

Ressonâncias antropofágicas e pós-crítica: projetos artísticos pós-autônomos

Anthropophageal and post-critical resonances: post-autonomous artistic projects

Wallisson Rodrigo Leites^{1*}

*Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)
e-mail: wallissonrodrigo@hotmail.com

Lourdes Kaminski Alves^{2*}

*Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)
e-mail: lourdeskaminski@gmail.com

Resumo: Neste artigo, refletimos sobre modos de apropriação e de assimilação, por parte da crítica contemporânea latino-americana, dos princípios da Antropofagia cultural. Observamos que boa parte da ensaística literária brasileira contemporânea encontra afinidades teórico-críticas com a ensaística literária latino-americana, sobretudo, com o conceito de ‘literaturas pós-autônomas’, desenvolvido por Josefina Ludmer (2013) e de Florencia Garramuño (2014), para pensar produções artísticas e literárias fora dos cânones ocidentais, sendo possível verificar nas formulações conceituais desenvolvidas por estas autoras, um estreito diálogo com as premissas da Antropofagia cultural, que por sua vez encontra ressonâncias em produções artísticas e poéticas contemporâneas.

Palavras-chave: Antropofagia cultural; Linguagens Artísticas; Pós-Crítica; Produções contemporâneas.

¹ Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), sob orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Docente de Língua e Literatura brasileira. Doutorado em Letras pelo PPGL-UNIOESTE. Membro do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens (CNPq) e do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP-PPGL/UNIOESTE). CV: <http://lattes.cnpq.br/6153829437810654>.

² Doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária pela UNESP/Assis/SP. Pós-Doutora em Letras pela UFRJ. Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Coordenadora do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP-PPGL/UNIOESTE). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens (CNPq). Pesquisadora CNPq (PQ2). Pesquisa o ensaísmo crítico literário pós-1990, brasileiro, de autoria feminina. CV: <http://lattes.cnpq.br/2502060350876295>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5108-4927>.

Abstract: In this article, we reflect on ways of appropriation and assimilation, by contemporary Latin American criticism, of the principles of cultural Anthropophagy. We observed that a large part of contemporary Brazilian literary essays finds theoretical-critical affinities with Latin American literary essays, especially with the concept of 'post-autonomous literatures', developed by Josefina Ludmer (2013) and Florencia Garramuño (2014), to think about artistic and literary productions outside Western canons, making it possible to verify in the conceptual formulations developed by these authors, a close dialogue with the premises of cultural Anthropophagy, which in turn finds resonances in contemporary artistic and poetic productions.

Keywords: Cultural anthropophagy; Artistic Languages; Post-Criticism; Contemporary productions.

INTRODUÇÃO

A antropofagia de Oswald, pode ser definida como uma linhagem filosófica de resistência e de desconstrução do pensamento colonialista, uma assimilação crítica entre culturas, uma vez que, “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1928, p. 3). Nessa perspectiva, mistura-se eruditos e populares, que absorvem diversas ideias aos seus redores, as assimilam e transfiguram pensamentos.

Vale ressaltar que em um determinado período de nossa história, um determinado autor foi capaz de perceber as necessidades de ser contemporâneo em seu tempo, ainda que a macroestrutura social fosse arcaica.

Não se tem como objetivo aqui enaltecer determinado escritor em detrimento de outros, mas sim verificar a importância desse autor, por seu momento e contexto de produção, para as demais formulações artísticas brasileiras após a sua elaboração conceitual.

Nesse sentido, determinados movimentos artísticos utilizam os princípios da antropofagia como pilar consciente, enquanto outros usam a premissa antropofágica diluída em suas produções, apenas como um reflexo de uma nova forma de estetização e pensamento, de certa forma, já consolidados, no meio artístico. Entretanto, também não será objetivo aqui estabelecer em que medida essa pseudoconsciência ou inconsciência existem em tais manifestações, mas simplesmente observar como as premissas

antropofágicas oswaldianas podem ser percebidas na produção artística posterior ao autor.

É possível ainda considerar as vanguardas europeias e brasileiras dos anos 1960, não como desenvolvimento, no sentido de causa e efeito, mas como retomada das vanguardas históricas, ambas surgidas em períodos marcados pelas duas grandes guerras, porém sob novas perspectivas, dado novas formas e novos conteúdos.

