

MANOEL DE BARROS E OSWALD DE ANDRADE: POR UMA POÉTICA ANTROPOFÁGICA

Paulo Eduardo Benites de MORAES
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
paul_schweizerische@hotmail.com

Resumo: Este trabalho realiza um estudo da poética de Manoel de Barros em relação à poética de Oswald de Andrade. A análise busca saber como o poeta pantaneiro no curso de seu projeto poético recebe, assimila e ressignifica a proposta oswaldiana até chegar à constituição de seu próprio projeto estético. Ambos os escritores valem-se da antropofagia como modelo teórico e simbólico no que tange ao processo de criação. Por um lado, a proposta antropofágica de Oswald de Andrade ressignificando o cenário literário brasileiro contra uma tradição impregnada de conservadorismos e que abriu caminho para a busca de novas formas de expressão artística. Por outro, Manoel de Barros com seu canibalismo e experimentalismo consolidando uma poesia dissonante.

Palavras-chave: Literatura comparada; poesia brasileira; antropofagia;

1 Apresentação

Manoel de Barros nunca escondeu sua admiração e a influência que sofreu de Oswald de Andrade. Em suas entrevistas é comum lhe perguntarem da semelhança entre a sua poesia e a estética de Oswald. Numa entrevista concedida a *Revista Bric-a-Brac* o poeta diz:

Só mais tarde, depois que me vi livre do internato, com 17 anos, talvez, foi que conheci o Oswald – e Rimbaud. O primeiro me confirmou que o trabalho poético consiste em modificar a língua. E Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens*. (BARROS, 1990, p.325).

O trato com a língua é evidenciado por Manoel de Barros quanto ao fazer poético. Essa concepção que encontramos tanto na poesia de Barros, quanto na produção de Oswald, diz respeito à matéria de poesia que trabalha essencialmente com o modelar da língua. E Manoel de Barros continua:

O poeta é o primeiro a tocar nos ínfimos. Nas pré-coisas. Aí quando peguei o Oswald para ler, foi uma delícia. Porque ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar. E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros – que eram encostamentos de poetas. Foi Oswald de Andrade que me segredou no ouvido – *Dá-lhe Manoel!* E eu vou errando como posso. (BARROS, 1990, p.324-325).

Estes ensinamentos indicam que Manoel de Barros no curso de sua obra privilegia propostas oswaldianas. Por meio de uma exploração discursiva que irrompe com o sentido lógico das palavras, por um exercício de jogo e montagem, o poeta trabalha seu projeto literário até o limite textual, desvelando um projeto poético singular.

Diante do exposto, notadamente vemos que tanto Manoel de Barros, quanto Oswald de Andrade compreendem o fazer literário como uma maneira de criar novas possibilidades de sentidos para a realidade, servindo-se da linguagem como forma de expressão criativa. Nesse sentido, o problema desta pesquisa busca saber como o poeta pantaneiro no curso de seu

projeto poético recebe, assimila e ressignifica a proposta oswaldiana até chegar à constituição de um projeto estético próprio.

Para tanto, nos valem do método comparativo, bem como tomamos a antropofagia como problema e modelo teórico para nossas análises. Seleccionamos trechos significativos da produção de Oswald e Manoel de Barros que nos permitem notar esta poética antropofágica.

2 Oswald de Andrade e a antropofagia

Oswald de Andrade inventou um modelo teórico eficaz para pensar o Brasil: a antropofagia. A ideia da antropofagia se tornou no Brasil um símbolo de resistência, inovação, uma busca pelo instinto de nacionalidade, muitas vezes tomada como mito, como bem observou Candido nos anos de 1940, época em que dedicou boa parte de seus trabalhos sobre os romances de Oswald de Andrade. Segundo Candido, em *Estouro e Libertação (2011a)*, é preciso diferenciar essa “mitologia andradina” de um estudo “sinceramente objetivo, livre do fermento combativo característico da sua personalidade”. (CANDIDO, 2011a, p. 12). O que estimula uma investigação da antropofagia que atua no sentido de uma redescoberta do próprio tema.

