

Entre a metáfora e a vingança: releituras da antropofagia na cultura brasileira

Between metaphor and vengeance: reinterpretations of anthropophagy in Brazilian culture

Luiz Eduardo Frin⁹¹

Resumo: Este artigo revisita a antropofagia como categoria de interpretação da cultura brasileira. Em diálogo com críticas ao modernismo e ao tropicalismo, mobiliza as contribuições de Florestan Fernandes, Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro para destacar as dimensões do conflito e da vingança no ritual antropofágico. Ao final, propõe uma reflexão sobre suas contribuições para a imaginação crítica e a criação artística contemporânea.

Palavras-chave: antropofagia; modernismo; vingança; teatro; cultura brasileira.

Abstract: This article revisits anthropophagy as a category for interpreting Brazilian culture. In dialogue with critiques of modernism and tropicalism, it draws on the contributions of Florestan Fernandes, Manuela Carneiro da Cunha, and Eduardo Viveiros de Castro to highlight the dimensions of conflict and vengeance present in the anthropophagic ritual. Finally, it reflects on the possible contributions of these reinterpretations to critical imagination and contemporary artistic creation

Keywords: anthropophagy; modernism; vengeance; theatre; Brazilian culture.

⁹¹ Ator, diretor, professor e pesquisador de teatro. Mestre, doutor e pós-doutor em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp).

INTRODUÇÃO

Este artigo deriva de reflexões desenvolvidas durante pesquisa de pós-doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista (Unesp), sob supervisão de Alexandre Mate. O projeto inicial partia da hipótese de que certas proposições estéticas e políticas associadas ao tropicalismo — particularmente sua capacidade de articular elementos contraditórios da cultura brasileira — poderiam oferecer chaves de interpretação para o contexto de crescente polarização social e política observado no Brasil, especialmente a partir das manifestações de junho de 2013, bem como suscitar reflexões sobre possíveis práticas artísticas de enfrentamento dessa conjuntura.

No decorrer da investigação, entretanto, o aprofundamento bibliográfico conduziu a um deslocamento do problema. O contato com leituras críticas do modernismo e da antropofagia — sobretudo aquelas que problematizam seu possível caráter conciliatório — tornou necessário reconsiderar os limites políticos e históricos dessa formulação cultural. Afinal, tanto no modernismo antropofágico de Oswald de Andrade quanto em parte das releituras tropicalistas dos anos 1960, a incorporação simbólica da alteridade aparece frequentemente associada à possibilidade de síntese entre tradição e modernidade, nacional e estrangeiro, cultura erudita e cultura popular.

A investigação também conduziu ao contato com autores e autoras que problematizam a centralidade frequentemente atribuída ao pensamento oswaldiano e ao modernismo paulistano como expressões privilegiadas da modernidade artística brasileira. Destacam-se, nesse sentido, as reflexões de Roberto Schwarz (2012), Francisco Fot Hardman (2022) e Rafael Cardoso (2022). Tais leituras relativizam igualmente o lugar da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco absoluto de ruptura e atualização cultural do país, evidenciando os apagamentos e as assimetrias envolvidos na consolidação dessa narrativa historiográfica. Nesse contexto, a antropofagia modernista passa a ser compreendida não apenas como gesto crítico de incorporação cultural, mas também como parte de uma formulação conciliatória da identidade nacional, fundada na tentativa de harmonização

simbólica de conflitos históricos, sociais e culturais profundamente desiguais.

Outro incômodo que se acentuou durante a pesquisa foi a percepção de que a antropofagia passou a operar, em parte significativa da crítica cultural brasileira e também no discurso de numerosos artistas e movimentos culturais, como uma espécie de operador conceitual quase automático, mobilizado sempre que se buscava interpretar procedimentos de apropriação, mistura ou reelaboração cultural. Elevada frequentemente à condição de paradigma explicativo da cultura brasileira, a noção parece, por vezes, perder densidade histórica e precisão conceitual, convertendo-se em fórmula suficientemente ampla para abarcar práticas artísticas e processos sociais extremamente distintos entre si.