ANTROPOFAGIA CULTURAL E MOVIMENTOS MUSICAIS

Na música, merece destaque o movimento da Tropicália, do final da década de 60, com artistas como: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, a banda Os Mutantes, Secos e Molhados, entre outros. Tais artistas - em uma época em que a rádio e a televisão se preocupavam em apresentar, de forma massiva, artistas norte-americanos como referentes musicais - colocam-se como um movimento de resistência ao processo de colonização cultural promovido pelas mídias. Para isso, a exemplo da proposta da primeira fase do Modernismo, suas produções promoveram uma ruptura com aquilo que poderia se chamar de gosto burguês da época a partir de quebras nos padrões rítmicos e harmônicos, e nos timbres e escalas musicais. Tal característica é proclamada, por exemplo, na música “Tropicália”, de Caetano Veloso (1968): “Mas seu coração balança a um samba de tamborim Emite acordes dissonantes.

Tais compositores passaram a utilizar sonoridades que, embora por vezes, parecessem simplistas, remetiam ao primitivo, ao ritualístico, ao pitoresco e mesclavam, em um processo de devoração cultural, aspectos de diferentes vertentes musicais afastando-se da tentativa de agradar ao ouvido já acostumado com padrões melódicos previsíveis. Caetano Viloso, um dos principais expoentes da Tropicália, em sua biografia *Verdade Tropical*, de 1997, assume a influência do pensamento antropofágico no movimento musical da época:

O segundo manifesto, o Antropófago, desenvolve e explicita a metáfora da devoração. Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, ‘assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidade locais ineludíveis em que dariam ao produto resultante um caráter autônomo’. [...] a idéia do canibalismo cultural, servia-nos aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui (no manifesto), uma formulação sucinta e exaustiva (Velo, 2008, p. 248).

Nas letras compostas pelos artistas pertencentes ao movimento – tanto no plano da forma quanto do conteúdo - a ideia de questionamento – estético, político, social, cultural etc. – foi o padrão norteador. Essa devoração antropofágica e posterior contaminação cultural, retratada a partir da perspectiva da sátira menipeia em *O homem e cavalo*, pode ser vista, por exemplo, na música “Ave Lúcifer”, da banda Os Mutantes:

Anjos e arcanjos
Repousam neste Éden infernal
E a flecha do selvagem
Matou mil aves no ar.
(Os Mutantes, 1970).

Ainda como exemplo, citamos aqui a música “Sangue Latino”, do grupo Secos e Molhados a qual retrata a reformulação do pensamento antropofágico:

Jurei mentiras e sigo sozinho
Assumo os pecados
Os ventos do norte não movem moinhos
E o que me resta é só um gemido
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minh'alma cativa
Rompi tratados, traí os ritos
Quebrei a lança, lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa é não estar vencido

Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minh'alma cativa.
(Secos e Molhados, 1973).

É possível notar que as premissas levantadas pela antropofagia oswaldiana se fazem presentes nos versos citados que podem ser vistos como a síntese do pensamento antropofágico presente já nos manifestos. O questionamento acerca da noção de verdade - em “jurar mentiras” e “seguir sozinho” - e do pensamento etnocêntrico – em “os ventos do norte não movem moinhos” e “Rompi tratados, traí os ritos” que orientavam a arte e a cultura no Brasil pode ser associado ao papel de Oswald enquanto um artista e intelectual brasileiro o qual serviu como a “ponta da lança” para um o processo de descolonização do pensamento.

O MOVIMENTO ANTROPOFÁGICO E O CINEMA NOVO

No cinema, o movimento do Cinema Novo, nas décadas de 1960 e 1970, torna-se de extrema importância ao repensar a linguagem cinematográfica brasileira da época, tanto em sua linguagem cinematográfica, quanto na seleção de temas e espaços cênicos. Citamos, por exemplo o manifesto *Uma Estética da Fome* (1964), de Glauber Rocha³.

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao

³ O cineasta Glauber Rocha apresentou o manifesto “Uma Estética da Fome” no Congresso *Terceiro Mundo e Comunidade Mundial*, na cidade italiana de Gênova. Diretor de vasta filmografia, a exemplo de: filme-manifesto *Barravento* (1961-62), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão Da Maldade Contra O Santo Guerreiro* (1969), *Terra em Transe* (1967), *O Leão de Sete Cabeças* (1970), *A Idade da Terra* (1980), Cinema Novo (2016), e outros.

homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

[...]

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

[...]

uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo.

[...].

De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo, hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção para Festivais do Itamarati, pela crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais (Rocha, 1965).

Ao retornar ao Brasil, após a conferência proferida durante Congresso “Terceiro Mundo e Comunidade Mundial”, em Gênova, Itália, o cineasta Glauber Rocha publicou o manifesto que originou sua conferência, no terceiro número da *Revista Civilização Brasileira* – o manifesto *Eztetyka da Fome*.

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema

Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração (Rocha, 1965).