Compreender a antropofagia neste limiar, de entendê-la enquanto problema e um desejo profundo de pensar a alteridade, é trabalho árduo. João Cezar de Castro Rocha é um dos críticos que propõem este pensamento, para tanto, ele acredita que devemos, primeiro, “desnacionalizar e desoswaldinizar o *Manifesto Antropófago*” (ROCHA, 2011, p.668, grifo no original), pois só assim seremos capazes de responder à potencialidade da antropofagia.

Quando Oswald de Andrade diz em 1928 no *Manifesto Antropófago* que “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 2011, p. 27), ele cerca o conceito com uma flexibilidade que permite à antropofagia atuar nos mais diversos segmentos para se pensar determinada cultura. Diante da configuração de uma sociedade marcada pela rapidez e aceleração das relações que travamos, a antropofagia aponta um novo percurso para a redefinição da cultura contemporânea. Trata-se de uma imaginação teórica inventada para processar os dados voluptuosos que recebemos ininterruptamente.

No cerne desta alegoria oswaldiana encontramos o *ethos* da cultura brasileira, que não pode mais ser pensada numa via unilateral. A antropofagia atua no sentido de ampliar as possibilidades da metodologia comparatista presa às convenções novecentistas. Benedito Nunes (1979) e Haroldo de Campos (1981) mencionam essa proposição. Para o primeiro,

o estudo das influências no Modernismo brasileiro não pode ser orientado numa perspectiva unilateral [...]. Quando os receptores também são agentes, quando a obra que realizam atesta um índice de originalidade irreduzível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor. (NUNES, 1979, p. 27).

Enquanto que Haroldo de Campos acredita que com a antropofagia oswaldiana ocorreu uma mudança de paradigmas:

Ao invés da velha questão das influências, em termos de autores e obras, abria-se um novo percurso: autores de uma literatura supostamente periférica subitamente se apropriaram do total do código, reivindicavam-no como patrimônio seu, como um botim vacante à espera de um novo sujeito histórico, para remeditar-lhe o funcionamento em termos de uma poética generalizada e radical, de que o caso brasileiro passava a ser a óptica diferenciadora e a condição de possibilidade. (CAMPOS, 1981, p. 19).

Para ambos os críticos, num viés que antecipa algumas das discussões comparatistas mais atuais, a antropofagia atua no sentido de superar o paradoxo da *angústia da influência* de Harold Bloom (2002). O que os escritores antropófagos fazem não é fugir do problema da influência, mas encará-la, de modo que os autores devoram seus precursores.

Desde os primórdios do método comparativo de literatura as noções de fonte e influência são as que mais se destacam. Contudo, a ideia de antropofagia trouxe a possibilidade de revitalização dos parâmetros comparatistas. Nessa perspectiva há o reconhecimento de que “a originalidade nunca é mais que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 99). Esta ideia implica consequentemente uma literatura que analisa a relação *entre* os textos, uma visada de que a literatura é feita de outras literaturas.

A antropofagia enquanto problema surge com Oswald de Andrade como uma estratégia cultural, um modo de diálogo. No início, a proposta surge de um olhar irônico de Oswald para como o Brasil recebia as influências de fora, e como eram incorporadas ao *corpo nativo*. A antropofagia implica numa tradição cultural brasileira, que na prática simbólica do canibalismo, real ou metafórica, de devoração do outro, pretende compreender e empreender relações de alteridades.

Quando Oswald diz que “só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ADRADE, 2011, p.27), a metáfora da antropofagia oswaldiana permite um novo olhar para a questão da influência-angústia, pois não se trata de uma atitude passiva do autor que recebe o texto, mas sim de uma escolha crítica daquilo que lhe interessa.

Com um humor verbal característico do fazer literário oswaldiano, sua poética, notado por Paulo Prado no prefácio que faz de *Poesia Pau Brasil*, é “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (PRADO, 2003, p. 91). De forma a buscar na vida cotidiana, no falar das crianças, é que se procura a essência do poético, levando em conta que a infância é o tempo propício para a verdadeira morada da palavra.