No percurso da pesquisa, ao buscar análises sobre os rituais antropofágicos descritos por cronistas europeus do século XVI entre parcelas das populações autóctones que habitavam o território brasileiro no momento da invasão europeia, chegou-se ao trabalho de Florestan Fernandes sobre o tema. Em *A função social da guerra na sociedade tupinambá* (2006), obra originalmente publicada em 1952, o autor propõe uma interpretação da antropofagia radicalmente distinta de sua posterior apropriação metafórica no campo cultural. Distanciando-se das leituras que reduzem o ritual à simples incorporação simbólica das qualidades do inimigo vencido, Fernandes demonstra como a guerra ocupava posição estruturante na organização social tupinambá, articulando relações políticas, práticas religiosas, mecanismos de coesão coletiva e, fundamentalmente, dinâmicas de vingança ritual. Nesse contexto, a antropofagia deixa de aparecer como gesto abstrato de assimilação cultural e passa a ser compreendida como parte constitutiva de uma complexa estrutura social fundada no conflito e na vingança.

Evidentemente, não se trata aqui de negar a relevância histórica e estética do modernismo antropofágico nem a potência crítica de muitas de suas formulações. Tampouco se pretende reduzir o tropicalismo a uma simples reiteração conciliatória dessas proposições. O que interessa é compreender como determinadas leituras da antropofagia, ao se consolidarem como paradigmas privilegiados de interpretação da cultura brasileira, passaram também a produzir zonas de

apagamento, simplificação e harmonização simbólica de conflitos históricos persistentes.

A partir dessas questões, este artigo retoma e reorganiza parte das reflexões desenvolvidas durante a pesquisa pós-doutoral, incorporando também leituras realizadas posteriormente à sua conclusão, entre elas as de Rafael Cardoso (2022) e de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (1985). Parte-se da hipótese de que a ampliação do debate sobre o modernismo brasileiro, associada à incorporação de outras interpretações da antropofagia e de suas implicações sociais, políticas e históricas, pode contribuir não apenas para uma compreensão mais complexa da cultura brasileira, mas também para a abertura de novas possibilidades de reflexão crítica e criação artística na contemporaneidade, em especial no campo do teatro.

A ANTROPOFAGIA E OS DESDOBRAMENTOS DO MODERNISMO BRASILEIRO

Embora frequentemente associada de maneira imediata à Semana de Arte Moderna de 1922, a formulação antropofágica surge apenas alguns anos depois, em um momento já marcado pelo amadurecimento, pelas disputas internas e pelas diferenciações estéticas no interior do próprio modernismo brasileiro. A Semana realizada no Theatro Municipal de São Paulo constituiu importante marco simbólico de ruptura com padrões acadêmicos e de atualização das linguagens artísticas no país, mas esteve longe de representar um movimento homogêneo ou conceitualmente unificado.

Sobre o tema, Rafael Cardoso observa que:

Da década de 1970 para cá, a historiografia do modernismo brasileiro tende a presumir uma relação de continuidade entre a Semana de Arte Moderna, em 1922, e o movimento antropofágico, de 1928 a 1929. [...] Entretanto, [...] nunca houve um encadeamento de propósitos entre a Semana e a Antropofagia. Ao contrário, a Antropofagia adotou uma postura de repúdio, às vezes violento, ao movimento de 1922 (Cardoso, 2022, p. 197).

Ao longo da década de 1920, diferentes artistas e grupos modernistas formularam respostas distintas para os problemas da modernidade cultural brasileira e de sua relação com as vanguardas europeias, evidenciando um campo heterogêneo e atravessado por disputas internas, distante da imagem de unidade posteriormente consolidada pela historiografia (Cardoso, 2022). É nesse contexto que, em 1928, Oswald de Andrade publica o *Manifesto antropófago* na *Revista de Antropofagia* (Andrade, 1928), consolidando uma das formulações mais influentes — e posteriormente mais difundidas — do modernismo nacional. A publicação do manifesto ocorre no mesmo período em que Tarsila do Amaral realiza a pintura *Abaporu*, imagem que se tornaria símbolo emblemático da antropofagia modernista. Segundo Raul Bopp (2012, p. 90-91), a obra teria sido apresentada por Tarsila a Oswald como presente, cabendo ao escritor atribuir-lhe o título derivado dos termos tupis *aba* (homem), *u* (comer) e *pora* (gente), formando algo próximo de “homem que come gente” — referência diretamente associada aos rituais antropofágicos atribuídos a parcelas das populações autóctones brasileiras. Como observa Cardoso (2022), embora frequentemente secundarizada em narrativas que tendem a concentrar em Oswald de Andrade a elaboração do movimento antropofágico, Tarsila do Amaral desempenhou papel fundamental tanto em sua formulação quanto em sua difusão.

