

STUDIES / ÉTUDES

Receitas do impróprio em Oswald de Andrade: “É come bebê pitá e caí”

Otávio Augusto de Oliveira Moraes

Nantes Université, Faculté des Langues et Cultures Étrangères

Otavioaugusto.Deoliveiramoraes@univ-nantes.fr

ORCID: 0000-0002-5452-717X

ABSTRACT

This essay takes Oswald de Andrade's poem “Relicário” as its object of analysis, with the aim of reflecting on the figurations of the proper and the improper, both along the national/foreign axis and within the tension between the modern and the archaic, as articulated through the poem's food-related references. The discussion unfolds through a dialogue with the contemporary poetry of Ana Martins Marques and a critical assessment of Oswald de Andrade's reception, with particular attention to the reflections of Roberto Schwarz, Haroldo de Campos, and Alexandre Nodari. The essay argues that the tensions elaborated by the poem do not move toward synthesis or resolution, but rather toward an impasse.

Keywords: Oswald de Andrade; Brazilian Modernism; Brazilian Poetry; Anthropophagy; Peripheral Modernity.

HOW TO CITE THIS PAPER

Moraes, Otávio Augusto de Oliveira. “Receitas do impróprio em Oswald de Andrade: ‘É come bebê pitá e caí’.” *NaKaN: A Journal of Cultural Studies*, no. 7, July 2026, <https://doi.org/10.67187/nakan-journal.7.4>.

Référence électronique / Electronic reference

DOI : 10.67187/nakan-journal.7.4 — URL : <https://nakanjournal.com/receitas-do-improprio-em-oswald-de-andrade-e-come-bebe-pita-e-cai/>

Introdução: Abrindo o apetite

O presente tópico faz as vezes de introdução, isto é, de ante-sala dos problemas que pretendemos perseguir ao longo destas páginas. Nossa questão é o próprio e o impróprio, em outras palavras, a própria construção do pertencimento no âmbito da cultura e, mais especificamente, pelas vias do poema.

O poeta que nos propõe tal problema não é nada mais, nada menos do que Oswald de Andrade. *Enfant terrible* da poesia e da prosa brasileira, representante da ala mais radical do primeiro modernismo e influência decisiva para as

vanguardas vindouras, notadamente os concretistas e os tropicalistas e, por que não, à sua própria maneira, a poesia marginal e alguns bons poetas contemporâneos, como Rodrigo Lobo Damasceno e Bruna Beber.

Caetano Veloso, em sua *Verdade Tropical*, descreve Oswald de Andrade como uma espécie de poeta vindouro, alguém localizado no futuro. Tal leitura, passadas algumas décadas desde a publicação do livro, mostra-se correta. O interesse pela obra e pelo pensamento do antrópofago não cessa de crescer, e uma nova geração de intérpretes emerge, frisamos o nome de Alexandre Nodari, por representar, junto a outros leitores e críticos notáveis, um giro na leitura da obra de Oswald de Andrade: um giro antropológico, interessado em repensar tais escritos a partir de referenciais oriundos do pensamento indígena, notadamente a noção de perspectiva, tal como professada por Eduardo Viveiros de Castro, outro grande leitor do poeta.

A vivacidade da obra em questão pode ser justificada de diversas maneiras; atentemo-nos a duas que se interpenetram. A primeira diz respeito à atualidade das contradições que a engendraram—o que denuncia a continuidade de um projeto violento de modernização que atravessa todo o século XX e aterrissa no XXI sem grandes desvios de rota. A segunda, à capacidade de oferecer uma forma para tal impasse, como se suas obras, em vez de oferecerem respostas, constituíssem, na verdade, abismos ou becos sem saída. São maneiras de conceber o impossível que é o contemporâneo, ou seja, essa continuidade insuportável de violência e horror através da qual se movem os projetos de desenvolvimento brasileiros.