Glauber Rocha fala sobre a luta política contra o chamado “cinema digestivo”, afirmando que o Cinema Novo havia encenado poeticamente, e por isso, problematizado e analisado os temas da fome pela representação de uma galeria de famintos. Este manifesto contém uma proposta estética revolucionária para o cinema brasileiro. Em 1971, Glauber Rocha vai reelaborar o manifesto para a perspectiva estético-teórica traçada na “Eztetyka do Sonho”, conferência realizada em Congresso na Columbia University, em Nova York.

No ‘Seminário do Terceiro Mundo’ realizado em Gênova, Itália, 1965, apresentei, a propósito do Cinema Novo brasileiro, ‘A Estética da Fome’. Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo diante das potências colonizadoras: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação. [...] O Maio francês aconteceu no momento em que estudantes e intelectuais manifestavam no Brasil seu protesto contra o regime militar de 1964. ‘Terra em Transe’, 1966, um manifesto prático da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e de grupos sectários de esquerda. [...] Este Congresso é outra oportunidade que tenho para desenvolver algumas ideias a respeito de arte e revolução (Rocha, 2004, p. 250).

Para isso buscou uma outra linguagem cinematográfica, mantendo viva a ideia de uma "arte revolucionária" transformadora da sociedade latino-americana.

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isso sempre me interessei também por essas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existiam entre esse tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht. [...] Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política (Rocha, 2004, p. 155).

[...]

Arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década. Acho porém que a mudança de condições políticas e mentais exige um desenvolvimento contínuo dos conceitos de arte revolucionária (Rocha, 2004, p. 155).

A escrita dos manifestos, as conferências e a produção fílmica de Glauber Rocha demonstram um pensamento crítico de resistência ética e estética contra a cultura cinematográfica europeia produzido num terceiro espaço, ao modo como reflete Quijano (2000). “As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão” (Rocha, 2004, p. 250). Glauber se refere a esta cultura cinematográfica eurocêntrica de “razão opressora” e assume a condição de um intelectual do intelectual outsider, tal como reflete Edward Said⁴ (2007, p. 158), característica que “escritores e intelectuais têm em comum quando intervêm na esfera pública”, uma vez que para o crítico humanista, “o intelectual é aquele que não está submetido a dogmas”.

O cinema para Glauber Rocha é instrumento da “descolonização”, tal como ele mesmo define nos manifestos teórico-estéticos, suas ideias ainda reverberam na filmografia nacional e latino-americana⁵.

⁴ Vale lembrar que Said criticou fortemente ideologias dominantes, tanto de “esquerda” quanto de “direita”, como as noções de “nacionalismo-desenvolvimentista”, “nacionalismo-marxista”, “populismo”, e outros ismos.

⁵ “Do manifesto lançado em 1965 por Glauber Rocha a *Bacurau*, a estética da fome é a violência do oprimido como forma de resistência.” Disponível em: <https://www.select.art.br/o-que-restou-da-estetica-da-fome/>

A exemplo de poética da fome, no cinema, tratado por Glauber Rocha; na produção lírica, citamos a obra de Douglas Diegues⁶, autor contemporâneo que, em sua poética, promove o intercruzamento de línguas (português, espanhol e guarani), além de realizar estudos sobre a poesia guarani.

Em resposta a uma razão opressora (colonialista), artistas, escritores e intelectuais brasileiros e latino-americanos contemporâneos têm demonstrado interesse em empreender o caminho em direção à independência epistêmica, pelo respeito à diferença, acreditando que há distintas perspectivas para olhar o mesmo objeto, que parte do princípio de alteridade e da decolonização epistêmica.

O DIÁLOGO RENOVADO NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Somando-se a estas vozes destacamos a poética do Portunhol Selvagem proposta por Douglas Diegues.

Eu acho o portunhol selvagem uma das lesões linguísticas mais intensas e interessantes que existem. Ação direta nas molas da falácia e do poder. O portunhol selvagem é desestabilizador, desierarquizador, anarquizante (Diegues, 2013).

Sua escrita poética apresenta um pendore para o manifesto de uma poesia da/na fronteira, podendo ser lida como uma “opção decolonial”.

⁶ Josué Ferreira de Oliveira Júnior (2020), apresenta o autor: “Filho de pai brasileiro e mãe paraguaia falante hispano-guarani, nasceu no Rio de Janeiro e criou-se na fronteira Brasil-Paraguai, entre as cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, onde forjou sua identidade fronteiriça e seu falar periférico. Sua obra, vasta e significativa, é em todos os aspectos reveladora de um fazer literário “entre fronteiras e deslocamentos”, além de marginal por natureza. Não só porque se constitui a partir de um *locus* de enunciação e de uma língua periféricos e transfronteiriços, mas também, pelo modo como ganha corpo desde os blogs até às publicações cartoneras, como forma de salvaguardar a liberdade no que diz respeito à criação literária e de resistir às pressões do mercado editorial. Projeto que Diegues levou a termo com a criação da editora cartonera Yiyi Jambo, em Assunción no ano de 2007, por onde inclusive lançou *Uma flor na solapa da miséria* (2007)”.