Inspirando-se nos relatos coloniais sobre os rituais antropofágicos atribuídos sobretudo aos Tupinambá, a antropofagia modernista propunha a devoração simbólica da cultura estrangeira como estratégia de produção artística e afirmação cultural. Em vez da mera reprodução de modelos europeus, defendia sua incorporação crítica, capaz de transformá-los em expressão singular da experiência brasileira. Tal formulação radicalizava questões já presentes no modernismo, particularmente o problema da construção de uma identidade cultural nacional, articulando simultaneamente dimensões estéticas, políticas e metafóricas. Segundo Cardoso (2022), entretanto, a consolidação historiográfica da antropofagia como expressão privilegiada do modernismo brasileiro contribuiu para simplificar um campo artístico marcado por disputas, diferenças e projetos concorrentes de modernidade.

Apesar dessas revisões críticas, seria difícil negar a potência estética e política das formulações antropofágicas para parcela significativa da produção artística brasileira ao longo do século XX. Ao propor uma relação não passiva com as influências estrangeiras, a antropofagia ofereceu uma alternativa simbólica tanto à mera reprodução cultural quanto aos nacionalismos essencialistas. Sua força residia justamente na possibilidade de pensar a cultura brasileira como espaço de tensão, apropriação, transformação e reinvenção contínua.

ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO

Ao final da década de 1960, no contexto do regime ditatorial civil-militar sob o qual o país vivia, a antropofagia modernista seria retomada e reelaborada pelo movimento tropicalista em um contexto profundamente distinto daquele experimentado pelos modernistas paulistas dos anos 1920. Em meio à consolidação da indústria cultural brasileira, à expansão dos meios de comunicação de massa e à repressão instaurada pela ditadura civil-militar após 1964, artistas ligados ao tropicalismo passaram a mobilizar procedimentos de justaposição e mistura entre referências consideradas antagônicas: rock internacional, samba-canção, baião, cultura pop, vanguardas artísticas, televisão, concretismo e elementos associados ao kitsch e ao grotesco (Calado, 2010; Ridenti, 2014; Veloso, 2008).

As apresentações de *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967, são frequentemente apontadas como marcos inaugurais desse processo (Duarte, 2018; Favaretto, 2007). A incorporação deliberada da guitarra elétrica — então frequentemente associada ao imperialismo cultural norte-americano — transformava-se em gesto estético de apropriação e ressignificação, retomando, em nova chave histórica, a lógica antropofágica formulada por Oswald de Andrade.

O diálogo mais explícito entre tropicalismo e antropofagia oswaldiana intensificou-se a partir do contato de Caetano Veloso com o trabalho do Teatro Oficina e, particularmente, com José Celso Martinez Corrêa. Em *Verdade tropical* (2008), Veloso relata que foi após

assistir à histórica montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, que passou a compreender de maneira mais sistemática as aproximações possíveis entre as formulações oswaldianas e as inquietações estéticas do grupo tropicalista. Escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, a peça só encontraria ampla repercussão cênica décadas mais tarde, com a encenação realizada pelo Teatro Oficina em 1967, frequentemente considerada um marco da história do teatro brasileiro (Velo, 2008).

No entanto, o próprio compositor, posteriormente, demonstraria reservas quanto à popularização indiscriminada da ideia de antropofagia. Ao refletir sobre o tropicalismo décadas depois, Velo observa que “a ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva”, mas admite também desconfiar “do simplismo com que a ideia de antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada” (Velo, 2008, p. 243). Tal observação torna-se particularmente relevante porque antecipa parte das críticas posteriores dirigidas à transformação da antropofagia em categoria ampla e frequentemente universalizante para a interpretação da cultura brasileira.

