



PRIMITIVISMO À BRASILEIRA

SULAMITA FONSECA LINO¹

RESUMO: Este trabalho realiza uma análise no âmbito da estética sobre o modernismo brasileiro a partir de dois ensaios de Benedito Nunes: “Oswald Canibal” (1979) e “Antropofagia ao alcance de todos” (1990). Embora centrados na obra de Oswald de Andrade, esses textos nos permitem investigar como Nunes interpreta o movimento modernista sob uma perspectiva filosófico-artística. Nela identificamos que o primitivismo – tema recorrente das vanguardas no início do século XX –, juntamente à metáfora do canibalismo, possibilitou, por meio da experiência estética dos nossos artistas, a configuração de um modo de ser moderno.

PALAVRAS-CHAVE: Primitivismo, Antropofagia, Canibalismo, Modernismo, Estética.

ABSTRACT: This paper analyzes Brazilian modernism in its aesthetic context, drawing on two essays by Benedito Nunes: "Oswald Canibal" (1979) and "Antropofagia ao alcance de todos" (1990). Although centered on the work of Oswald de Andrade, these texts allow us to explore how Nunes interprets the modernist movement from a philosophical-artistic perspective. We identify that primitivismo - a recurring theme of the avant-garde in the early 20th century -, along with the metaphor of cannibalism, enabled, through the aesthetic experience of our artists, the configuration of a modern way of being.

KEYWORDS: Primitivism, Anthropophagy, Cannibalism, Modernism, Aesthetics.

Oswald de Andrade, ao elaborar o *Manifesto Antropófago* (1928), considerou como referência as práticas ritualísticas de alguns povos indígenas brasileiros, como a de comer outros humanos. A antropofagia, nesse contexto, é distinta do canibalismo: se neste o ato de devorar é motivado apenas por sobrevivência – como retratado em *A Balsa da Medusa* (1819), de Théodore Géricault, onde os naufragos recorrem à carne humana por fome –, na antropofagia oswaldiana a “devoração” é metafórica, visando incorporar as características positivas (coragem, por exemplo. Já os canibais praticam um ato de sobrevivência, come-se outros seres humanos devido à falta de alimentos, como representado, por exemplo, no quadro de Géricault *a Jangada da Medusa* (1819).

O canibalismo e a antropofagia serviram como referências metafóricas fundamentais para as vanguardas modernas do início do século XX. O primeiro conceito aparece na revista

¹ Professora Associada da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), atuando nos cursos de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Pós-graduação em Filosofia. Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com estágio de pesquisa na Université Sorbonne Paris I. E-mail: sulamitalino@ufop.edu.br.

Cannibale (1920), publicação editada por artistas dadaístas como Francis Picabia e Georges Ribemont-Dessaignes, que utilizavam a imagem do canibal como símbolo de destruição e renovação cultural. O segundo aparece na vanguarda modernista brasileira, influenciando não apenas a literatura, mas também as artes plásticas (como em Tarsila do Amaral) e a arquitetura.

Nos ensaios “Oswald Canibal” (1979) e “Antropofagia ao alcance de todos” (1990), o crítico e filósofo Benedito Nunes realiza uma análise minuciosa da antropofagia e do Modernismo brasileiro, com foco na trajetória intelectual de Oswald de Andrade, abordando as muitas fases do escritor, sendo a antropofagia contextualizada de forma cronológica e conceitual.

O primeiro momento da antropofagia está situado no final dos anos 1920, com a publicação da revista e do manifesto. Depois de um longo período de ruptura com o tema, Oswald de Andrade o retoma nos anos 1950, com uma perspectiva mais filosófica, no texto “A crise da filosofia messiânica”. Em um texto como este, que pretende abordar a questão da estética no modernismo brasileiro, seguir esse percurso da antropofagia seria o caminho mais óbvio, assim como recorrer aos escritos da segunda fase da obra oswaldiana. Contudo, a partir da leitura dos dois textos de Nunes (1979, 1990), outras questões se apresentaram como mais importantes. Uma delas diz respeito à importância do primitivismo, conceito amplo e fundamental não apenas para a Antropofagia, mas também para a fase Pau-Brasil.