Questão que nos remete ao presente ensaio: talvez sua principal contribuição esteja em propor uma leitura menos eufórica da obra do autor. No caso, lidamos com o poema “Relicário”, peça lírica de tom imediatamente humorístico, mas que, junto ao riso, propõe—também formalmente—caminhos para interpretar o país, lá onde dói. É nesse plano que as dinâmicas entre o popular e o erudito, entre o nacional e o estrangeiro, conflitos que não são exclusivos do Brasil, mas que se mostram particularmente marcantes no debate pátrio acerca da identidade, ganham uma nova espessura: uma dimensão alimentar, atravessada pelas entranhas, pela deglutição, pelo saber e pelo sabor.

Faremos tal exercício de leitura pautados, em um primeiro momento, por um diálogo com a obra da poeta contemporânea Ana Martins Marques, com o objetivo de pensar as particularidades dos títulos na obra de Oswald de Andrade. Já, em um segundo momento, nos atentaremos ao caráter lírico do poema—sua relação com as coisas, ou melhor, sua maneira de as reconstruir através dos versos. É desse

caminho que surge a relação com o alimento: a comida enquanto meio de acessar o território, de localizá-lo. Isso tudo em fraterno jogo entre o próprio e o impróprio.

O título como forma

Pensar o poema “Relicário” é, antes de tudo, refletir sobre o papel dos títulos na poesia de Oswald de Andrade. Estes não se limitam a antecipar o conteúdo: integram a própria estrutura do poema, a sua música. O título, enquanto questão, também se apresenta na obra da poeta mineira Ana Martins Marques. O assunto é abordado de maneira frontal em seu poema homônimo “Título”:

Título
Suspensão
sobre o livro
como um lustre
num teatro. (2015 10)

Esse pequeno poema, presente na obra *O livro das semelhanças*, faz parte de uma seção nomeada “Ideias para um livro”. Nela, elementos que constituem o objeto livro são reconstruídos poeticamente. A coisa a ser descrita assume o lugar do título e os versos contorcem suas definições mais neutras ou hodiernas. Falamos de um poema em que o título não apenas encabeça a obra, mas se torna também um papel: o de pairar sobre o livro. Nessa suspensão, o título instaura uma espécie de geografia da obra poética, observando-a de cima e, ao mesmo tempo, recolhendo em seu corpo as tensões que a atravessam. Só o leitor, erguendo-se ainda mais alto, consegue perceber o jogo entre título e texto, costurando-os num todo.

Mas as aventuras do título não se restringem a planar. Ele atua também como lume: ilumina os poemas, atores do drama discretamente nomeado de livro. Nesse percurso, o título funciona como agenciador de atenção, um farol que guia o olhar do leitor até as praias-poemas, destacando corais, areia e mangue. Enfim, uma chama através da qual a obra brilha mais intensamente e em maior profundidade.

Os títulos na obra poética de Oswald de Andrade (1974 157) radicalizam o princípio dramático sugerido pelo poema de Ana Martins Marques. Pensemos em um dos mais icônicos poemas do modernista paulista: “Amor”. O texto inteiro cabe em um verso único: “Humor”. A relação entre o título e o corpo do poema é tão estreita que se poderia falar em um dístico. Não apenas pela rima em -or, mas, sobretudo, pelo efeito dessa musicalidade no plano da *logopeia*—termo de Ezra Pound para designar o jogo intelectual do poema, sua capacidade de dobrar e desdobrar conceitos.

Aqui, a redução ao mínimo produz o máximo. O poeta condensa séculos de tradição lírico-amorosa, reduzindo-os a dois substantivos. Ou, numa leitura alternativa, converte o amor em predicação: o amor só existe através do humor.

O relicário e o lírico

Partimos dessa pequena deriva por títulos e poemas para falarmos de “relicário”. Pensaremos o título do poema através de mais um diálogo com a poesia de Ana Martins Marques e, ao longo dessa conversa, estabeleceremos nossa interpretação.

relicário

No baile da Corte
Foi o Conde d’Eu quem disse
Pra Dona Benvinda
Que farinha de Suruí
Pinga de Parati
Fumo de Baependi
É come bebê pitá e caí (Andrade 1974 95)

A palavra que dá título ao poema é *relicário*. Ela é descrita pelo dicionário Michaelis (1) a partir das seguintes definições: “Recipiente onde se guardam relíquias de santos”; “Bolsinha ou medalha com relíquias que, por devoção, alguns trazem ao pescoço; firmal”; “Caixa de lembranças ou recordações” e, por fim, “Caixa ou cofre onde são guardados os objetos sagrados usados nos rituais das igrejas”.

