



Uriel Massalves de S. do Nascimento

**“A mais alegre das destruições: a antropofagia, seu
contexto e seus embates”**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro
Abril de 2017



Uriel Massalves de S. do Nascimento

**“A mais alegre das destruições: a antropofagia, seu
contexto e seus embates”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do
Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Departamento de Filosofia - PUC-Rio

Prof. Filipe Ceppas de Carvalho e Faria

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - UFRJ

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 03 de Abril de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Uriel Massalves de Souza do Nascimento

Graduou-se em filosofia pela Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2015. Apresentou trabalhos em congressos nacionais e internacionais sobre psicanálise, filosofia e artes. Organizou congressos nacionais e internacionais na área de filosofia e psicanálise.

Ficha Catalográfica

Nascimento, Uriel Massalves de S. do

“A mais alegre das destruições : a antropofagia, seu contexto e seus embates” / Uriel Massalves de S. do Nascimento ; orientador: Pedro Duarte de Andrade. – 2017.
110 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2017.
Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Modernismo. 3. Antropofagia. 4. Estética. 5. Ontologia. I. Andrade, Pedro Duarte de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD:100

*Para Aline Pais, in memoriam. Encontrar alegria na destruição sempre foi algo
que aprendi contigo.*

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais por me fornecerem as condições para que essa dissertação fosse realizada. Desde o teto sob o qual ela foi escrita até o carinho que recebi, passando por conversas longas sobre as coisas do dia-a-dia, essa dissertação só surge por conta deles.

Ao orientador, Pedro Duarte, por me incentivar, desde o início, a buscar um caminho próprio para pensar (a palavra retorna) a antropofagia e fazer dela algo meu. Agradeço pela gentileza, pela delicadeza, pela liberdade e, também, pela confiança depositada em mim.

Aos professores da PUC-Rio Edgar Lyra, Luísa Buarque, Luiz Camillo Osório, Paulo César Duque Estrada e Sérgio Bruno Martins pelas aulas e pelas trocas durante a formação.

Aos professores da UNIRIO Andrea Bieri, Diana de Souza Pinto, Francisco Ramos de Faria, Noel Baptiste, Pedro Rocha de Oliveira pelo incentivo a iniciar o mestrado.

A Ivan Osório, por doze anos de amizade sincera, apesar (ou talvez exatamente por) de só concordarmos sobre algo quatro ou cinco vezes ao ano.

A Ana Marçal e Maria Cintra, duas amigas sem as quais a vida seria mais chata e as dificuldades e dilemas menos engraçados.

A Carmel Ramos, por ser uma amiga com quem posso dividir não só as boas experiências, os problemas e as dúvidas – base de qualquer amizade - mas também observações, impressões e a dificuldade de morar longe. Morando em São Gonçalo você sabe como é, mais literalmente do que nós dois gostaríamos.

A Otavio Padovani e Fernanda Dini, meu casal de amigos (agora) canadenses (sorry), pelos incentivos e pela abertura de horizontes.

A Dedeca, pelas conversas até cinco da manhã em dias que devíamos estar dormindo cedo por conta do compromisso no dia seguinte e, sobretudo, pelo cuidado, que tem sido a marca de nossa amizade desde que ela começou.

A Felipe Gall pela amizade, pelo humor e pela sinceridade.

A Mirian Monteiro, por ser tão hegeliana, conservadora, antiquada, teimosa, etc. quanto eu. Um dia a gente ainda fica preso numa cela por motivo de hegelianismo. Resta decidir se de prisão ou de manicômio.

Aos colegas e amigos da PUC-Rio Alyne Costa, Carlota Ferreira, Rafael Zacca, Ronaldo Pelli, Julia Myara e Vânia Kampff por tornarem essa jornada mais divertida.

A Adrielly Selvatici, Vitoria Araújo, Christiane Costa, Denielly Scherrer Borges Menezes, Gabriela Gaviorno, Beatriz Lavor, Nayara Oliveira, Naíra Soares, Roberta do Carmo e Taciane Alves pelas recepções carinhosas em suas cidades e/ou casas.

To Tatiana Nebusová because I never thought I would find a fan of Yann Tiersen nor someone with such...singular tastes overseas. In addition, I never thought people from such a cold country could have such a good humor or such a warmness.

Aos colegas da UNIRIO Hercules Xavier Ferreira, Arthur Henrique Martins, Marina Trigo, Marina Castro e Francisco Gabriel pela continuidade das trocas, mesmo após minha formação.

Ao CNPq pelo financiamento ao longo do mestrado.