Partimos então da premissa de que Benedito Nunes, ao ler a obra do antropófago Oswald de Andrade, está proporcionando também uma leitura estética do Modernismo brasileiro. Nesse sentido, consideramos o primitivismo tanto na Antropofagia quanto na fase Pau-Brasil e concluímos que a abordagem do filósofo sobre esse processo criativo – feita a partir de uma leitura cuidadosa dos textos de Oswald de Andrade – revela uma dimensão estética, ou seja: a obra de arte foi produzida a partir das experiências do artista. Essa proposta rompe com as ideias comuns de que o Modernismo brasileiro se constituiu baseado em referenciais europeus e de que nossa arte estaria sempre vinculada a algum modelo trazido por aqueles que vieram do além-mar.

Assim, este trabalho tem como objetivo apresentar a dimensão estética presente nos dois textos, já citados, de Benedito Nunes sobre a obra de Oswald de Andrade. Em termos cronológicos, nos dedicaremos ao período que compreende as fases Pau-Brasil até a (primeira) Antropofagia, ou seja, os anos 1920. Essa leitura considera como ponto de referência a questão do primitivismo, um conceito de enorme impacto para as vanguardas europeias e que ganhou nuances bastante complexas na obra de Oswald de Andrade. Esse “conceito polêmico”, como

apontado por Nunes (1979, p. 9), foi um instrumento fundamental para a criação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e do *Manifesto Antropófago* (1928). A presença do primitivismo está entrelaçada com a maneira como os artistas lidaram com sua formação artística, com suas formas de buscar um modo de vida moderno, e isso foi sintetizado por Nunes (1979) no termo “estilos de participação”.

Nossa abordagem considera o primitivismo como algo presente nas duas fases do modernismo brasileiro dos anos 1920. Para isso, partiremos da leitura de Nunes, que o considera como um “conceito polêmico”, para, em seguida, lidarmos com ele no momento Pau-Brasil. Dando sequência, abordaremos a distinção entre as metáforas do canibalismo e da antropofagia. Todas essas etapas são elucidadas no item seguinte, que trata dos “estilos de participação”, em que Nunes analisa a natureza das experiências estéticas de nossos artistas. Por fim, para concluir, recorreremos ao título da obra duchampiana *Ar de Paris* (1919), como uma metáfora para a compreensão do modo de ser moderno no Brasil. Acompanhar este texto é como um convite para uma refeição. Como foi colocado por Nunes (1979, p. 13-14), “o diálogo é tão vegetariano quanto universitário”. A mesa está posta. Os temperos são muitos, o sabor é local, o prato principal é o primitivismo à brasileira.

Primitivo: conceito polêmico

O primitivo, como aspecto vinculado às artes da África e da Oceania, foi uma presença constante na arte das vanguardas do início do século XX.² Contudo, o uso do termo associado à perspectiva vanguardista é consequência de uma mudança de sentido iniciada no século XIX. Na história da arte, em um primeiro momento, “os primitivos” eram uma referência à arte medieval e à arte flamenga, representando uma ideia de simplificação da forma e de despojamento. Em termos de catalogação historiográfica, podemos pensar nos períodos das artes grega, romana e renascentista como aqueles nos quais se buscou representar uma arte em consonância com a natureza, fazendo uso das ideias de perfeição e de proporção. Já a arte “primitiva” medieval seria aquela que não está vinculada às proporções naturais; assim, o que se tem são formas mais simplificadas e desproporcionais. As imagens dos santos, por exemplo, são muito maiores do que as dos humanos. Além disso, muitas vezes são representações bidimensionais, ou seja, aquelas em que a função simbólica predomina sobre a forma.