Partindo do dicionário, a pluralidade de sentidos que cabem na palavra relicário nos ajuda —ou complica—o processo de leitura do poema. Como os sete versos que o constituem são iluminados pelo título tal como cantado por Ana Martins Marques? Lidaremos com o sagrado? Com o antigo? Com o passado? Afinal, o relicário é um objeto, o portador de algo. A disputa, portanto, desloca-se para aquilo que se guarda em seu interior. O que está preservado no poema?

Nesse sentido, antes de adentrarmos na análise de “Relicário”, estabeleceremos, mais uma vez, um diálogo com a poesia de Ana Martins Marques (2011 17). Isso porque também podemos encontrar na obra da poeta um certo tratamento lírico dos objetos, uma questão que pode nos auxiliar na compreensão do objeto relicário. O poema em questão encontra-se em outra obra, *Da arte das armadilhas*, mais especificamente na seção intitulada “entre a casa/ e o acaso”. Esses poemas compõem uma espécie de inventário lírico das miudezas: talheres, mesas, cadeiras, candelabros.

Reitero o caráter lírico do poema, sobretudo se o compreendermos à luz da concepção de lirismo proposta por Hegel em sua estética, cuja formulação é decisiva para o entendimento da poesia moderna e de seus desdobramentos teóricos. Transcrevo, a seguir, um fragmento em que o autor estabelece essas bases conceituais a partir de um comentário à obra do poeta lírico Píndaro:

A principal condição para a subjetividade lírica consiste, por conseguinte, no fato de assumir em si mesma inteiramente o conteúdo real e torná-lo seu. Pois o poeta lírico autêntico vive em si mesmo, apreende as relações segundo sua individualidade poética e dá a conhecer – por mais diversamente que ele também funda seu interior com o mundo dado e seus estados, enredamentos e destinos – na exposição desta matéria [Stoffs] apenas a própria vitalidade autônoma de seus sentimentos e considerações. Quando, por exemplo, Píndaro era convidado a cantar um vitorioso nas disputas, ou quando o fazia por impulso próprio, ele apoderava-se de tal maneira do seu objeto que a sua obra não era um poema sobre o vitorioso, mas uma efusão que ele cantara a partir de si mesmo. (163)

Tal subjetividade implica um movimento de expansão do eu em direção a si mesmo. O resto do mundo é reduzido ao papel de coadjuvante. Não por acaso, o exemplo tomado de Píndaro visa demonstrar que, em última instância, o poema lírico tem, em essência, um único tema: a si mesmo. Os objetos que toca através de seus versos são devorados em doce antropofagia. Ao poema lírico só interessa o que é seu.

As reflexões de Hegel acerca da poesia lírica acabam estabelecendo uma relação antagônica com o gênero épico. Nesse sentido, Lukács (25), ainda em seus escritos de juventude, descreveu o personagem épico como aquele que está sempre em casa, ainda que acesse um longo périplo de retorno: “O mundo é vasto e, no entanto, é como a própria casa”.

Trata-se de um mundo sem línguas estrangeiras. Nesse sentido, não seria a lira o espaço em que, ao contrário, tudo o que extrapola o *eu* se torna estrangeiro—e, portanto, exige tradução? O poema pode ser lido como esse gesto tradutório: um comércio inventivo entre o próprio—aquilo que provém da voz que canta—e o universo, completamente estrangeiro, que a rodeia. No poema a seguir, mais uma das intervenções de Ana Martins Marques no diálogo com Oswald de Andrade, retomo essa questão do lírico e suas implicações para o presente ensaio.

C O R T I N A
Entre o fora e o dentro
lês
o vento (2015 17)

O poema opera um desdobramento do objeto anunciado pelo título. Cria-se uma espécie de negatividade, uma tensão entre a coisa e sua predicação, tarefa que cabe aos versos. O efeito advém de um certo estranhamento: como se a poeta propusesse ao leitor um pacto de percepção, ver o óbvio e o mundano com, como diria Oswald de Andrade, os olhos livres.