El portuñol selvagem tiene que ver com escrituras non domesticadas, literaturas díscolas, poéticas postutópicas, descolonizaciones literárias. Non existe portuñol único. Existen vários portunholes, pero ninguno es mejor que el outro, nácore hierarquias, assim como non existem lenguas superiores y lenguas inferiores. [...] el portuñol selvagem non tiene forma. El portuñol es um mix bilíngue; el portunhol selvagem es um mix plurilíngue. [...] El portuñol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como a flor que brota de la bosta de las vacas (Diegues, 2017, p. 2).

Ao tratar sob “opção decolonial”, Quijano (2000), aponta a existência de quatro áreas básicas em que se instalou o poder colonialista que afetam a existência social dos povos da América Latina após a Conquista, sendo elas, de acordo com o autor:

Desde esta perspectiva, el fenómeno del poder es caracterizado como un tipo de relación social constituido por la co-presencia permanente de tres elementos: dominación, explotación y conflicto, que afecta a las cuatro áreas básicas de la existencia social y que es resultado y expresión de la disputa por el control de ellas:

1) el trabajo, sus recursos y sus productos; 2) el sexo, sus recursos y sus productos; 3) la autoridad colectiva (o pública), sus recursos y sus productos; 4) **la subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y sus productos** (Quijano, 2000, p. 1, grifos nossos).

O controle sobre a subjetividade/intersubjetividade é exercido pela manutenção da língua e da cultura do colonizador. A ruptura com tal controle será feito pela desobediência epistêmica, que se realiza, sobretudo, no plano linguístico, daí, a emergência de uma língua antropofágica e de “um portunhol salbage”.

U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvage que impacta. Es la

lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. [...] El portunhol salbaje es una música diferente, feita de ruídos, rimas nunca bistas, amor, sangue, árboles, piedras, sol, ventos, fuegos, esperma (Diegues, 2007, p. 3).

O portunhol selvagem remete à emergência de uma crítica dissonante, que nos leva aos teóricos e críticos latino-americanos, de abordagem pós-colonial, que se volta a escrever sobre produções literárias escritas em contextos fronteiriços, em espaços liminares, tal como aponta Mignolo (2003). Desse modo, estamos tratando de um espaço de afirmação da resistência e de um pensamento também bárbaro-selvagem⁷, como propôs Oswald de Andrade e como propõe Douglas Diegues em sua poética da tríplice fronteira.

La triple frontera es atrasada, bella, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguaranga, turka, selbátika, endemoniada, dibertida, suja, koreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli (Diegues, 2017, p. 4).

A poética contida no portunhol selbaje “[...] lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente” (Diegues, 2007) pode ser lida como um retorno em diferença⁸ à Antropofagia oswaldiana ao lado de um “pensamento-decolonial fronteiriço”, que na acepção de Walter Mignolo (2000, p. 252), é um pensar desde as fronteiras e margens que incorpora o “linguajamento”⁹.

⁷ “O movimento aqui em São Paulo desenvolvido com o nome de ‘Antropofagia’, nunca excluiu as conquistas técnicas da civilização nem os sonhos do momento social. Mas fazia escutar a voz bárbara dos trópicos” (Andrade, 1928).

⁸ Deleuze, ao tratar do “retorno da diferença”, com base na filosofia de Nietzsche, observa que “o encontro das duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra, à ideia de diferença” (Deleuze, 2006, p. 33).

⁹ “[...] Linguaging is not used to single out bi- or plurilinguaging situations. On the contrary bilanguaging reveals the ideology of monolanguaging (and particularly the idea of national languages in the imaginary of the modern states), that is, of speaking, writing, thinking within a single language controlled by grammar, in a way similar to a constitution’s control over the state. [...]. (Mignolo, 2000, p. 252). “[...] linguajamento é interação na língua e língua é o que permite descrever e conceber o linguajamento, então o bilinguajamento seria, precisamente, um modo de vida entre línguas: um processo dialógico, ético, estético e político de

El portunhol selvagem es maravishozo. [...] non se lo puede entender direito, [...] pero se lo puede sentir el frescor de llamas, el rocío del mambo. Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglês, franxute, italiano. Pero puesso incorporar las lenguas que quiser, el tomáraho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qôm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de laTriple frontera (Diegues, 2017, p. 5).

A poética do Portunhol selvagem anuncia a celebração de liberdade criativa, da assimilação crítica e transcultural.