² O uso do termo “primitivo” e “primitivismo” aparece vinculado a dois campos de estudo distintos: à teoria e à história da arte e às ciências sociais. No primeiro caso, as obras de Robert Goldwater e de William Rubin são as principais referências. No segundo, o destaque está no trabalho de Jean Laude. Benedito Nunes, em suas notas, faz referência ao texto de Goldwater. Contudo, ele também coloca no próprio texto atribuições do primitivo presentes na influente obra *O pensamento selvagem* (1962), de Claude Lévi-Strauss. Nesse sentido, o autor brasileiro opta por aproximar leituras sobre o primitivismo de campos de conhecimento distintos.

Para além do medievo, Panofsky (1953) associou o termo “primitivo” à arte flamenga, entendendo que nela existe um despojamento iniciado no período medieval.³ Assim, a partir do final do século XIX, o termo foi deslocado das artes europeias e passou a fazer referência às artes da África e da Oceania. Embora tenha mudado de continente, ele continuou vinculado à ideia de uma arte mais simbólica e de formas mais simplificadas. Isso se deu, em grande medida, devido à difusão dessa arte por intermédio da fundação dos museus etnográficos e dos gabinetes de curiosidades, um fato que contribuiu para que os artistas a conhecessem e, muitas vezes, também a colecionassem.⁴

De acordo com Rubin (1994, p. 2), a mudança mais significativa do termo “primitivo” ocorreu no século XX, devido à descoberta, por parte das vanguardas, da arte africana e da Oceania. Para os artistas europeus, esses objetos eram uma fonte inesgotável de referências formais, mas eram também algo externo à sua cultura. Para um artista brasileiro, por seu turno, o encontro com esses objetos provocava outras camadas de significado.

Nunes (1990, p. 9) reconhece, em sua leitura do primitivismo, dois tipos distintos: o da “forma externa” e o da “expressão interior”. O primeiro estaria vinculado aos artistas cubistas, que procuraram a expressão plástica pura, isto é, aquela que não se interessa pelo conteúdo animista e pelas qualidades empáticas das máscaras e estatuetas trazidas da África e da Oceania. Já o segundo é aquele proposto pelos pintores e poetas expressionistas, dadaístas e surrealistas, no qual temos a expressão interior dominante, ou seja, a emoção intensa, o sentimento espontâneo, no qual há uma provocação do inconsciente (por intermédio do automatismo psíquico e da catarse).

Foi a partir dessa separação entre o primitivo da “forma externa” e o primitivo da “expressão interior” que Nunes (1990) propôs sua leitura do primitivo das vanguardas brasileiras, considerando a obra de Oswald de Andrade. Na conferência do autor brasileiro realizada na Sorbonne em 1923, intitulada “L'effort intellectuel du Brésil contemporain”, há

³ Panofsky publicou a obra *Os primitivos flamengos* em 1953, constituída a partir da análise das miniaturas franco-flamengas, passando pelo estilo gótico internacional para chegar nos estudos sobre as obras de Van Eyck, Van der Weyden, entre outros. Nessa leitura, o termo “primitivo” foi associado a um amplo período da história da arte que engloba desde as origens da Idade Média até a arte do século XV.

⁴ Em 1878, foi fundado o Museu do Trocadéro, cujo acervo foi posteriormente dividido entre o Museu do Homem e o Museu do Quai Branly, este último concentrando a coleção de arte etnográfica. No entanto, segundo Goldwater (1967), esse fenômeno não se restringiu à França. Museus desse tipo também foram estabelecidos na Alemanha e na Áustria durante o mesmo período. Debaene (2002, p. 12) destaca que, no caso de Paris, seu primeiro museu etnográfico foi instalado em condições precárias, com vitrines improvisadas e sem lugares de trabalho para cuidado e manipulação do acervo. Contudo, a partir de 1928 o museu passou a promover, além das exposições, bailes e desfiles nos quais as pessoas usavam modelos “exóticos”. A partir dos anos 1930, a maneira como esses objetos foram abordados pelos artistas muda significativamente, pois eles representam um mundo não europeu que, em síntese, é aquele no qual existe uma forma de vida supostamente menos racional.