A cortina, com sua banalidade doméstica, é elevada à condição de pulmão ou claraboia: um corpo que respira entre o íntimo e o público, o fora e o dentro e, por que não, o próprio e o impróprio. A presença do verbo *ler* na segunda pessoa do indicativo, construção pouco usual em variedades do português falado em Minas Gerais, restabelece certa noção de intimidade. Há um interlocutor fantasma inscrito nesse poema: os limites e as fronteiras são dirigidos a alguém.

Gostaria de me deter na relação com os objetos—ou, neste caso, com o objeto. A partir desse processo de desdicionarização da palavra, a acepção de lírica proposta por Hegel parece enfim se encarnar. Percebe-se, de modo exemplar, a sobreposição de um sentido individual, subjetivo, ao significado coletivo—àquele voltado à comunicação. O eu lírico encenado pelo poema estabelece uma relação de paridade com as coisas que pretende “explicar”. Cada encontro é um acontecimento, uma fundação. Nesse jogo, o poeta está munido das armas de um demiurgo: vê-se na posição radical de criador. E talvez o mais importante—o efeito poético, aquilo que os formalistas russos chamariam de estranhamento—reside no fato de que toda essa liberdade acaba por revelar o seu avesso: nossas amarras no uso hodierno da língua, nossa obediência cega aos imperativos da comunicação.

No poema de Oswald de Andrade, a relação com os objetos é semelhante. O título oferece a deixa: trata-se de uma soma de significados possíveis que se entrelaçam em diferentes níveis de concretude e abstração—desde as referências a invólucros, bolsas e outros objetos destinados à proteção de relíquias ou utensílios sagrados, até o plano da memória individual ou coletiva. Aquilo que se faz antigo, mas é preservado do esquecimento por ocupar um espaço à parte.

Dessa ambiguidade emerge o poema, predicando, verso a verso, a palavra relicário e oferecendo-lhe um sentido, mesmo uma direção, para a coisa figurada pelo título. Trata-se de um gesto lírico de sobreposição: uma voz, uma perspectiva subjetiva, que se impõe frente aos códigos comuns da linguagem. No plano da memória sugerido pela palavra relicário, essa voz carrega múltiplas camadas de contraposição ao discurso oficial, à própria noção de História com H maiúsculo.

A grande diferença entre o poema de Ana Martins Marques e o de Oswald de Andrade está na construção da cena lírica. No caso do poema em estudo, ela é atravessada por uma pluralidade de vozes. O primeiro verso abre o texto como

quem folheia um manual escolar, uma moldura formal, a apresentação de um documento. O “baile da corte” evocado no poema remete ao imaginário cerimonial do Segundo Reinado, marcado pela vida palaciana do Rio de Janeiro e pelos rituais públicos da monarquia brasileira. Trata-se de uma alusão direta ao século precedente e ao regime anterior à República: um modelo ainda alheio às aspirações de modernidade que o país começava a formular e que a obra de Oswald encarna de modo singular.

O baile e o conde

Ao ler os dois primeiros versos, que nos introduzem a uma cena marcada por um imaginário imperial, condensado em substantivos como baile e corte, somos levados a supor tratar-se de mais uma das paródias históricas propostas por Andrade, nos moldes de seus *ready-mades* compostos a partir da carta de Caminha. Mas a surpresa emerge nos versos seguintes e, com ela, a tensão que atravessará todo o poema: a diretiva que atribui uma fala ao Conde d’Eu—personagem marcante do fim da experiência monárquica nos trópicos. Não podemos esquecer, também, de uma hipótese curiosa: a de que a preposição *de*, na língua francesa, subtraída da vogal por *élision*, portanto, *d’*, forma uma expressão que, em português, soaria gramaticalmente incorreta, mas que existe nos falares populares, justamente aqueles tão valorizados por Oswald de Andrade e pelos modernistas em geral. Falo da construção “de eu”, em que o pronome ocupa o lugar que, pela norma, caberia ao oblíquo “mim”.