Aos funcionários Edna Sampaio, Daniel Cardoso e Dinah Lucia pelo carinho e respeito com o qual tratam os alunos.

Resumo

Nascimento, Uriel Massalves de Souza do; Andrade, Pedro Duarte de. **A mais alegre das destruições: a antropofagia, seu contexto e seus embates**. Rio de Janeiro, 2017. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Tomada como uma resposta à questão da brasilidade, a antropofagia é, no entanto, algo além. Configura-se como um pensamento oriundo de problemas de proveniências múltiplas tendo, por isso, significados múltiplos. Por um lado, é produto das rupturas propostas pelas vanguardas artísticas europeias; por outro, deve sua existência à situação brasileira de então, quer no terreno das teorias sobre o Brasil, quer no campo socioeconômico. Sua origem, entretanto, não restringe seu potencial especulativo. Tanto assim que ela é passível de ser vista não apenas como uma filosofia da cultura ou uma estética – o que atesta sua filiação às áreas de pensamento supracitadas -, mas também como uma teoria que tem matizes ontológicas. Dito isso, a presente dissertação tem por objetivo elucidar as condições de possibilidade do surgimento da antropofagia e, com isso, expor seu potencial criativo. A nossa tese é a de que a antropofagia é formulado de modo a estar entre a filosofia da cultura e a ontologia, sendo necessária a incursão em ambas para que se possa compreendê-lo de maneira mais profunda. Ademais, buscamos defender a ideia de que a antropofagia é um pensamento original brasileiro na dupla acepção da expressão: original por dever sua origem ao Brasil, dando ênfase na origem do pensamento; e original por ser uma contribuição, tal e qual a contribuição milionária dos erros já anunciada por Oswald de Andrade no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924.

Palavras-chave

Modernismo; Antropofagia; Estética; Ontologia.

Abstract

Nascimento, Uriel Massalves de Souza do; Andrade, Pedro Duarte de (Advisor). **The happiest of all destructions: anthropophagy, its context and its discontents**. Rio de Janeiro, 2017. 110p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Usually thought of as an answer to what it means to be a Brazilian, the modernist notion of anthropophagy is something that goes beyond this simplistic point of view. We claim here that anthropophagy is a philosophy that originates from multiple sources having, because of that, multiple meanings. In one hand, it is one of the many byproducts of European avant-garde; on the other, we could say it also owns its existence to the Brazilian context of the time of its creation, namely 1928. Because of that, we also claim that anthropophagy is not only a philosophy of culture nor is it only aesthetics or a way of making art: even though it is also those two things, it is not restricted to them, being also a theory with ontological nuances. With that in mind, the present work has one clear objective: to clarify the conditions which were necessary for such a way of thinking to emerge. By doing that, we believe, we will also be exploring the creativity inherent to that philosophy. Our thesis is that anthropophagy is a hybrid thought that lies between ontology and philosophy of culture. One must understand both aspects of this thought in order to understand anthropophagy itself. We also seek to defend the idea that the anthropophagic thought of Oswald de Andrade is an original Brazilian philosophy. Original here means two different things: first, being indebted to Brazilian context in order to exist because it was created to answer what the Brazil of then was all about, so its origin in Brazilian because it *originates* from Brazil; secondly original because it is also singular and, because of that, unique.

Keywords

Modernism; Anthropophagy; Aesthetics; Ontology.

Sumário

1	Introdução	11
2	. Das vanguardas europeias à questão da brasilidade	14
2.1.	Antecedentes históricos europeus: as vanguardas	14
2.2.	Antecedentes históricos brasileiros: identidade estética	22
2.3.	Manifesto da Poesia Pau-Brasil: a questão da brasilidade	33
3	. Alegria, alegria	39
3.1.	Graça Aranha leitor de Spinoza: Alegria, tristeza, totalidade	40
3.2.	Inclusão no Todo: a Esthetica da vida Graça Aranha	44
3.3.	A passagem da metafísica do Todo à situação brasileira	51
4	. Je est un autre: a antropofagia	60
4.1.	Breve histórico da atitude reflexiva frente ao Brasil	61
4.2.	A antropofagia como filosofia da cultura	72
4.3.	Implicações ontológicas da Antropofagia	96
5.	Conclusão	105
6.	Referências bibliográficas	107

*Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perdas, partidas
Memória, pó.*

*Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei.*

(Hilda Hilst, *Da morte*, XXIX)