uma abordagem distinta em relação aos europeus. Nela, Oswald de Andrade reconhece a presença do tambor africano e do canto negro em Paris como forças étnicas fundamentais para a modernidade, tendo em vista que os artistas as buscaram como referência de origens tanto concretas quanto metafísicas da arte. Contudo, essas mesmas referências tinham outros efeitos para um artista brasileiro. Por razões de origem colonial e escravocrata, a África estava presente no Brasil; portanto, era um elemento obrigatório. Assim, Nunes (1990, p. 10-11) atribui, de maneira bastante apropriada, ao primitivo a ideia de “conceito polêmico”, tendo em vista a quantidade de atribuições que a ele estão referenciadas:

Além do **conceito polêmico**, que as vanguardas utilizaram para assinalar essa busca do elemento originário a que Oswald se referia, o primitivo correspondeu ao sobressalto étnico que atingiu o século XX, encurvando a sensibilidade moderna menos na direção da arte primitiva propriamente dita do que no rumo, por essa arte apontado, em decorrência do choque que a sua descoberta produziu na cultura europeia, do ‘pensamento selvagem’ – pensamento mito-poético, que participa da lógica do imaginário, e que é selvagem por oposição ao pensar cultivado, utilitário e domesticado. (NUNES, 1990, p. 9-10, grifo nosso)

Assim, na obra de Oswald de Andrade, encontramos a interpretação e a assimilação realizadas por meio da ótica do primitivo: conquistas formais, ousadias teóricas e estilo de ação prática da literatura e das artes novas. Em termos cronológicos, estamos às vésperas do advento do surrealismo, quando existiam publicações “pequenas e irreverentes”, revistas alternativas e as obras de Cocteau, Radiguet, Picabia, Éluard e Tzara (NUNES, 1979, p. 25).

Nesse sentido, o primitivo, que é um conceito polêmico, representa, na obra de Oswald de Andrade, um encontro simultâneo entre: a leitura que os artistas europeus fizeram da arte primitiva através de seus contatos com o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo; os objetos presentes nas coleções francesas; e a existência desses elementos na própria sociedade brasileira. Para um artista brasileiro, encontrar a vaga do primitivismo nos anos 1920 significava também provocar lembranças de algo que lhe era próprio. As duas experiências identificadas por Nunes acerca do primitivismo, “da forma externa” e “da expressão interior”, configuram um modo operativo do modernismo brasileiro. Podemos considerar, portanto, que essas duas características estão presentes nas duas obras de Oswald de Andrade: *Pau-Brasil* e *Antropofagia*.

Primitivo: Pau-Brasil

Oswald de Andrade publicou o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* em 1924, um texto que articula o encontro entre aquilo que buscava exaltar a vida moderna, como, por exemplo, a

industrialização, os meios de transporte, etc., e os elementos que fazem parte da cultura brasileira, tais como o folclore, a religião, a arquitetura etc. Assim, seu manifesto possui um acúmulo de referências, e o primitivo, por sua vez, estaria vinculado às características imanes da cultura brasileira. Nesse processo, contudo, temos os dois tipos: o primitivismo “da expressão interior”, que revela “estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais”, e o da “forma externa”, que opta pelo “recuo à simplificação e à depuração formais que captaram a originalidade nativa”, seja ela pictórica, folclórica, histórica, étnica, econômica, culinária ou linguística (NUNES, 1990, p. 10-11).

Para Nunes (1990, p. 13), os instrumentos da revolução industrial, como o maquinário e a tecnologia em geral, criaram no campo estético um “despojamento do modo de sentir e conceber”. Como consequência, à medida que essa tecnologia foi difundida pelo mundo, ela provocou a ruptura da dependência de uma centralidade, isto é, da necessidade de um lugar próprio que irradiasse ideias e experiências. Se Oswald de Andrade teve contato, em Paris, com os elementos que constituíram um modo de ser moderno, por intermédio do encontro entre as abordagens do primitivo e da sociedade industrial, para Benedito Nunes, a universalidade da época deixou de ser excêntrica para tornar-se concêntrica; o mundo se regionalizara e o regional passou a conter o universal.