Sob essa perspectiva, o Conde d’Eu pode ser lido como uma tópica da propriedade, daquilo que nos pertence. É uma hipótese que seguiremos desenvolvendo, mas que parte de um reconhecimento: o próprio poema parece inscrever em sua estrutura esse desencontro, essa impossibilidade de conciliação ou de coerência, que caracteriza a experiência brasileira. Uma conjugação constante de contrários; um desejo de civilidade assentado sobre o mais atroz dos regimes de trabalho—a escravidão. Uma apologia liberal sob as vestes do atraso.

A partir do terceiro verso, o registro esperado, culto, dá lugar ao linguajar popular, ao português brasileiro falado nas ruas. O leitor percebe, então, um novo giro, uma nova tensão no enlace entre poema e título: o relicário é subtraído de sua definição dicionarizada de recipiente sagrado para acolher uma memória menos oficial, menos oficiosa. Memória que ousamos adjetivar de íntima por se sobrepor ao discurso impessoal da História. Ainda que se trate de um sujeito lírico indefinido, uma voz que poderia habitar centenas ou milhares de corpos, com seus ritmos de confiança, ou melhor, de fofoca.

A valorização do erro é, aqui, um gesto decisivo. Mais do que aceitar o equívoco, Oswald o transforma em método: converte os desvios da norma culta—aqueles próprios do português coloquial falado no Brasil—em expressão de uma identidade não apenas nacional, mas também poética. Marcando, portanto, um desvio em relação ao discurso então dominante sobre o Brasil, especialmente aquele formulado por sua elite intelectual. O “atraso” brasileiro era interpretado como um sinal de inferioridade cultural, algo que condenava o país—e seus pensadores—a um exílio, fosse ele intelectual ou espiritual, em direção à Europa.

O diálogo entre o ‘Conde de eu’ e Dona Benvinda, presente nos últimos quatro versos do poema, marca a entrada desse elemento popular, desse outro uso da língua que rompe com o tom elevado da poesia de salão. O conteúdo desse diálogo constitui o cerne do poema: saímos, definitivamente, de qualquer indício de formalidade. O texto enfileira, de modo deliberadamente inverossímil, uma série de produtos profundamente enraizados no imaginário brasileiro: começa pela farinha, passa pelo tabaco, o fumo de rolo, e chega, por fim, à cachaça. Cada um desses gêneros é associado a uma toponímia precisa, e essa atribuição geográfica confere ao poema seu acento musical, marcado por meias-rimas em -i: Suruí, Parati e Baependi.

Não por acaso, as três regiões são nomeadas a partir de um léxico tupi-guarani, o que acrescenta uma camada adicional de tensão ao poema. No plano lexical, poderíamos dividir o poema em duas partes: de um lado, um universo profundamente europeu, marcado pelo termo nobiliárquico conde, pela festa de gala—o baile—e pelo ápice desse imaginário: a corte. Retrato de um Brasil imperial, modulado pelo parlamentarismo britânico, mas sustentado por um atroz regime escravocrata. Do outro lado, o universo ameríndio das toponímias, não enquanto dado arcaico, ou vestígio do passado, mas enquanto sobrevivência, lampejo, vaga-lume no meio da tempestade desencadeada pelo processo colonial. Mais do que isso, o poema evidencia o contraste entre um Brasil formalmente independente e a persistência das formas coloniais de exercício do poder, assim como as resistências que dela decorrem. Ao fim, em um derradeiro verso que, à maneira do verso de ouro parnasiano, estabelece uma forma de síntese, temos os utensílios traduzidos pelas ações que os consomem ou por suas derivações. Ainda estamos numa dimensão em que a língua dita as regras do jogo: os verbos são conjugados de forma oralizada, infinitivos privados de suas terminações em -r.