VISÕES CRÍTICAS

Entre as principais revisões da antropofagia modernista encontram-se aquelas que problematizam o caráter conciliatório presente em algumas de suas formulações. No ensaio “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, Roberto Schwarz (2012) observa que a operação realizada por Oswald de Andrade não consistiria propriamente em ruptura radical com as contradições da formação social brasileira, mas antes em sua ressignificação otimista. Elementos historicamente associados ao atraso nacional — particularmente a coexistência entre estruturas herdadas do Brasil colonial e formas modernas de sociabilidade burguesa — passam a adquirir, na leitura oswaldiana, uma dimensão positiva, crítica e até libertária.

Já com Oswald o tema [a referida convivência entre de elementos coloniais e burgueses], comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Bra-

sil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim (Schwarz, 2012, p. 13).

A formulação de Schwarz é relevante porque desloca a antropofagia do campo exclusivo da inovação estética para o das interpretações da formação social brasileira. Nesse sentido, o que estaria em jogo não seria apenas a incorporação crítica da cultura estrangeira, mas também a transformação simbólica das próprias contradições nacionais em potência civilizatória futura.

As críticas dirigidas às formulações antropofágicas modernistas não se restringem, entretanto, ao problema da conciliação simbólica. Parte significativa dessas revisões questiona também os processos de canonização historiográfica que consolidaram determinadas experiências modernistas — especialmente paulistas — como centro privilegiado da narrativa da modernidade artística nacional.

Nesse contexto, as reflexões de Francisco Foot Hardman (2022) tornam-se particularmente relevantes ao problematizar a transformação da Semana de Arte Moderna de 1922 em mito fundador da cultura moderna brasileira. Ao enfatizar as disputas, exclusões e assimetrias envolvidas nesse processo, o autor evidencia como determinadas experiências artísticas e intelectuais foram progressivamente marginalizadas pelas narrativas hegemônicas do modernismo.

Segundo Hardman, a consagração da Semana e de figuras como Oswald e Mário de Andrade contribuiu para obscurecer uma geração anterior de escritores que já vinha produzindo formas marcadas pela experimentação formal e pela crítica social, entre eles Machado de Assis, Lima Barreto, Euclides da Cunha, João do Rio, Raul Pompeia, Augusto dos Anjos e Graça Aranha. Entre esses autores, o crítico dedica atenção especial a Euclides da Cunha, cuja obra revelaria uma compreensão da modernidade brasileira fundada no conflito e na denúncia das desigualdades estruturais. Em grande medida, esses autores registraram, frequentemente em uma escrita situada entre a literatura, a crônica e o jornalismo, os conflitos desencadeados pela abolição da escravidão, pela instauração da República, pelas frustra-

ções decorrentes do projeto republicano e pelas tensões sociais associadas à urbanização e ao início da industrialização.

No tocante à utilização da antropofagia como metáfora cultural, Hardman é ainda mais contundente:

Entre as mistificações mais consagradas do modernismo paulista, cultuam-se aquelas dedicadas à antropofagia como símbolo de uma cultura brasileira capaz de deglutir e refundir todas as influências do colonialismo português ou mesmo dos imperialismos contemporâneos, sob a égide desse aspecto sensacionalista e genérico-abstrato (e, mal disfarçadamente preconceituoso) dos povos indígenas que cá habitavam. Nova fantasia algo galhofeira do indigenismo romântico, contribuiu para uma nova etapa de fantasias em torno da identidade brasileira (Hardman, 2022, p. 12).

Sem necessariamente compartilhar todos os termos empregados por Hardman, interessa aqui observar como sua crítica desloca o debate da esfera estritamente estética para a dos processos de construção da memória cultural brasileira. O que está em questão não é apenas a validade ou não da metáfora antropofágica, mas a maneira pela qual determinadas interpretações do passado adquiriram posição privilegiada na definição do que se convencionou chamar de modernidade brasileira.