“Ser regional e puro em sua época” – eis a fórmula com que o Manifesto quebra a aura exótica da cultura nativa. A poesia consequente a esse programa deixaria de ser a matéria-prima do exotismo, uma especiaria estética destinada a temperar o gosto do europeu num mundo já dividido em províncias, em regiões que se intercomunicam. Produto elaborado de fabricação doméstica, ela entraria, sem concorrência, no mercado mundial, pelas vias econômicas da exportação. (NUNES, 1990, p. 13)

De certa maneira, todos os atributos que configuram a natureza da fase Pau-Brasil na escrita de Oswald de Andrade estão presentes também na obra simultânea de artistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. É característica do período revelar simultaneamente elementos nativos por meio da fórmula sintética da arte moderna. Contudo, a inovação na leitura de Nunes (1990) é não interpretar essas obras como uma releitura de algo produzido no centro, mas sim como algo elaborado a partir de um local único, que, por sua vez, não se constitui como nova centralidade, pois esse tipo de configuração não importa mais, o que interessa é o regional que contém o universal.

Nesse sentido, segundo Nunes (1990, p. 10-11), a síntese da fase Pau-Brasil revela um modo de percepção e concepção da realidade ao depurar e simplificar elementos da cultura brasileira:

Nos meios técnicos de produção, informação e comunicação com a sociedade industrial [...] tem esse modo de conceber as condições objetivas, histórico-sociológicas, que possibilitam e que formam, em conjunto, uma *nova escala* de experiência perceptiva. [...] Ela é sintética como a do cubismo, a invenção de formas assegura-lhe a originalidade, a surpresa, o choque que subverte o comum, mesmo à custa de parecer trivial. (NUNES, 1990, p. 10-11)

Ao conciliar a “cultura nativa” com a cultura intelectual renovada, Nunes revela o “sentido puro das artes na época moderna”. Assim, ao analisar a natureza da escrita de Oswald de Andrade, ele demonstra a natureza da arte moderna no Brasil no âmbito da estética.

Primitivo: o canibal e o antropófago

No momento da fase Pau-Brasil, a imagem do primitivismo estava vinculada às questões das origens, ao local. Contudo, encontramos outra perspectiva na época da publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), no qual a referência passa a ser a antropofagia dos índios brasileiros. Naquele momento, no final dos anos 1920, Oswald de Andrade atribuiu um sentido próprio para algo que estava presente nas vanguardas europeias, ou seja, o canibalismo. Como apontado por Nunes (1979, p. 13-14), a imagem do canibal estava em voga e não pertencia a um autor específico, mas integrava um repertório compartilhado. Nesse contexto, ele reconhece três tipos: o etnográfico, presente na *Anthologie Nègre* (1927), de Blaise Cendrars; o irônico-pitoresco na obra *El Negro* (1922), de Filippo Tommaso Marinetti; e a metáfora da deglutição abordada na revista *Cannibale*, ligada ao surrealismo e ao dadaísmo. Segundo Nunes (1979, p. 17-18):

A imagem do canibal, nos limites da época que nos interessa, dependia de uma fonte ampla e profunda, de cujas águas muita gente bebeu. Era apenas a mais ostensiva e gritante, mas não a única daí emanando. O pano de fundo de encontro ao qual ela aparece e transparece na literatura de vanguarda das primeiras décadas do século é a enorme tela colorida do primitivismo, que a ação conjunta da arqueologia e da etnologia modernas – uma trazendo revelações da arte pré-histórica, outra o impacto da arte africana – desdobrou sobre o racionalismo da cultura europeia.

A recorrência europeia à imagem do canibal é aceitar a presença do primitivo (também tratado pela arqueologia e pela etnologia) como aquilo que perturbou o racionalismo. Para o dadaísmo e o surrealismo, essa presença foi um atributo fundamental: no dadaísmo, para romper com toda a lógica da sociedade burguesa; no surrealismo, por permitir as manifestações ligadas à espontaneidade e ao irracional.