1 Introdução

Nosso trabalho busca pensar a antropofagia para além dos limites de uma reflexão sobre a cultura¹. No período contemporâneo, no qual se vê uma influência da antropofagia em campos para além a Estética e das artes, parece-nos ser o momento de explorar o pensamento antropofágico para além dos caminhos pelos quais ele foi levado pelas recepções anteriores. Não tentamos aqui discutir detidamente todas as recepções, filosóficas ou não, que a teoria de Oswald recebeu ao longo do tempo, por assumirmos ser mais frutífero nos servirmos dessas recepções para compor a nossa leitura. Críticas, por sua vez, foram feitas ou utilizadas apenas quando foram julgadas produtivas para a elucidação de um ponto, como quando nos utilizamos da crítica feita por Evando Nascimento à antropofagia. Redarguir contra a argumentação crítica do referido autor serviu apenas aos propósitos de esclarecer algumas questões do próprio trabalho.

Apesar de costumar ser um caminho comum a quaisquer construções de trabalhos sobre um autor de filosofia, cremos que explicitar como trabalhamos tem aqui uma função de expor alinhamento ao objeto trabalhado. A antropofagia não foi apenas o *objeto de estudo*, mas foi também *o método* utilizado para a composição do mesmo. Para a leitura aqui efetuada buscamos ao máximo situar a antropofagia *entre* os campos filosóficos da filosofia da cultura e da ontologia, ressaltando, entretanto, o quanto ela é oriunda do campo da estética e das artes. Fizemos assim por motivos referentes à sua própria natureza. Nossa tese é a de que a antropofagia é um pensamento que se situa entre a ontologia e a filosofia da cultura e que, como tal, surge num contexto, histórico e estético *específico do Brasil*. Além disso, ela não pode vista senão como uma atitude profundamente modernista, posto que advém de temáticas típicas das vanguardas europeias. Tudo isso nos fez crer que era necessário pensarmos tanto o contexto de sua gestação

¹ Tais leituras certamente são as mais comuns não só em manuais, mas também em comentadores. Cito, por exemplo, o *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi e alguns textos componentes do *Antropofagia hoje*, como de Evando Nascimento.

como a história do país para que pudéssemos compreender como o Brasil fornecia as condições de possibilidade para o surgimento de tal pensamento.

Por isso, esse trabalho parte da premissa de que não podemos falar de antropofagia sem passarmos pela recepção peculiar do Modernismo europeu efetuada no Brasil, nem tampouco podemos compreendê-la sem adentrar o contexto socioeconômico e de pensamento no qual o Brasil estava imerso². É desse contexto e com vistas a explicá-lo que uma teoria com as implicações ontológicas e culturais da antropofagia surge. Vai além daquilo que busca inicialmente explicar, uma vez que acaba por falar da cultura e do humano e não apenas do contexto brasileiro.

Em relação aos textos, fizemos uso tanto do *Manifesto antropófago* de 1928 quanto, em um momento específico, da tese de 1950 *A crise da Filosofia Messiânica*, buscando ressaltar certos temas que ora aparecem mais bem resolvidos na tese. Pensamos que certos temas acabam por requerer que sigamos o modelo de leitura efetuado por Benedito Nunes realizando, como ele, o cruzamento dos dois textos e fazendo do segundo o prolongamento do primeiro. Isso porque, por vezes, o segundo texto permite uma demonstração mais detida de certos pontos que, dada sua formulação no *Manifesto Antropófago*, exigiriam o apelo desnecessário a comentadores. Nada melhor do que utilizar o próprio autor como comentador de si mesmo, ainda que o texto não tenha sido composto com essa intenção.

Dito isso, o primeiro capítulo se dedica ao contexto imediatamente anterior à antropofagia, a saber, a recepção das vanguardas europeias com vistas à composição do modernismo brasileiro. Oferecemos uma leitura das vanguardas com base em Octavio Paz e uma leitura do modernismo brasileiro com base no que Eduardo Jardim de Moraes chamou de “dois momentos do modernismo” em seu livro sobre o tema.

Já o segundo capítulo busca delinear as condições de possibilidade para o pensamento de Oswald de Andrade, se debruçando especificamente sobre uma de suas influências: Graça Aranha. A relação com este autor já foi explorada por