É precisamente nesse movimento de ampliação do campo de observação que se inserem as contribuições mais recentes de Rafael Cardoso (2022). Embora partindo de pressupostos distintos dos de Hardman, o autor também problematiza a tendência de reduzir a complexidade da modernidade brasileira às formulações produzidas por um grupo relativamente restrito de intelectuais e artistas paulistas. Em vez de uma trajetória linear que conduziria da Semana de 1922 à consolidação da antropofagia como paradigma cultural, Cardoso evidencia uma rede muito mais ampla de agentes, linguagens, conflitos sociais e experiências urbanas que participaram da constituição da cultura moderna no Brasil.

Em suas análises sobre a modernidade carioca do início do século XX, Cardoso demonstra como muitos dos processos celebrados posteriormente como sinais de atualização cosmopolita do país estavam profundamente articulados a políticas de exclusão racial e reorganização violenta do espaço urbano. As reformas promovidas no Rio de

Janeiro durante a chamada *Belle Époque* brasileira implicaram não apenas transformações arquitetônicas e sanitárias, mas também o deslocamento compulsório das populações pobres e majoritariamente negras das regiões centrais da cidade, contribuindo para o surgimento das primeiras favelas. Ao trazer essas tensões para o centro da análise, Cardoso desloca a compreensão da modernidade brasileira do campo exclusivo das vanguardas artísticas para o das disputas sociais, raciais e urbanas que atravessaram a formação cultural do país.

O autor chama atenção ainda para a relevância de periódicos ilustrados como *O Malho*, *Careta*, *Fon-Fon!* e *Para Todos*, espaços fundamentais de experimentação estética e elaboração de novas sensibilidades urbanas. A recuperação desses circuitos culturais, bem como de figuras como J. Carlos, Raul Pederneiras, K. Lixto, Arthur Timotheo da Costa e João do Rio, contribui para relativizar a percepção de que a renovação estética brasileira teria se concentrado exclusivamente nos ambientes intelectuais associados ao modernismo paulista. A presença do samba, do carnaval, das revistas ilustradas e da cultura popular urbana passa, assim, a ser compreendida como parte constitutiva das tensões e contradições da própria modernidade brasileira (Cardoso, 2022).

As revisões propostas por Hardman e Cardoso não se limitam à historiografia literária ou das artes visuais. Processos semelhantes de seleção e hierarquização podem ser observados também na história do teatro brasileiro. *O rei da vela*, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933, só encontrou uma montagem de grande impacto décadas depois, em 1967, quando foi encenada pelo Teatro Oficina sob direção de José Celso Martinez Corrêa. A partir dessa encenação, a obra passou a ser frequentemente tomada como marco decisivo da modernidade teatral brasileira, o que produz uma situação curiosa. De um lado, reconhece-se a impressionante capacidade de antecipação da dramaturgia oswaldiana; de outro, corre-se o risco de transformar a história moderna do teatro brasileiro em uma longa espera por sua efetivação cênica. Como se a modernidade teatral nacional permanecesse latente entre os anos 1930 e 1960, aguardando o encontro entre os textos de Oswald e a cena criada por José Celso. Embora essa interpretação possua evidente força simbólica, ela tende a

tornar menos visíveis outras experiências teatrais que, no mesmo período, também formularam respostas originais aos desafios estéticos e políticos da modernidade brasileira.

Entre essas experiências, destaca-se a trajetória de Flávio de Carvalho. Atuando nas artes visuais, na arquitetura, na escrita, na performance e no teatro, o artista desenvolveu intervenções que deslocavam radicalmente os limites entre arte e vida, teatro e acontecimento, obra e ação. Embora não tenha integrado formalmente o movimento antropofágico, sua produção circulou no mesmo ambiente modernista paulista e dialogou com diversas inquietações daquele universo cultural.

Suas célebres *Experiências* — intervenções realizadas no espaço urbano com forte caráter de provocação social —, assim como a criação do Teatro da Experiência e a montagem de *Bailado do deus morto*, em 1933, rapidamente interditada pela polícia paulistana (Toledo, 1994), evidenciam a existência de caminhos experimentais que não se organizam a partir da dramaturgia de Oswald de Andrade nem dependem de suas releituras posteriores. Nessas ações, o teatro aproxima-se da intervenção pública, do ritual e da experimentação comportamental, deslocando-se dos limites da representação convencional.