Contudo, para Nunes (1979, p. 13), o canibal é

Amostra de uma sociedade outra, de um outro homem que ainda nos assombra, e que a ciência antropológica se esforçou então por relegar aos

noturnos desvãos da mentalidade pré-lógica, essencialmente mágica, o canibal foi também uma dessas imagens fortes, de forte prestígio onírico, favoráveis à condensação de impulsos agressivos, silhuetados de encontro à má-consciência burguesa, da qual Nietzsche já falara, antes que Freud houvesse estabelecido a filosofia gênese da consciência. Abriu-se, de Nietzsche a Freud, o caminho que fez do canibalismo o signo de uma síndrome ancestral, ou, para usarmos a linguagem de Oswald, uma semáfora da condição humana, fincada no delicado intercruzamento da Natureza com a Cultura.

Se a imagem metafórica do canibal associada ao “ato de devorar” estava em voga, sua prática era o ato de sobrevivência. Para as vanguardas europeias, essa imagem vinculava-se ao primitivismo como um elemento externo, pertencente a sociedades distantes. Para Oswald de Andrade, a metáfora não remete ao “outro”, mas a si próprio. O que importa, portanto, não é o canibalismo, mas a antropofagia.

É por isso que Benedito Nunes (1979) rejeita a vinculação entre a antropofagia e o canibalismo europeu:

Aceitamos os fatos principais do roteiro oswaldiano e discordamos da interpretação segundo a qual a antropofagia de 1928 se reduz às matrizes do canibalismo europeu (modelo culinário-erótico das novelas de Marinetti e modelo agressivo anti-burguês do Manifesto Canibal de Picabia), que, portanto, Oswald de Andrade se afirmaria apenas como divulgador de ‘certos experimentalismos europeus’, quanto à função de sua obra no processo do movimento modernista.⁵

Nunes (1979, p. 13-14) argumenta que o antropófago brasileiro estabeleceu diálogo com o canibal europeu sem, contudo, reproduzi-lo. Ambas as imagens integram um mesmo “sistema de ideias” – um repertório comum associado ao primitivismo. A síntese desse processo está vinculada aos dois tipos de experiência possíveis aos artistas, como veremos a seguir.

Modo de ser moderno: estilos de participação

De acordo com Nunes (1979), Mário de Andrade e Oswald de Andrade lidaram com as vanguardas europeias mediante dois estilos distintos de participação: o primeiro acompanhou os acontecimentos em São Paulo e realizou viagens pelo Brasil. O segundo, por sua vez, o fez por “impregnação atmosférica, por essa captação intuitiva que se faz através da convivência com pessoas e coisas”. Ambos assumiram, perante a produção europeia, o que se chamou “receptividade crítica”. Como afirma Nunes (1979, p. 25), “eles foram ao encontro das alas distantes de um mesmo movimento, geograficamente repartido, que os fios tensos de uma só

⁵ Essa perspectiva de Nunes (1979) é um contraponto ao texto de Heitor Martins, “Canibais europeus e antropófagos brasileiros” (1968), artigo publicado no Suplemento Literário Minas Gerais em Belo Horizonte. No texto o autor aborda as metáforas do canibalismo e da antropofagia a partir de uma perspectiva das influências culturais, algo que ele rejeita.

problemática os uniam”. Desse modo, o modernismo brasileiro não foi um “receptor passivo”, ele não pode ser lido através de uma perspectiva unilateral, pois não é um simples receptor do que veio de fora:

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 torna credor (NUNES, 1979, p. 27).

Assim, não estamos diante de um exemplo de assimilação de influências externas:

Conceber-se os antecedentes como possíveis ou prováveis forças a que esteve mentalmente sujeito determinado autor – forças externas também chamadas influências, sem ação das quais não teria ele produzido o que produziu, é ideia acertada, desde que nos apressemos a esclarecer que as influências, quando proficuas, equivalem a um sistema de confluências, dentro do processo intercomunicativo que se chama história da literatura. E foi esse sistema que prevaleceu entre os canibais europeus (NUNES, 1979, p. 15).