Zilá Bernd (2013) assevera que a perspectiva transcultural “favorece a implosão dos binarismos implícitos a um conceito tradicional de literatura, promovendo o entrecruzamento fertilizador, a valoração da diversidade, o reconhecimento de alteridades e, sobretudo, ensejando dinâmicas relacionais” (Bernd, 2013, p. 217–218). Bernd defende que, em contraponto à tradicional rotulação de obras, o mais importante é acolher as produções ficcionais enquanto estéticas transculturais que “emergem da travessia das diferentes culturas e da utilização criativa dos vestígios e rastros memoriais, cujas brechas são preenchidas pela força imaginativa dos escritores” (Bernd, 2013, p. 217–218). É nesta perspectiva que a produção poética de Douglas Diegues se “alinha” à proposta antropofágica, sendo possível, ainda reconhecer em sua poética uma reflexão sobre o conceito de fronteira A fronteira, não apenas geográfica, mas, sobretudo, epistemológica. Mignolo (2004, p. 45) assevera que a fronteira, em termos coloniais, representa o local do primitivo e do bárbaro, sendo a “terra vazia”, do ponto de vista da economia, e o “espaço vazio” do pensamento, da teoria e da produção intelectual. [...]

A case in point is the notion of ‘frontier’ at the end of the nineteenth century in the United States as well as in Argentina: the frontier was the movable (westward) landmark of the march of the civilizing mission, the line dividing civilization from barbarism. The frontier, however, was not only geographic but

transformação social em vez da energia emanando de um falante isolado (Mignolo, 2000, p. 252, tradução nossa).

epistemological as well: the location of the primitive and the barbarism was the ‘vacant land’, from the point of view of economy, and the ‘empty space’ of thinking, theory, and intellectual production. [...] Thus, the organic intellectuals of the Amerindian social movement (as well as Latino, African American, and women’s) are precisely the main agents of the moment in which ‘barbarism’ appropriates the theoretical practices and elaborated projects, engulfing and superseding the discourse of the civilizing mission and its theoretical foundations (Mignolo, 2004, p. 45).¹⁰

A partir da leitura da poética de Douglas Diegues, o aproximamos das reflexões do crítico peruano Cornejo Polar (2000), quando este defende a persistência das memórias locais nos discursos dos sujeitos migrantes, reagindo, portanto, às proposições que valorizavam as experiências do exílio e as mesclas inerentes ao mundo multicultural.

Contra certas tendências que querem ver na migração a celebração quase apoteótica da desterritorialização, considero que o deslocamento migratório duplica (ou mais) o território do sujeito e lhe oferece a oportunidade de falar a partir de mais de um lugar ou o condena a essa fala. É um discurso duplo ou multiplamente situado (Cornejo Polar, 2000, p. 304).

Cornejo Polar refere-se à manutenção de um espaço diferencial para a produção teórica e cultural latino-americana, sem desconsiderar o potencial de alteração dos processos de formação da identidade no mundo global. O crítico prefere falar em diversidade de culturas, ressaltando a diferença e produzindo o social a partir de relações de negociação, conflito e empréstimo recíprocos.

¹⁰ “Um exemplo disso é a noção de ‘fronteira’ no final do século XIX nos Estados Unidos e na Argentina: a fronteira era o marco móvel (para o Oeste) da marcha da missão civilizadora, a linha dividindo a civilização da barbárie. A fronteira, todavia, não era apenas geográfica, mas, também, epistemológica: o local do primitivo e do bárbaro foi a “terra vazia”, do ponto de vista da economia, e o “espaço vazio” do pensamento, da teoria e da produção intelectual. [...] Assim, os intelectuais orgânicos dos movimentos sociais ameríndios (assim como latino-americanos, afro-americanos e de mulheres) são precisamente os principais agentes do momento no qual o ‘bárbaro’ apropria-se das práticas teóricas e dos projetos elaborados, absorvendo e anulando o discurso da missão civilizadora e suas bases teóricas” (Mignolo, 2004, p. 45, tradução nossa).

Aqui fica claro que hibridismo cultural e transculturação não são sinônimos. O conceito de transculturação cunhado por Ortiz (1940) e desenvolvido mais tarde por Angel Rama é retomado por este para atualização do conceito.

Ainda, somando-se a esta reflexão, Nestor García Canclini (1990), propõe a noção de hibridismo, que rejeita a ideia de “origem das tradições” e da “originalidade das inovações” (Canclini, 1990, p. 120) e abre caminho para a análise das mesclas de códigos culturais pertencentes a múltiplos registros.