Não se trata, evidentemente, de opor Flávio de Carvalho a Oswald de Andrade ou de substituir uma narrativa centralizadora por outra. O que está em jogo é perceber como determinados processos historiográficos tendem a concentrar a visibilidade de experiências específicas, relegando outras a posições secundárias. Nesse sentido, as revisões propostas por autores como Francisco Foot Hardman (2022) e Rafael Cardoso (2022) contribuem para a compreensão de uma modernidade cultural brasileira mais plural, contraditória e heterogênea do que aquela sugerida por narrativas centradas exclusivamente na Semana de Arte Moderna de 1922 e em seus desdobramentos mais conhecidos. Talvez seja possível identificar um movimento semelhante também no modo como a antropofagia foi incorporada ao imaginário cultural brasileiro. Se, como sugerem Hardman e Cardoso, determinadas narrativas modernistas acabaram por eclipsar experiências artísticas e intelectuais concorrentes, algo análogo parece ter ocorrido com as próprias interpretações do ritual antropofágico.

Ao longo do século XX, consolidou-se amplamente a leitura segundo a qual a antropofagia consistiria, sobretudo, na incorporação das qualidades do inimigo vencido — força, coragem, bravura —, compreensão que forneceu base simbólica para sua posterior reelaboração modernista e tropicalista.

Não há dúvida de que essa interpretação possui fundamento histórico e desempenhou papel decisivo na elaboração de algumas das mais influentes formulações da cultura brasileira. Contudo, sua ampla difusão parece ter contribuído para obscurecer outras dimensões do ritual. Da mesma forma, a fortuna cultural da antropofagia privilegiou frequentemente seus aspectos lúdicos, paródicos e irreverentes, celebrados em fórmulas que se tornaram célebres — de "*Tupy, or not Tupy that is the question*" (Andrade, 1928, p. 3) às inúmeras releituras e apropriações posteriores que transformaram a antropofagia em signo recorrente da inventividade cultural brasileira. Sem negar a importância dessas operações, cabe perguntar se a força crítica da metáfora não se enfraquece quando suas dimensões mais conflituosas e perturbadoras são deixadas em segundo plano.

Nesse contexto, o trabalho de Florestan Fernandes adquire especial relevância. Muito antes de se tornar uma das principais referências da sociologia brasileira, o autor dedicou-se ao estudo das sociedades indígenas, produzindo uma das mais importantes pesquisas sobre os Tupinambá. Em *A função social da guerra na sociedade tupinambá* (2006), obra originalmente publicada em 1952, Fernandes realiza uma reconstituição da organização social desse povo a partir da análise crítica dos relatos de cronistas, missionários e viajantes dos séculos XVI e XVII.

Seu interesse não recaía sobre a antropofagia em si, mas sobre a função desempenhada pela guerra na estruturação da sociedade tupinambá. Ao afastar interpretações que explicavam a guerra como manifestação de uma suposta natureza humana universal, o sociólogo procurou compreender o fenômeno em seu contexto específico. Sua conclusão é que a guerra ocupava posição central na reprodução da vida coletiva, articulando dimensões políticas, religiosas, sociais e simbólicas.

Nessa perspectiva, a antropofagia não aparece como prática isolada nem pode ser reduzida à simples incorporação das qualidades do

inimigo vencido. O ritual integrava um complexo sistema de vingança coletiva que envolvia vivos, mortos e entidades sobrenaturais. A captura, o sacrifício e a devoração ritual do inimigo constituíam etapas de um processo destinado a restaurar equilíbrios rompidos pela morte de membros do grupo, reafirmar alianças internas e garantir a continuidade da comunidade tanto no plano material quanto no cosmológico.

Como sintetiza Fernandes (2006), o massacre ritual da vítima era, simultaneamente, condição, princípio e finalidade da vingança. O alvo da ação não era apenas o indivíduo capturado, mas a coletividade à qual ele pertencia. Agir sobre um membro do grupo inimigo significava agir sobre o próprio grupo. A antropofagia assumia, assim, um caráter profundamente coletivo, relacionado menos à aquisição individual de atributos e mais à recomposição da integridade social e espiritual da comunidade.