Para Oswald de Andrade, o primitivismo nos tornaria capazes de encontrar, nas descobertas e formulações artísticas estrangeiras, a mistura de “ingenuidade e pureza, de rebeldia instintiva e de elaboração mítica”, algo presente na formação da cultura brasileira” (NUNES, 1979, p. 25).

Assim, os dois estilos de participação seriam modelos sugeridos a partir das atitudes bastante distintas de Mário de Andrade e Oswald de Andrade. O primeiro caso se trata de um leitor voraz de obras contemporâneas publicadas em várias línguas, que chegavam a São Paulo em datas bem próximas às suas publicações. Associou isso com viagens, que Nunes separa em dois tipos: a viagem imediata através dos textos, as outras viagens pelo Brasil, a Minas e ao Norte. Já o segundo teve acesso ao meio artístico de Paris através da amizade com Maximilien Gauthier e da “presença duradoura” de Blaise Cendrars em sua vida. Nesse sentido, existem chances concretas dele ter conhecimento das publicações dadá e surrealistas: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, *Manifeste Cannibale* de Francis Picabia e André Breton (NUNES, 1979, p. 12).

Assim, estamos considerando condições próprias para a experiência estética, através

da vivência direta das forças primitivas da nossa cultura, entre o Modernismo brasileiro e o Modernismo europeu. Muito daquilo que nossos poetas vão retirar do movimentado campo das vanguardas parisienses está impregnado por um espírito que também nos pertence, e que continha possibilidades de expressão latentes em nossa herança cultural (NUNES, 1979, p. 26).

Ao propor esses estilos de participação, Nunes (1979) nega o princípio da causalidade: elas configuram um modo próprio de lidar com as muitas referências aos quais tiveram acesso, criando assim um momento singular do modernismo brasileiro.

Modo de ser moderno: Ar de Paris

Em 1919, Marcel Duchamp criou uma obra intitulada *Ar de Paris*. Seguindo o princípio do ready-made, ele pegou uma ampola farmacêutica, amarrou nela uma linha, colocou uma etiqueta onde se lê “ar de Paris” e a dispôs como um pendente. Nesse caso, uma obra de arte dadaísta. Anos depois, em 1949, ela se quebrou e, assim como os artistas pop e conceituais fariam anos depois, Duchamp reconstituiu-a com a ampola idêntica, colocando-a na mesma posição e escrevendo à mão “ar de Paris” nela.

Após a leitura que Benedito Nunes fez sobre a experiência de formação e produção das obras do modernismo, concluímos que elas estariam, de maneiras distintas, sob o efeito do ar de Paris. O que estava em voga na capital francesa também se refletia em outros países europeus, formando um conjunto de vanguardas nos anos 1910 e 1920 – décadas marcadas pela consolidação da Revolução Russa e pela Primeira Guerra Mundial. No entanto, encontramos ali uma atitude colonial expressa nas vastas coleções dos museus etnográficos, dos gabinetes de curiosidades, entre outros. Na produção artística do cubismo, do surrealismo e do dadaísmo estavam contidas novas formas de conceber a arte, seja por meio dos impulsos, do sonho ou da forma – tudo isso fortemente influenciado pela presença dos objetos que originalmente não pertenciam aos europeus. Essas coleções estavam repletas de obras de arte que não foram criadas sequer para serem admiradas como tais. A maioria delas tinha um sentido próprio, muitas vezes ritualístico, e pertencia a modos de vida ancestrais.

Rosalind Krauss (1998, p. 84) argumentou que Duchamp, ao transformar um mictório na obra *A Fonte* (1917), ou seja, quando retirou o objeto de um lugar utilitário, alterou sua posição de leitura com uma assinatura e o transformou, assim, em obra de arte. Essa atitude é um reposicionamento e “representa uma transformação que deve ser lida em um nível metafísico”, que, desse modo, leva o observador a lidar com “um ato de transferência [que] teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte”.