Como exemplo de uma estética teatral híbrida destacamos a produção dramática do diretor amazonense Francisco Carlos, cuja dramaturgia apresenta explícita conexão com a Antropofagia oswaldiana, sobretudo nas peças do “Pensamento Selvagem”, assim, denominadas Francisco Carlos. São composições em que predomina a ideia de arte fragmentária, híbrida e heterogênea, dando voz aos povos indígenas e afrodescendentes. De acordo com Alves (2017):

Em sua arte o dramaturgo amazonense propõe: A) Aprofundar os debates (temas e linguagens artísticas) especificamente “canibalismo tupinambá” que envolveram a montagem do projeto da tetralogia canibal “Jaguar Cibernético”. B) Aprofundar estudos sobre canibalismo tupinambá mergulhando na obra de Florestan Fernandes “A função social na sociedade tupinambá” e fontes tupis, como: crônicas do século XVI e XVII e debater os campos da história e etnografia, sobre o papel central e fundamental – status e prestígio – da mulher tupinambá, nas sociedades tupis dos séculos XVI e XVII. C) Discutir a proposta antropofágica de Oswald de Andrade os modos como explorou e deixou em aberto às teorias da fonte tupi e como já indicava um dos procedimentos mais debatidos atualmente por antropólogos, artistas e pensadores: a chamada reindigenização da cultura brasileira e do país (Alves, 2017, p. 3).

Não só nas peças do chamado “Pensamento Selvagem”, observa-se este procedimento, mas, também em outros textos dramáticos de Francisco Carlos, por sinal, o autor, recentemente falecido¹¹, deixa um legado importante ao teatro

¹¹“Francisco Antônio Carlos (Itacoatiara, Amazonas, 1957 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020). Diretor teatral, ator e autor. Em suas obras aborda temáticas da cultura brasileira, como figuras mitológicas, povos

antropofágico, ainda pouco estudado, tal como aponta Alves (2017, p. 3). Há poucos estudos da obra do autor, seus textos estavam na fase de restauro, quando o dramaturgo faleceu. Tem-se algumas referências a sua dramaturgia, como o verbete:

Em 2011, dirige e encena a tetralogia *Jaguar Cibernético*, de sua autoria, apresentada no Sesc Pompeia, em São Paulo. Pautado pelo passado e o presente, o autor mistura ancestralidade indígena, antropofagia e canibalismo tupinambá com apelo pop e futurista, em contraste com a tradição ocidental. Compõem essa tetralogia as peças: *Banquete Tupinambá*, que se passa no século XVI, *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*, sendo esta última sobre o mundo indígena e o do homem branco, a floresta e a cidade (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022).

O projeto artístico denominado pelo dramaturgo de peças do “Pensamento Selvagem” é composto por quatro peças independentes, a saber: *Banquete Tupinambá*, *Aborígene em Metrópolis*, *Xamanismo the Connection* e *Floresta de Carbono – De Volta ao Paraíso Perdido*. As peças apresentam temas indígenas e abordam as relações de alteridade entre culturas. A dramaturgia de Francisco Carlos faz uma leitura

indígenas e suas tradições, antropofagia, e questões sócio-políticas como a destruição da floresta e da cultura amazônica”. Francisco Carlos. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa514484/francisco-carlos>. Acesso em: 12 de outubro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

“O ator e diretor Francisco Antônio Carlos morreu nesta sexta-feira (18), no Rio de Janeiro. Natural de Itacoatiara, a 176 km de Manaus, o artista tinha uma vasta obra na dramaturgia, com mais de quarenta peças escritas. Único dramaturgo do Amazonas indicado ao Prêmio Shell, o mais importante do teatro brasileiro, Francisco Carlos também já havia dirigido diversos espetáculos, incluindo shows musicais, concertos de canto lírico, vídeo e óperas, além de experiências multimídias. Ministrou workshops de expressão cênica para cantores líricos do Coral Paulistano e Coral Lírico do Teatro Municipal de São Paulo e do Coral Sinfônico do Estado de São Paulo. [...] Estudou filosofia na Universidade do Amazonas e aplicava esses conhecimentos em processos de invenção para teatro poético-filosófico. Na composição de sua estética teatral, dialogava com outras áreas artísticas, tais como música, dança, cinema, vídeo, performance, história em quadrinhos, fotografia, moda, esportes, publicidade, cibernética e artes plásticas. Dirigiu e encenou, em 2011, a Tetralogia *Jaguar Cibernético*, de sua autoria, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Com a Tetralogia “*Jaguar Cibernético*” e as Peças dos Fenômenos Urbanos Extremos foi considerado destaque do Fringe na 20ª edição do Festival de Curitiba”. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2020/12/18/morre-ator-e-diretor-francisco-antonio-carlos.ghtml>

antropológica da Antropofagia, cuja elaboração poética apresenta uma reflexão crítica de relatos de cronistas e viajantes sobre o Brasil colonial.

Mais que hibridar as formas artísticas, a obra dramaturgica de Francisco Carlos desconstrói os estereótipos patriarcais estabelecidos a partir da colonização, (des)lendo a história oficial e transformando restos desta história em processos de invenção antropofágica (Alves, 2019, p. 86).