Essa interpretação desloca significativamente o eixo pelo qual a antropofagia costuma ser compreendida na tradição cultural brasileira. Se nas apropriações modernistas e tropicalistas predominou a imagem da incorporação transformadora da alteridade, em Fernandes o ritual aparece vinculado sobretudo à guerra, ao conflito e à vingança. Evidentemente, não se trata de afirmar que as formulações culturais de Oswald de Andrade ou do tropicalismo estariam equivocadas, mas de reconhecer que elas privilegiaram determinadas dimensões do fenômeno em detrimento de outras.

As interpretações de Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro (1985), por sua vez, permitem ampliar e relativizar alguns aspectos dessa leitura. Embora reconheçam a importância da análise de Fernandes, os autores afastam-se de certas premissas funcionalistas presentes em sua interpretação. Também para eles a vingança ocupa posição central na sociedade tupinambá, mas sua relevância não decorre apenas da recomposição de equilíbrios sociais ou da restauração da coesão coletiva. A vingança constitui, sobretudo, um princípio de produção da temporalidade social.

Segundo Cunha e Viveiros de Castro (1985), a memória dos mortos e das ofensas sofridas não conduz ao encerramento do conflito, mas à necessidade permanente de sua atualização. A sociedade tupinambá preservaria sua continuidade precisamente porque mantém

abertas as relações de reciprocidade agonística que ligam vivos, mortos, aliados e inimigos. Nessa perspectiva, a vingança não representa simples repetição da violência, mas um mecanismo por meio do qual o grupo produz sua própria historicidade. O futuro depende da manutenção dessa memória ativa do conflito.

Tal formulação permite complexificar o debate desenvolvido ao longo deste artigo. Se Fernandes (2006) desloca a antropofagia da assimilação para a guerra e a vingança, Cunha e Viveiros de Castro (1985) mostram que essa vingança não deve ser compreendida apenas como mecanismo de integração social, mas também como forma de produzir memória, temporalidade e continuidade histórica. Em conjunto, essas leituras tornam visíveis dimensões do ritual que permaneceram relativamente obscurecidas pelas apropriações modernistas e tropicalistas.

Talvez seja possível identificar, nesse ponto, uma contribuição particularmente fecunda para a reflexão sobre a arte e o teatro contemporâneos. Do mesmo modo que a historiografia do modernismo privilegiou determinadas experiências artísticas em detrimento de outras, a memória cultural da antropofagia parece ter selecionado alguns de seus significados possíveis, relegando outros a posições secundárias. A incorporação das qualidades do inimigo, o humor, a paródia e a crítica cultural tornaram-se dimensões amplamente exploradas pela arte brasileira. Menor atenção foi dedicada à centralidade da vingança, da reciprocidade agonística, da memória e do conflito como elementos constitutivos do ritual.

Sob essa perspectiva, o teatro deixa de ser compreendido apenas como espaço de síntese cultural ou de conciliação simbólica das diferenças. Ele pode tornar-se um inventariador de tempos históricos, capaz de recolher vestígios do passado, registrar os impasses do presente e manter abertas as perguntas que projetam o futuro. Se, para os Tupinambá analisados por Fernandes (2006) e reinterpretados por Cunha e Viveiros de Castro (1985), a vingança constituía uma forma de impedir o apagamento da memória coletiva e garantir a continuidade da vida social, talvez a arte contemporânea possa assumir função análoga: não a de pacificar os conflitos da história, mas a de preservá-los como campo permanente de elaboração crítica. Nesse sentido, ampliar as leituras da antropofagia significa também

ampliar as possibilidades de imaginação histórica, reflexão política e criação artística para o futuro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3, 7, maio 1928. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>. Acesso em: 31 maio 2026.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CUNHA, Manuela Carneiro da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, v. 71, p. 191-208, 1985. DOI: 10.3406/jsa.1985.2262. Disponível em: <https://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/Folheto38/FO-CX38-2354-97.PDF> Acesso em: 31 maio 2026.
- DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicalismo: alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade tupinambá*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-28.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.