Esta diretriz de revitalização da cultura e da língua de Oswald por meio do humor segue entrelaçada com a constante busca que o autor tinha em operar mudanças, seja buscando ideias externas em suas viagens, seja avançando em seu ritual de devoração com a estética da Antropofagia.

Oswald é dono de uma inteligência que desafiava a normalidade da vida, como afirmou Antônio Candido em um ensaio sobre o escritor: “como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou do decoro do finado chá-das-cinco” (CANDIDO, 2011b, p. 50).

E como entra a poética de Manoel de Barros dentro desta proposta antropofágica? Em ambos os escritores podemos constatar o que Haroldo de Campos disse a respeito da linguagem de Oswald de Andrade, diz-se de uma *poética da radicalidade*, que no nosso entendimento serve também para a poética de Manoel de Barros. De modo geral, há o reconhecimento de que o convívio da poética de Manoel de Barros com a poética de Oswald de Andrade é fecundo no que tange à produção da poesia de Barros. Que o poeta das águas deve muito ao autor da poesia *Pau Brasil* é fato reconhecido. Contudo, mais do que ficar buscando as fontes ou influências, convém-nos analisar os mal-entendidos, as defasagens, ou as *leituras erradas* – como propõe Harold Bloom (2002) – que se sucederam desse encontro poético.

3 Manoel de Barros, poeta antropófago

Na relação entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade, notamos que o percurso poético que Barros empreende trata de assimilar, ressignificar e devolver um projeto literário

já próprio a partir dos ideais oswaldianos. Ora numa perspectiva de similitudes, ora numa perspectiva de diferenças.

Podemos citar, por exemplo, a concepção de arte que ambos apresentam com grande similitude. Oswald de Andrade em *A crise da filosofia messiânica* – tese que defendera em 1950 para concorrer ao concurso da cátedra de filosofia da Universidade de São Paulo - propõe a seguinte noção sobre a arte: “o homem é o animal que vive entre dois grandes brinquedos: o Amor onde ganha, a Morte onde perde. Por isso, inventou as artes plásticas, a poesia, a dança a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema.” (ANDRADE, 1970, p.126). Essa visada de Oswald parece culminar com um anseio do ser humano de buscar um significado para a vida. Talvez o grande tema de todas as literaturas, que é tratar exatamente desta incompletude do ser, que encontra na arte um meio de expressar-se.

De modo análogo, Manoel de Barros reflete sobre a incompletude de ser: “A maior riqueza do homem é a sua incompletude”. (BARROS, 2009 p.79). E é no instante mesmo da incompletude do ser, do seu não entendimento, que o expediente da arte se concretiza. A própria condição de não ser algo acabado é que mantém o ser humano em sua longa trajetória angustiante de querer se conhecer, saber de onde vem e para onde vai, e a arte – no caso de Manoel de Barros a poesia – é o fator que permite ao ser indagar-se, questionar-se e constituir-se.

Outro exemplo que podemos citar de Manoel de Barros provém de sua postura demiúrgica. No tecer das reflexões sobre nossa incompletude, o poeta arrisca-se em reelaborar o desenho do “Grande Demiurgo”, e nos propõe um rascunho poético sobre a própria existência: “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer... (BARROS, 2001, p.24).

Talvez seja esta condição, de nunca estarmos prontos, que mantém viva a significação da poesia para o mundo. E essa é a concepção de Barros, ele acredita que a poesia é necessária

para lembrar aos homens o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas. [...] Além disso a poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens. A prática do desnecessário e da cambalhota, desenvolvendo em cada um de nós o senso do lúdico. Se a poesia desaparecesse do mundo, os homens se transformariam em monstros, máquinas, robôs. (BARROS, 1990, p.309).