² Nomeadamente o atraso na industrialização, como ressalta Roberto Schwartz em seu texto crítico *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. Discordo, entretanto, da interpretação subsequente do mesmo autor, segundo a qual Oswald operaria com uma espécie de pensamento mágico, polarizando positivamente aspectos negativos do Brasil. Isso ficará mais claro adiante. Cf. para a tese de Schwartz: SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Eduardo Jardim no livro por nós utilizado para compor o primeiro capítulo. Pareceu-nos ser necessário, entretanto, um foco mais detido nas rupturas entre a antropofagia e as posições do filósofo e, também, um foco mais detido em outros aspectos da obra de Graça. A herança que cremos haver entre Graça e Oswald é a forma de solução de problemas, qual seja, a adoção de categorias ontológicas e psicológicas para responder a problemas culturais. Oswald a herda de Graça, mas modifica a forma de tal solução operar. Ao passo que podemos ler Graça Aranha como um autor que parte de uma psicologia para compor sua visão ontológica, podemos ler Oswald como um autor que parte de uma ontologia para só então chegar à psicologia. A alegria, enquanto conceito, parece ter sentidos bem diferentes: em Oswald é mais próxima da compreensão de Spinoza, embora o autor nunca apareça no manifesto; em Graça é um sentimento e não tanto uma categoria ontológica.

Por fim, o terceiro capítulo promove uma interpretação tanto da forma quanto do conteúdo do *Manifesto Antropofágico*, considerando-o não apenas como uma busca pela identidade brasileira, mas como uma formulação sobre a identidade. Nossa hipótese compreende que a formulação de Oswald de Andrade se origina de uma tentativa de responder à questão da brasilidade, mas acaba por extrapolar a singularidade do Brasil, falando da identidade enquanto conceito filosófico. Por isso a vemos como um pensamento que está entre uma filosofia da cultura brasileira e uma ontologia. Com isso sinalizamos que apesar da antropologia ter tomado o centro das discussões no que se refere à antropofagia – sendo seguida, por vezes, daqueles que se filiam ao que se convencionou chamar de “novo realismo” –, não nos alinhamos a esse pensamento. Esse, o motivo pelo qual o trabalho de Viveiros de Castro comparece, mas não é extensivamente discutido, o mesmo servindo para Lévi-Strauss.

2. Das vanguardas europeias à questão da brasilidade

2.1. Antecedentes históricos europeus: as vanguardas

A seguir a periodização e a teorização de Clement Greenberg³, as vanguardas que iniciam o período moderno das artes surgem de uma importação da autocrítica e da auto justificação kantiana da filosofia para o terreno das artes. Dito de outro modo, esse momento se diferencia como aquele no qual as artes aos poucos deixaram de buscar justificativas externas e começaram a autorizar-se a partir de si mesmas. Em uma frase do autor que resume sua tese: “o modernismo tornou a pintura [o mesmo vale para todas as artes] mais consciente de si mesma”⁴. O primeiro momento de tal movimento teria sido o impressionismo e, portanto, ele inaugura o modernismo.

Longe de querer adentrar num debate acerca da existência de uma única característica definidora do período artístico moderno, adotamos a periodização de Greenberg apenas para termos um marco histórico que nos permita situar com alguma segurança o contexto do qual falamos. Aceitamos sua definição de arte moderna apenas na medida em que ela nos permite pensar que a partir da tomada de consciência sobre si mesma a arte passou a se perguntar, de maneira recorrente, sobre a identidade. A tese de Clement Greenberg nos permite ler as vanguardas como agentes que puseram em xeque a identidade das artes uma vez que aponta para uma ruptura entre a atitude clássica e moderna.

Ora, o referido questionamento seguiu adiante e enraizou-se de maneira profunda. Aos poucos, com a adoção de procedimentos de origens diversas, bem como a partir do uso de elementos estrangeiros à cultura europeia, as artes de vanguarda gradativamente se tornaram questionadoras da identidade através das artes, fazendo com isso um giro na questão.

³ GREENBERG, 1960. p.1

⁴ Idem, p., colchete nosso.

As vanguardas promoveram, então, um questionamento estético de uma categoria metafísica, ao levar adiante a disputa por aquilo que seguramente se entendia pela palavra “arte”. Inicialmente, modificando o critério de uma transcendência – a justificativa externa – para uma imanência – auto justificação; posteriormente, por fazer com que a própria seleção dos elementos que poderiam compor o que se chama de arte se alargasse de tal modo que o significante “arte” fosse incapaz de dar conta do que se fazia, salvo se sua compreensão se modificasse drasticamente.

Se, além da periodização de Greenberg, utilizarmos-nos da reflexão de Octavio Paz⁵ sobre o período moderno das artes, compreenderemos melhor o que queremos dizer aqui. Segundo o autor, o modernismo se configura como uma *tradição de rupturas*. Esse conceito, formulado como um oxímoro, serve para que compreendamos o período moderno como aquele cuja marca é a negação tanto do passado e de sua produção quanto do presente. Se para a *tradição clássica* se trata de uma manutenção do passado, de tal modo que “notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos”⁶ eram transmitidas e mantidas vivas, para a “tradição moderna” (de rupturas) se tratará de *negar* tudo o que veio antes e, ao mesmo tempo, negar tudo o que realizava no presente. Assim, segundo Paz, o fio condutor que nos permite ligar todas as vanguardas do período moderno e agrupá-las sob a mesma categoria é justo o movimento em direção à novidade em detrimento da manutenção do antigo. É, nesse sentido, uma tradição que destrói tanto o passado como o presente, uma vez que este se torna obsoleto tão logo se realiza. É, assim, uma tradição que vive de suas mortes.