Por ocasião da morte do dramaturgo, algumas poucas matérias foram divulgadas. Destacamos um texto mais completo sobre vida e obra do dramaturgo amazonense, publicada no periódico online “TeatroJornal: leitura de cena”, por Valmir Santos.

Sobre nossos corpos e mentes, sobre nossos corpos magnéticos, sobre o nosso crânio, sobre a nossa matéria, sobre a nossa caveira humana, sobre o nosso esqueleto insistente, sobre nosso ser descolonizado colonizado, passam, poéticos, rios aéreos, quantidades de vapor d’água pelas correntes aéreas, mais que Ícaros, que em contato com frente frias ao sul se dissolvem em chuvas benéficas e benfazejas (*Cosmos amazônico, de Francisco Carlos*).

Esses trechos do primeiro ato, *O paraíso verde: circulação das águas*, são apenas a ponta do iceberg de uma alentada investigação sobre parâmetros da degradação florestal e do desmatamento continuados. Carlos como que converteu toda a sua dramaturgia em bioma nutrido pelas vivências do menino que conheceu de perto a realidade das populações indígenas, ribeirinhas ou quilombolas. Memória de nativo transportada ao pensamento artístico (de)morado na filosofia, graduação que cursou, mas não concluiu, na Universidade Federal do Amazonas (Ufam). Donde o autodidatismo atávico e antropológico deu na miríade cênica mítico-etnográfica que o norteou (Santos, 2020).

Essa concepção teatral apresentada por Francisco Carlos aproxima-se da proposta oswaldiana ao resgatar a ideia do primitivo - em uma des(leitura) sobre o processo de colonização brasileira - e mesclar esses elementos com aspectos da pós-modernidade, rompendo, assim, com padrões temporais e estéticos a exemplo do que ocorre na produção literária de Oswald.

Tanto a elaboração crítica quanto a elaboração estética da Antropofagia são fenômenos de linguagem que podem ser estudadas a partir dos conceitos de “devir outro”, retorno na diferença/escritura e diferença formulados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997). São noções conceituais que atestam a atualidade do pensamento e da estética oswaldiana. De acordo com Derrida (1973): “descolonizar” não implica necessariamente no esforço de apagamento da herança europeia, mas aponta para a possibilidade de acrescentar ou suplementar¹², no sentido derridiano do termo – em que “suplemento,”¹³ conceito formulado por Derrida (1973), não é apenas aquilo que se adiciona, mas aquilo que, questionando o que foi recalcado desde a origem, contribui para alterar.

Zulma Palermo (2005) reflete que a inserção de uma crítica não canônica se encontra na base da opção decolonial, que ao gerar uma crítica analítica da modernidade/colonialidade propõe o desprendimento da América Latina dos paradigmas da modernidade.

Um exemplo de ruptura com paradigmas da crítica literária canônica, encontra-se no livro *Frutos estranhos* (2014), de Florencia Garramuño. A autora desenvolve a noção de “inespecificidade” da arte e da literatura contemporâneas, a partir de obras que desafiam uma classificação canônica. De acordo com Garramuño:

No interior da linguagem literária, **vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras.** Na literatura mais recente - sem contar aqueles textos que incorporam fotografias, desenhos ou alguma outra linguagem artística – que estou chamando de ‘aposta no inespecífico’ pode percorrer lugares heterogêneos e diversos. Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato, compõe-se de **fragmentos heterogêneos, tanto no que diz respeito ao formato quanto**

¹² “[...] a lógica do suplemento discute o documento como atestado de veracidade e completude de uma ou outra construção histórica. **A inserção do documento em um texto quebra a linearidade temporal e pretensa unicidade do discurso histórico, evidenciando a textualidade do trabalho historiador**” (Derrida, 1995, p. 327-386, grifos nossos).

¹³ “O Suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso que é preciso (Santiago, 1976, p. 88).

aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos, que, ainda que ocorram todos no mesmo dia, na mesma cidade de São Paulo, e no mesmo momento, não acham maneira de se articular uns aos outros num romance [...] (Garramuño, 2014, p. 16-17, grifos nossos).

Ao modo desta explicação de Garramuño sobre uma escrita que se distancia de qualquer tipo de particularização ou de especificação, criando pontes e laços de conexão entre linguagens, personagens e espaços heterogêneos, aproximamos a produção dos autores que estudamos aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões aqui postas, apontam que o conceito de Antropofagia, configurado, como filosofia fundadora de uma nova epistemologia no campo artístico e literário, passa ser lido como a gênese de um pensamento decolonial no Brasil e em outros países da América Latina, uma vez que artistas, escritores e intelectuais têm se nutrido dos pressupostos antropofágicos para seus processos crítico e criativos. Denota-se tais que procedimentos estão assentados no eixo ética/estética, ou seja, no jogo da alteridade e do sentido de presença na arte e nas literaturas pós-autônomas.