A noção do lúdico surge neste limiar como uma forma de superação, que se pode entender, de forma simples, como o refazer um caminho que ficou adulto e que, como adulto, mostra sinais de esclerosamento e de inadequação. O lúdico é buscado, representado e reapresentado como sendo uma possibilidade de outra perspectiva para o pensamento – a volta para o sonho, a volta para a figura simples, a autenticidade, o relacionamento e a afabilidade, e assim por diante.

Oswald de Andrade se torna neste ponto um autor que dialoga de perto com Manoel de Barros, confirmando nossa perspectiva comparatista de abordagem dos dois escritores. Ainda em *A crise da filosofia messiânica* assegura:

No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim de seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. (ANDRADE, 1970, p. 83).

Esta concepção de arte referendada pelo lúdico, pela invenção, o sonho, a prática demiúrgica da linguagem, os devaneios poéticos, são alumbramentos que notamos tanto na poesia de Manoel de Barros, quanto na literatura de Oswald, seja em prosa ou em verso. Os

dois autores irmanam-se neste ideal de evocar o imaginário infantil que na prática será corroborado com o que Manoel de Barros chamou de “molecar o idioma”. Adalberto Müller num ensaio em que também coloca os dois escritores lado a lado percebe esta noção afirmando que “de Oswald de Andrade, enfim, acredito, a grande lição é menos o desrespeito às normas linguísticas que uma certa *leveza* semântica, um flerte rápido e violento com o humor verbal [...]” (MÜLLER, 2003, p.276, grifo no original).

Este humor verbal é traço característico do fazer literário oswaldiano. De forma a buscar na vida cotidiana, no falar das crianças, é que se procura a essência do poético, levando em conta que a infância é o tempo propício para a verdadeira morada da palavra.

Num de seus poemas mais conhecidos, Oswald de Andrade explora o falar genuinamente brasileiro, buscando a matéria-prima da poesia no cotidiano da vida simples. Para a análise transcrevemos o poema na íntegra.

Vício na fala

Para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem mió

Para pior pió

Para telha dizem têia

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados

(ANDRADE, 2003, p. 119)

O modo como Oswald constrói este poema, num primeiro momento, nos coloca diante da questão do rompimento com as convenções gramaticais. Esta característica pode ser notada tanto na organização dos próprios versos de *Vício na fala*, facilmente notado pela falta de pontuação, quanto pode ser lida nas entrelinhas do poema com a ironia que o poeta nos fornece: a representação do discurso coloquial.

São versos que não seguem o padrão da poesia parnasiana e a noção do verso clássico. Esta característica talvez seja para o leitor contemporâneo facilmente reconhecida, mas para a época em que este poema foi escrito foi de grande impacto. Em relação a este contexto Mario da Silva Brito (1964) afirma que à época o Brasil era ainda marcado pelos *mitos do bem dizer*. Por isso, neste âmbito, a *Poesia Pau Brasil* promoveu “uma guinada de 180° nesse *status quo*” (CAMPOS, 2003, p.21).

Em *Vícios na fala*, notamos o prelúdio de uma poesia que acentua a discussão entre uma linguagem marcada pelos convivas da grande hegemonia intelectual da época em contraste com a fala desleixada do povo, mormente em São Paulo – A paulicéia da *Canção do Boêmio*, de Castro Alves, ainda não *desvairada* – que progride a passos lentos e é marcada pelo contraste da imigração (FONSECA, 1990).

Oswald de Andrade mescla em seu poema as duas formas antitéticas da linguagem, de um lado o falar considerado certo, principalmente pela gramática, e de outro, a linguagem coloquial que não se deixa encerrar-se pelas convenções gramaticais. Este poema significa um marco para a poesia modernista brasileira no que tange ao *errar a língua*. Esta é uma característica muito cara à poesia brasileira desde Oswald, e que Manoel de Barros corrobora: “Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua.” (BARROS, 2010, p. 266).

Quando Oswald representa a fala popular dos brasileiros e brasileiras na grafia das palavras “mió”, “pió”, “têia” e “teiado, nos lembra de uma língua que não pode ser medida pela noção incoerente do erro, ou pela preconceituosa ideia dos diferentes *níveis* linguísticos. Sua poesia rejeita a condição da normatividade, um eficaz instrumento de escalonamento social, num país marcado pelos encontros culturais, pela heterogeneidade, a fala popular é posta à margem da sociedade em nome de uma língua padrão.

