certa forma, à proposta dos etnoconhecimentos, sugere uma construção da pesquisa e do saber de forma integrada entre os diversos campos do conhecimento, assunto sobre o qual refleti no decorrer do processo de pesquisa e escrita dessa dissertação. Me parece quase inevitável, atualmente, pensar de maneira transdisciplinar. Observei, ao longo deste estudo, a forte presença da literatura nessa formulação de um pensamento integrado e a importância da contribuição dos Estudos Literários na articulação dos saberes. Afinal, tanto Davi quanto Oswald conceberam a produção do conhecimento e do imaginário, a construção poética e a crítica social de forma “impura”, ou seja, misturada, livre, nos apresentando, assim, produções transculturais, transdisciplinares e, por propriedade, Antropófagas.

Para finalizar, gostaria de deixar aqui uma fala de Ailton Krenak, quando participou da mesa de encerramento da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) de 2021<sup>70</sup>, denominada “Cartografias para adiar o fim do mundo”. Na conversa com Muniz Sodré<sup>71</sup>, o líder indígena trouxe uma bonita mensagem de coragem e esperança:

Se nós estamos experimentando o Capitaloceno, isso significa que não vai ficar um lugar da Terra que não vai ser assolado por essa lama, que vai alcançar todos os recantos do planeta (...). Então, nós estamos vivendo num mundo onde nós estamos sendo obrigados a mergulhar profundamente na terra e criar mundos possíveis. Nós não podemos nos render a essa narrativa de fim de mundo. Essa narrativa é pra nos fazer desistir dos nossos sonhos, e dentro deles estão as memórias da terra, dos nossos ancestrais.

Dediquei esta dissertação a todos aqueles que foram levados pela epidemia e pela negligência que a impulsionou, entre eles a minha avó e vários yanomami cujas mortes foram subnotificadas. É importante que falemos disso, que

---

<sup>70</sup> Realizada em modalidade virtual, por conta da pandemia de COVID-19. Todas as mesas, inclusive a mencionada, estão disponíveis no canal da FLIP no YouTube: <https://www.youtube.com/c/flipfestaliteraria>. Acesso em dezembro de 2021.

<sup>71</sup> Escritor, jornalista, sociólogo, tradutor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ocupa a cadeira 33 da Academia de Letras da Bahia.

nos lembremos disso; que tenhamos em nossas mentes aqueles que vieram antes de nós e que foram, de diversas maneiras, silenciados/apagados por mecanismos de opressão. É importante que os honremos, que mencionemos seus nomes e que lembremos que por trás de cada número há uma história. É importante viver o luto.

No entanto, como muito bem nos lembra Krenak no trecho acima, não podemos nos deixar abater pelo luto. Devemos, pelo contrário, experienciá-lo e transfigurá-lo até virar luta. Devemos nos movimentar. Caminhar, não esperar que caminhem por nós ou que arranquem as nossas pernas. Em vez da espera, que se faça a esperança, uma vez que, como disse Oswald, é na alegria que a utopia se faz aparente.

Que haja *luto*, pois ele nos impulsiona. Mas que haja, também, *luta*, pois é ela que transforma.

Que o mundo se antropofague e que nós nos antropofaguemos nele.

Que vivamos o sonho, o lúdico, a poesia.

Que vivamos o Outro.

Que sejamos o Outro. Que tenhamos o Outro em nós.

Que a vacina antropofágica se faça presente.

Poeticamente, caminhemos.

Poeticamente, devoraremos.

## REFERÊNCIAS

- AERTS, Diederik; APOSTEL, Leo; et al. **World Views**. Bruxelas: Ed. Vubpress, 1994.
- ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- \_\_\_\_\_. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Estética e política**. Org. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Serafim Ponte Grande**. 9. ed. São Paulo: Globo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Manifesto Antropófago e outros textos**. Org. Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo, Companhia das Letras, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALBERT, Bruce. **Comissão Pró-Yanomami**. Disponível em: [http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base\\_ini.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base_ini.htm). Acesso em maio de 2021.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: SESI-SP. 2018.
- BARCELOS, Eduardo. Antropoceno ou Capitaloceno: da simples disputa semântica à interpretação histórica da crise ecológica global. In: **Revista Iberoamericana de Economia Ecológica**. Edição Especial XIII Congresso da Sociedade ECOECO em Campinas. Rio de Janeiro, UFRRJ, 2019. Disponível em <https://redibec.org/ojs/index.php/revibec/article/view/356>. Acesso em agosto de 2021.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz: entrevistas**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- BRASIL. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. **Código Penal de 1890**. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1851-1899/d847.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm). Acesso em agosto de 2021.
- BRASIL. Decreto-lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. **Lei das Contravenções Penais**. Disponível em <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/110062/lei->

[das-contravencoes-penais-decreto-lei-3688-41](#). Acesso em agosto de 2021.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Conversa com Caetano Veloso (1968). In: **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2012b.