Nesse momento, o leitor já se depara com o desconjunto que funda o poema: a tensão entre polos inconciliáveis que organiza sua forma. É a partir dessa impressão que Roberto Schwarz, em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, formula uma síntese decisiva da poética oswaldiana: “A sua matéria-prima se

obtem mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto—desconjuntado por definição—à dignidade de alegoria do país” (12). A leitura de Schwarz revela que o gesto oswaldiano não consiste apenas em registrar o atraso, mas em transformá-lo em forma, em fazer do desequilíbrio histórico uma estratégia estética. Essa elaboração intelectual do atraso converte a precariedade em potência criadora, num movimento que o crítico identifica também em intérpretes posteriores de Oswald, como Haroldo de Campos e Silviano Santiago, que retomam esse impasse sob uma chave desconstrutivista.

Nossa ressalva a essa leitura é que poemas como este não podem ser compreendidos apenas como uma oposição perfeita entre o próprio e o impróprio, o Conde d’Eu ridicularizado pelo bom povo brasileiro. Essa seria a leitura fácil: vitória para a raça, vitória para a língua e às favas com a França e a Europa. Mas não acreditamos ser possível sustentar tal distinção. É justamente dessa impossibilidade que emerge outro traço da poesia oswaldiana, não tanto centrado no humor ou na carnavalização, mas na violência. Uma violência entendida como forma de denúncia — e, por isso mesmo, de utopia. Afinal, o conde, na voz do povo, em seus lábios e dentes, deixa de ser um problema externo, um simples inconveniente para o futuro brilhante e tropical que nos aguardaria, e se transforma, transformando-nos, em problema nosso: parte viva dessa grande fratura chamada Brasil.

Da farofa ao *foie gras*

O apetite pode ser pensado como uma tópica oswaldiana, sobretudo se nos lembrarmos de seu personagem mais célebre: o antrópofago. Sujeito sem nome, mas preñado de movimento, ele atravessa os aforismos do poeta pilhando elementos tanto da cultura dita universal, Freud, o cinema americano, as Revoluções Francesa e Russa, etc. quanto do universo local, até mesmo daquilo que é provinciano: bachareléis, carnavais, o Visconde de Cairu.

O verbo comer, na gramática oswaldiana, implica muito mais do que o gesto de preservar o funcionamento de um corpo. A busca por nutrientes, calorias e vitaminas dá lugar a uma ideia de produção, não de conservação: trata-se da montagem de um corpo a partir dos alimentos deglutidos. Um corpo que se expande através dos resíduos—ou carções—de imagem presentes em cada verso. Haroldo de Campos descreve tal princípio da seguinte maneira:

A “Antropofagia” oswaldiana—já o formulei em outro lugar—é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizado sob o

modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antrópofago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nós é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. (1992 234)

Quando Haroldo de Campos nos remete à ideia de “outro”, esse passado que não encontra identidade com o presente, a intenção não é mostrar como Oswald de Andrade, em seu pensamento e em sua poesia, seleciona o material que utiliza ou descarta, mas revelar que o seu modo de produzir formas—poemas, peças de teatro, manifestos, ensaios e romances está sempre em expansão. Sob tal perspectiva, o poema encena, verso a verso, o esfacelamento de toda marca de estrangeirismo. O conde e a corte, símbolos de uma monarquia importada e deslocada, são tragados pelo vocabulário da terra: farinha, tabaco, cachaça. Esses alimentos, longe de funcionarem apenas como índices geográficos, tornam-se operadores de uma consciência que extrapola a ideia de nacional.

Em um ensaio dedicado aos sentidos da antropofagia tal como professada por Oswald de Andrade, Alexandre Nodari tece a seguinte afirmação: “Se estamos corretos, então o recurso ao passado é sempre também uma redefinição do presente, e na definição do que seja um particular, coloca-se em jogo o universal” (4). Essa leitura nos auxilia a compreender os versos finais do poema. Neles, atravessamos os primeiros referenciais culinários e locais e adentramos, enfim, o plano da deglutição. Cada produto é devidamente fumado, comido e sorvido. O desfecho é a queda—uma queda que sugere um misto de embriaguez e satisfação. E tudo isso, ainda, na boca de um nobre francês, o nosso “Conde d’Eu”.