A desestabilização de limites, as aberturas praticadas na leitura crítica de autores (Oswald de Andrade, Douglas Diegues, Glauber Rocha, Francisco Alves, nas artes e de vozes da crítica literária latino-americana, a exemplo Silviano Santiago, Zilá Bernd, Josefina Ludmer), a suspensão de hierarquias e classificações, colocam em xeque os gêneros literários e textuais, ao modo de uma arte/literatura e de uma crítica literária “pós-autônoma”.

No livro *Frutos estranhos*, Florência Garramuño indaga sobre a proposta de artistas e escritores de “sair da ficção”, refletindo se se essa fuga (sair da ficção) estaria demonstrando a “necessidade do registro documental porque o que estamos vivendo parece ser tão fictício que a literatura não dá conta? Ou não está mais claro hoje o que é

o literário da literatura?” O desafio proposto pelo olhar crítico da autora dialoga com o que Josefina Ludmer (2013, p. 95), sobre o “gesto de sair e estar na literatura ao mesmo tempo, um estar fora-dentro”.

Os procedimentos éticos e estéticos presentes nessas escritas quebram com a representação ou afirmação de estereótipos e redefinem a crítica literária latino-americana contemporânea em chave de resistência ao tempo presente e em seu caráter antropofágico, como um pensamento crítico fundado na alteridade e na heterogeneidade cultural.

REFERÊNCIAS

ABAPORU. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu>. Acesso em: 12 20 mar. 2024. (Verbete da Enciclopédia).

ALVES, Lourdes Kaminski. O Teatro Antropofágico do Dramaturgo e Diretor Francisco Carlos. In: *Anais da ABRALIC*, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522196747.pdf. Acesso em: 12 20 mar. 2024.

ALVES, Lourdes Kaminski. Opção Decolonial e Antropofagia no Projeto Dramatúrgico de Francisco Carlos. In: FLORY, A, V; MIRANDA; C. A. de; ALVES, L. *Dramaturgia e Teatro: A Cena Contemporânea*. Maringá: Eduem, 2019.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas 7*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005.

BERND, Zilé. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.23, 2013, p. 211-222.

CAETANO VELOSO. *Tropicália*. Rio de Janeiro: Philips Records, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3C8dW8Tyx5rXUIF6ehJBjk?autoplay=true>. Acesso em: 12 20 mar. 2024.

- CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. *In*: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990, p.201-237.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. (org.). Mario J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DIEGUES, Douglas. “En medio a balas de borracha”, entrevista a Fabiano Calixto, *Musa rara – literatura e adjacências*, 10/11/2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/fabiano-calixto-em-medio-a-balas-de-borracha>. Acesso em: 12 20 mar. 2024.
- DIEGUES, Douglas. *Triple frontera dreams*. Buenos Aires: Interzona, 2017.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MIGNOLO, Walter D. Globalization, Civilization Process, and the Relocation of Languages and Cultures. *In*: JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (org.). *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Josué Ferreira de. *O Fronteiriço como Procedimento de Leitura Decolonial: Um Estudo do Portunhol Selvagem na Fronteira Brasil-Paraguai*. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste, 2020.

OS MUTANTES. Ave Lúcifer. Londres: Polydor Records, 1970. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/6T38taK5iVxftOToLvGi7r?autoplay=true>. Acesso em:
12 20 mar. 2024.

PALERMO, Zulma. *Desde la otra orilla*. Córdoba, Argentina: Alción, 2005.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia*. Buenos Aires, Argentina, CLACSO-UNESCO, p. 201-246, 2000.

ROCHA Glauber. "Uma estética da fome", *Revista Civilização Brasileira*, ano I, n. 3, julho 1965, p. 165-170.

ROCHA Glauber. EZTETYKA DA FOME, 1965. Disponível em:
<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>. Acesso em: 12
20 mar. 2024.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, J. C. C.; RUFFINELLI, J. (org.) *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Santiago, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Valmir. O bioma Francisco Carlos. *TeatroJornal: Leituras de cena*, 30/12/2020. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/12/o-bioma-francisco-carlos%EF%BB%BF/>. Acesso em: 12 20 mar. 2024.

SECOS E MOLHADOS. Sangue Latino. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1973. Disponível em:
<https://open.spotify.com/track/2DREhftHdD8pRmNdSs6nyF?autoplay=true>. Acesso em: Acesso em: 12 20 mar. 2024.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo. Companhia de Bolso, 2008.p. 248.

Data de recebimento: 27/07/2024

Data de aprovação: 27/09/2024