De modo irônico – marca de sua poesia, diga-se de passagem – Oswald representa esta discussão que abriu as portas para a manifestação poética genuinamente brasileira. Manoel de Barros, em um poema que faz parte de suas memórias inventadas, congraça com essa visão num brincar com as palavras, eis um trecho do poema *Brincadeiras* (2003):

[...] O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior.
(BARROS, 2003)

Recuperando o imaginário infantil, Manoel de Barros rompe com as hierarquias entre os *níveis* de linguagens. Trata-se de uma poesia que se serve da palavra mesma, enquanto matéria de poesia, pois quando se trata do fazer poético há que se tomar como pressuposto o trato com as palavras. Neste poema de Manoel de Barros a comparação feita entre os termos em destaque (céu, sol, inseto) não obedece uma hierarquia preestabelecida, o poeta rompe com o sentido racional medindo a importância das coisas pelo potencial linguístico que apresentam.

Notadamente, este trecho da poesia de Manoel de Barros, juntamente com o poema *Vícios na fala*, de Oswald de Andrade, são poemas típicos que representam o largo espectro de uma poesia brasileira marcada pela revolução da linguagem. São dois poemas que usam a língua a seu favor, explorando as potencialidades expressivas da língua. Representam, no mais, a poesia que rompe com as tradições impregnadas de conservadorismos.

Dentre as várias possibilidades, estas que foram aqui apresentadas marcam a similitude poética entre Manoel de Barros e Oswald de Andrade. Para além destas similitudes, o poeta pantaneiro atua também como um poeta antropófago. Marcado por um fazer poético que se destaca por sua característica de explorar a fala infantil e os elementos ínfimos do chão, Barros devora estes elementos incorporando-os ao seu modo para torná-los material poético.

Em seu *Poeminhas pescados numa fala de João*, podemos notar o fazer poético antropofágico de Manoel de Barros.

Poeminhas pescados numa fala de João

I

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé.
(BARROS, 1999, p. 11).

Neste poema de Manoel de Barros notamos o expediente antropofágico desde o título. *Poeminhas pescados numa fala de João* sugere o trabalho de capturar da fala de outro aquilo que lhe interessa. O eu lírico constrói um *compêndio de poeminhas* a partir destes elementos que retira da fala de João. *Poeminhas* se explica pela estrutura do poema como um todo, pois está dividido em nove partes, sendo cada uma delas um pequeno poema que atua em complementaridade com os outros.

O personagem João fabula uma história insólita e de aventura. Trata-se de uma história criada pela imaginação infantil, pois ao escolher escrever *poeminhas*, já há a indicação de que se trata essencialmente de uma fala infantil, reforçada pelo diminutivo no título do poema. A história de João é recontada a partir dos trechos que o eu-lírico retira das falas de João, e neste ponto notamos o fazer antropofágico.

No primeiro *poeminha* o uso da onomatopeia *tibum* representa a fala da criança. Representar os sons em suas brincadeiras é um fato corriqueiro para as crianças, e no caso de João, em meio a sua brincadeira de tomar banho no rio, evidencia um elemento expressivo de uso da língua que se torna matéria de poesia quando o poeta retirar isso da fala de João e transforma em verso.

Este mesmo expediente pode ser notado nos outros dois *poeminhas* subsequentes:

II

João foi na casa do peixe
Remou a canoa
Depois, *pan*, caiu lá embaixo
Na água. [...]

III

Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, *pum!*,
Na parede do jacaré...
[...]

(BARROS, 1999, p. 11).

Nestes outros dois *poeminhas* a referência das onomatopeias *pan* e *pum* reforça o falar da criança que o eu-lírico recupera no poema de maneira antropofágica. É um processo de perceber o que mais se destaca na fala infantil, retirar isso das crianças e trazer para o poema como elemento de composição de um projeto estético.