O poema se encerra, portanto, com um processo de fusão: os elementos anteriormente dispostos nos versos, primeiro os personagens, depois as comidas, bebidas e o fumo, e por fim o gesto de os consumirem, concluem o périplo proposto pelo texto. O relicário, essa pequena caixa de coisas sagradas, termina guardando em seu interior não apenas uma cena cômica e inverossímil, mas um processo—talvez mesmo uma digestão.

Processo que, tal como pontuado pelos críticos que invocamos, notadamente Schwarz e Haroldo de Campos, atravessa uma das grandes questões literárias brasileiras: o caráter periférico do nosso país no seio do capitalismo e suas respectivas implicações formais. Cada um, à sua maneira, antevê na obra de

Oswald de Andrade uma reação—ou uma resposta—ao grande impasse imposto pela desigualdade das relações entre o Brasil e os países ditos centrais.

Schwarz, ao pensar o problema da cópia, das “ideias fora do lugar” (11), identifica em Oswald uma capacidade exímia de concretizar formalmente esse sentimento de atraso, ou melhor, o caráter violento de nossa modernidade. Uma modernidade descolada dos valores liberais que acompanharam o trem de ferro na Europa ocidental. Nesse sentido, haveria mesmo um fundo trágico na obra do poeta paulista: como se ele, apesar do impulso utópico de seu pensamento, escrevesse sobre, e a partir de, nossas ruínas: passadas e futuras.

Haroldo de Campos, mais otimista quanto às potências proféticas da obra de Oswald de Andrade, a ponto de ser um dos, senão o principal, responsável por sua redescoberta por parte de toda uma geração de jovens intelectuais e artistas, atribui ao poeta uma nova leitura, vinculada a estéticas e políticas de horizonte pós-estruturalista. Percebe, no impasse da obra oswaldiana, não um limite, mas um caminho: uma forma de elaborar tensões e descobertas formais, de cantar não apenas o Brasil moderno que emergia junto à sua própria poesia, mas também uma relação com a tradição, com o estrangeiro, com o outro—mediada pela devoração e pela recusa a qualquer forma de identidade estável. A ponto de o signo brasileiro tornar-se signo do mundo: o Brasil e sua literatura como universais.

Voltamos, então, à comida e ao poema. Se, numa primeira leitura, ele parece tensionar dois elementos do pitoresco, um nobre de origem francesa nos trópicos; esse mesmo nobre comendo farofa, após a discussão proposta por este ensaio percebemos que o estranhamento é recíproco. O nobre, na perspectiva da cozinha brasileira, é tão exótico quanto os pratos típicos do país devem parecer a alguém acostumado a uma culinária à base de manteiga.

Desse estranhamento recíproco, saboroso enigma, surge a própria possibilidade da obra. O encontro entre esses dois mundos se encena no corpo: no estômago, no fígado, nos pulmões. É por meio dele que toda distância entre o próprio e o impróprio se dissolve, num gesto de deglutição simbólica. E ali, testemunha de tudo, está Dona Benvinda, o horror de todos os xenófobos, pois carrega em seu nome a impossibilidade de se ser estrangeiro nesse Brasil do sonho e da revolta, cantado por Oswald de Andrade.

Trabalhos citados

Andrade, Oswald de. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Civilização Brasileira, 1978.

---. *Poesias reunidas*. Obras Completas, vol. 7, Civilização Brasileira, 1974.

Campos, Haroldo de. "A poética da radicalidade." *Poesias Reunidas* de Oswald de Andrade, Civilização Brasileira, 1974, pp. 9–59.

---. *Metalinguagem e outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*. Perspectiva, 1992.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: A forma artística do belo*. Vol. 4, EDUSP, 2001.

Lukács, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Editora 34, 2000.

Marques, Ana Martins. *As artes das armadilhas*. Companhia das Letras, 2011.

---. *O livro das semelhanças*. Companhia das Letras, 2015.

"Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa." Melhoramentos, 2025. michaelis.uol.com.br.

Nodari, Alexandre. "A única lei do mundo." *Experiências Decoloniais*, 2020. experienciasdecoloniais.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/09/unicalei.pdf

Pound, Ezra. *ABC da Literatura*. Cultrix, 2006.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?* Companhia das Letras, 1987.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. Companhia das Letras, 2017.