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

\_\_\_\_\_. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários Escritos**. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Antropofagia e perspectivismo: a diferença canibal em “Meu tio o lauretê”. In: **Revista Landa**, vol 3, nº 1, 2014.

CLIFFORD, James. O surrealismo etnográfico. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 132-178.

DANTAS, Marta. Arte primitiva e arte moderna: afinidades eletivas. **Revista Maquinações**, Universidade Estadual de Londrina, vol. I, n. 1, p. 62 - 63, 1982.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIEGUES, Antonio Carlos et al. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. São Paulo, NUPAUB, 2000.

FARINACCIO, Pascoal. **Serafim Ponte Grande e as Dificuldades da Crítica Literária**. São Paulo: Ateliê Editorial: FAPESP, 2001.

FERREIRA DE ALMEIRA, Maria Cândida. Só a antropofagia nos une. In: **CLACSO**, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916022448/11ferreira.pdf>

FONSECA, Maria Augusta. **Palhaço da Burguesia**. São Paulo: Livraria e Editora Polis LTDA, 1979.

\_\_\_\_\_. **Por que ler Oswald de Andrade?**. São Paulo: Globo, 2008.

FONSECA, Cristina. **O pensamento vivo de Oswald de Andrade**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.

FOSTER, Hal. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: MIT Press, 1996.

FREUD, Sigmund. Acerca de uma visão de mundo. In: **Obras Completas de Sigmund Freud: O mal-estar na civilização**, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 2013.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires, Catálogos, 2001.

GOMES, Heloisa Toller. Antropofagia. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 35-53.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern Art**. Harvard University Press, 1986.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 14, página 12 - 19, 2020.

HEGEL, G.W.F. **Fenomenologia do Espírito**. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

JACKSON, Kenneth D. **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KOJÈVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: EUERJ, 2002.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. 2 ed. São Paulo: Kairós, 1980.

LEJEUNE, Philippe. **Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias**. Paris: Seuil, 1980.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974.

MORUS, Thomas. **A Utopia**. Trad. Luís de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: Uma polêmica. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

NODARI, Alexandre; AMARAL, Maria Carolina de Almeida. A questão (indígena) do Manifesto Antropófago. **Rev. Direito Práx.** Rio de Janeiro, v. 9, n. 4, p. 2461-2502, Oct. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2018/37974> Acesso em: abr. 2021.

NUNES, Benedito. A Antropofagia ao alcance de todos. In: **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

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

\_\_\_\_\_. O Retorno à Antropofagia. In: RUFFINELLI, Jorge, CASTRO ROCHA, João Cezar de. **Antropofagia Hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Trad. Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro, Zahar, 2016.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987.

PERRY, Gill. O Primitivismo e o Moderno. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo, Abstração**: Começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 3-85.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista. In: **Que Horas São?** Ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

STENGERS, Isabelle. La Propuesta Cosmopolítica. **Revista PLÉYADE**, n. 14, jan. 2015. Disponível em: <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159>.

STERZI, Eduardo. Dialética da Devoração e Devoração da Dialética. In: RUFFINELLI, Jorge; CASTRO ROCHA, João Cezar de. **Antropofagia Hoje?**: Oswald de Andrade em cena. São Paulo, Realizações Editora, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

VEIGA, José Eli da. **O Antropoceno e a Ciência do Sistema Terra**. São Paulo: Editora 34, 2019.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A propriedade do conceito. **ANPOCS 2001 / ST 23**: Uma notável reviravolta: antropologia (brasileira) e filosofia (indígena), 2001.

\_\_\_\_\_. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

\_\_\_\_\_. Transformação da antropologia, transformação na antropologia. In: **Revista Mana**, vol.18, nº1, Rio de Janeiro, 2012.

WATTEE-DELMOTTE, Myriam. Le surréalisme, point de basculement du rapport à l'image. **Image & Narrative**, v. 15, nov. 2006. Disponível em: [http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/watthee\\_delmotte.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/watthee_delmotte.htm).

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Trad. José Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: Abril, 2010.

## SITES CONSULTADOS

COMISSÃO PRÓ-YANOMAMI. Disponível em:

[http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base\\_ini.htm](http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=htm&url=http://www.proyanomami.org.br/base_ini.htm). Acesso em maio de 2021.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Disponível em:

<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>. Acesso em maio de 2021

TERRAS INDÍGENAS NO BRASIL. Disponível em <https://terrasindigenas.org.br/>. Acesso em maio de 2021.

**FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA**

A MENSAGEM DO XAMÃ | #ForaGarimpoForaCovid. 1 Vídeo (2m15s). Publicado pelo canal Instituto Socioambiental. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=0qa3yDX\\_94](https://www.youtube.com/watch?v=0qa3yDX_94). Acesso em agosto de 2021.

RODA VIVA | Ailton Krenak | 19/04/2021. 1 Vídeo (1h32m41s). São Paulo, TV Cultura, 2021. Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>. Acesso em julho de 2021.

QUANTO TEMPO O TEMPO TEM. Direção: Adriana Dutra. 1 DVD (75m). Rio de Janeiro, Riofilme, 2015.