Nestes dois trechos percebemos também a recuperação da fala popular pela construção *João foi na casa do peixe*. Gramaticalmente incorreta, pois deveria ser *João foi à casa do peixe*, nesse caso, o poema atua no sentido de desconstruir a normatização da língua, dando crédito ao valor expressivo e de representação que a fala detém. Essa desconstrução da norma padrão ocorre ao longo de todo o poema na fabulação que o eu-lírico reconta a partir das falas de João. Essas características aparecem no *erro linguístico*, como se vê em:

“Tinha dois pato grande”.
“Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim”.
“Você viu um passarinho abrido naquela casa que ele veio comer na minha mão?”

(BARROS, 1999).

Em todos esses versos podemos notar que o eu-lírico retirou da fala infantil justamente os elementos que vão de encontro com as normas gramaticais. No primeiro caso não respeita a regra de flexão do plural, o próprio numeral *dois* se encarrega de dar ao leitor a noção semântica de que se trata de mais de um pato, sendo desnecessária a flexão do substantivo. O mesmo ocorre com a subversão dos verbos *fazer* e *abrir*. A construção do pretérito desses verbos não condiz com o que a norma preconiza: ao dizer *fazeu* e *abrido* o poema ganha em expressividade. As construções corretas dos pretéritos destes verbos não alcançam a dimensão semântica e lúdica dos verbos *fazeu* e *abrido*, como são usados pelas crianças.

Desta maneira, ao retirar essas construções das falas infantis e torná-las elementos de composição poética, o eu-lírico se mostra um antropófago no sentido de se valer de expedientes da língua viva e que, ao coloca-los no poema, retira as palavras do *lugar-comum* dando a elas a capacidade de expressar novos sentidos.

Os novos sentidos que estas palavras podem sugerir, dentre muitos, culminam no último *poeminha*:

IX

Vento?
Só subindo no alto da árvore
que a gente pega ele pelo rabo...
(BARROS, 1999, p. 13).

No último *poeminha* a desconstrução promovida pelo *erro linguístico* das construções anteriores se justifica. Ao longo do poema estas palavras que são empregadas de maneira dissonante caminham para abrir espaço à imaginação. O uso das palavras na norma padrão da língua não permite ao falante servir-se da potencialidade expressiva da língua, tão pouco valer-se de uma criatividade que permita pegar *o vento pelo rabo*.

Neste sentido, Manoel de Barros ao utilizar o expediente antropofágico num processo que recebe e assimila a fala infantil de João, e a partir dela ressignificar as palavras, constrói um poema que recupera o brincar de uma criança no seu mais puro momento de imaginação para fabular uma aventura insólita.

Diante desta leitura, parece inegável o procedimento antropofágico que o poeta utiliza para configurar uma resposta própria na construção de seu projeto estético. A antropofagia se dá no fato de o poeta retirar das falas de João somente aquilo que lhe interessa: as construções baseadas *no errar o idioma*. Errar o idioma – característica marcante da poética de Barros – significa neste poema dar vasão à imaginação e ao sonho.

4 Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. P. 75-138

_____. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Manifesto Antropófago*. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. P. 27-31.

BARROS, Manoel de. Conversas por escrito. In: _____. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 305-343.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Matéria de Poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Memórias Inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 2009.

_____. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: Uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 62, p. 10-25, julho, 1981.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. P. 19-84.

CANDIDO, Antonio. Estouro e libertação. In: _____. *Brigada Ligeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011a. P. 11-27.

_____. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: _____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011b. P. 35-63.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Art Editora, 1990.

MÜLLER, Adalberto. Manoel de Barros: O avesso visível. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 275-279, junho/agosto 2003.

NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 91-99.

PRADO, Paulo. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. P. 89-94.

ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria da exportação? Ou “Antropofagia como visão de mundo”. In: ROCHA, João César de Castro (Org.); RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. P. 647-668.

WALDMAN, Berta. Poesia ao Réis do Chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. P. 11-32.