As imensas coleções de arte etnográficas fizeram um movimento similar. Esses empreendimentos retiraram objetos de valor cultural e social e os colocaram como obra de arte. Eles se tornaram, desse modo, uma fonte inesgotável de referências para as vanguardas. De certa maneira, as leituras feitas sobre isso valorizam a atitude de ruptura das vanguardas, mas praticamente desconsideram suas origens culturais e ritualísticas.⁶

No caso do modernismo brasileiro, é notória a presença do *Ar de Paris*, mas Nunes nega o princípio da causalidade ou da mera influência. Ele propõe uma leitura que considera que

⁶ Ver obras de Rubin (1984) e Goldwater (1967).

nossos artistas realizaram trocas importantes por meio de leituras e viagens, mas também ao receber no Brasil artistas dessa vanguarda. Assim, articula aquilo que é “forma externa” com a “expressão interior”, compreendendo o sentido do primitivo não como esculturas, máscaras de outros povos, mas como algo autóctone.

Isso permitiu que nossos artistas partissem para viagens, verdadeiras experiências estéticas que exploraram aspectos da cultura brasileira, tais como o Carnaval e a Semana Santa, mas que também promoveram imersões que percorreram do barroco mineiro à Amazônia. Nesta leitura não existe o exótico e sim a identificação de algo próprio. Oswald de Andrade e Mário de Andrade souberam colocar isso em forma de escrita, assim como Tarsila do Amaral, por exemplo, transformou essa experiência em desenhos e pinturas, alinhados à sua formação vanguardista. Atitude que, poucos anos depois, estaria presente nas construções modernas de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, no paisagismo de Roberto Burle Marx, entre outros. Era um espaço moderno, uma forma de vida moderna, um modo de ser moderno.

Assim, o *Ar de Paris* que Duchamp nos apresentou é um enigma: por um lado, trata-se de um objeto fechado – afinal, o ar está aprisionado, e observamos apenas sua forma, limitando-nos a supor o conteúdo interno; por outro lado, se quebrássemos a ampola, poderíamos respirar seu ar e nos impregnar daquilo que ele encerra. Benedito Nunes fala em “impregnação atmosférica”, mas faz alusão à antropofagia, pois esse “respirar” também significa nutrir-se.

O Manifesto Surrealista e o Manifesto da Poesia Pau-Brasil completaram cem anos, e o Manifesto Antropófago terá em breve seu centenário. Nesse momento, muitas leituras sobre as vanguardas brasileiras são passíveis de revisão, e os dois textos de Benedito Nunes aqui tratados revelam um debate imanente e necessário. Seu trabalho sobre a obra de Oswald de Andrade é primoroso, pois, a partir dele, percebemos que a constituição do nosso modernismo passa por criar algo próprio. Para isso, a antropofagia é uma metáfora que nos oferece uma perspectiva única para a leitura desses acontecimentos. Segundo Schwartz (2002, p.145) esse “ato de devorar” possui enquanto “valor ritualístico” a incorporação dos atributos do outro. Esse gesto tem por finalidade superar as limitações do eu, mediante a assimilação e o acréscimo da qualidade do devorado. Nesse sentido, no Manifesto Antropófago está uma interpretação do primitivo como uma “força interior autóctone”.

Assim, seguimos lidando com essa refeição cujo prato principal foi o primitivismo à brasileira. Para abordá-lo temos os objetos e os textos de muitos lugares. Contudo, isso ganha um novo sentido a partir da leitura de Benedito Nunes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago (1928). In: SCHWARTZ, Roberto. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da USP, 1995.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924). In: SCHWARTZ, Roberto. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da USP, 1995.
- DEBAENE, Vincent. *Les surréalistes et le musée d'ethnographie*. Labyrinthe, n. 12, p. 71-94, 2002.
- GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Book Edition, 1967.
- LECLERCQ, Sophie. L'appropriation surréaliste de « l'art sauvage » dans l'entre-deux-guerres : l'objet surréaliste contre l'objet colonial. *Histoire de l'art*, n. 60, p. 137-148, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MAURER, Evan. Dada and Surrealism. In: RUBIN, Willian (Ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: MoMA, 1994.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- NUNES, Benedito. *Oswald cannibal*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- RUBIN, Willian (Ed.). *Primitivism in 20th Century Art*. New York: MoMA, 1994.