Isso só foi possível com o gradativo abandono dos cânones. O movimento de uma vanguarda artística de romper com o cânone clássico e com outras vanguardas em prol de sua própria identidade atestam tal abandono, uma vez que para existir uma multiplicidade é necessário que não haja um transcendente que faça a função de unificação (função maior dos cânones). Assim, a existência de um sem-número de vanguardas aponta para uma ruptura mais profunda do que a com os padrões artísticos institucionalizados vigentes até então, já que esses padrões serviam, em última instância, para definir a identidade da arte. Isso nos leva à hipótese de que a proliferação de definições de arte que se deu a partir da

⁵ Paz, 1984.

⁶ Idem, p.17.

ruptura com o que estava estabelecido até então só pode ter sido também um modo de romper com a *possibilidade de definição* de uma vez por todas do que pode ou não ser considerado arte. Não se tratava, portanto, de simplesmente deixar de lado uma definição específica, mas sim de deixar de lado a possibilidade de se definir, de uma vez por todas, o que é a arte. Toda definição era feita sob o fundo do provisório, sabendo-se de antemão limitada e finita.

Tal diagnóstico se torna especialmente acurado se notarmos como, por vezes, alguns artistas modernos pertencentes a vanguardas distintas possuíam definições conflitantes sobre o que era arte. O choque de conceitos eventualmente chegava ao ponto de gerar a incompreensão da obra de um artista por outro, embora fossem ambos modernos e inovadores a seu modo. O célebre caso no qual Matisse ameaça Picasso com a destruição de sua carreira, narrado por Leo Steinberg⁷, exemplifica bem o que queremos dizer aqui.

A história se inicia após Matisse ter exposto seu quadro *Alegria de Viver* e ter enfrentado uma reação enfurecida daqueles que tiveram contato com a obra. Passado um ano do episódio, Matisse visita o ateliê de Picasso para ver em primeira mão a obra *Les Femmes d'Alger*. Acontece que, tanto quanto o quadro de Matisse havia sido uma ruptura com a pintura de então, o de Picasso também o era. Sendo *ruptura*, era difícil compreender o quadro como arte, pois inovar é justo fazer algo não pensado ou executado até então. O que acaba por ocorrer no encontro é um acesso de fúria de Matisse, o que o leva a dizer a Picasso que o denunciaria por seu embuste.⁸

Conforme a interpretação de Steinberg do episódio, Picasso não é ameaçado por ser um artista medíocre ou alguém que não é digno do título de artista, mas sim por ser alguém que faz algo que Matisse ainda não compreende como arte. Picasso alargava aquilo que podia ser considerado como arte de tal modo que mesmo um artista moderno que fizera o mesmo encontrava-se impossibilitado de compreendê-lo. Isso ilustra o que queremos dizer quando afirmamos que um território do pensamento “está em disputa”. Dois artistas modernos entraram em conflito pelo simples fato de possuírem uma definição diferente do que poderia ser considerado arte e, como não havia terreno comum de entendimento, não podiam se compreender mutuamente como artistas.

⁷ Cf. STEINBERG, 2008, p.21.

⁸ STEINBERG, op.cit. p.22.

À época ambos produziam obras que eram vistas como inovações no campo das artes, mas isso não fez com que ambos concordassem sobre o que é arte, tampouco permitiu que ambos se reconhecessem como artistas. Faltava, entre eles, algo que permitisse uma compreensão comum sobre o que é ou não arte, ou seja, faltava um campo comum que definisse o que é arte para que uma obra pudesse ser por ambos assim compreendida. Como cada artista podia construir sua visão sobre o que é arte a partir da construção de suas obras ou a partir de suas próprias reflexões, o diálogo se tornava algo difícil em caso de discordância de posições.

Num certo sentido, a ausência de critérios nas artes é a consequência, no campos das artes, daquilo que fica conhecido na filosofia contemporânea a partir de Nietzsche como morte de Deus⁹. Da mesma forma que a morte de Deus abriu, na filosofia, a possibilidade de pensar em múltiplas correntes filosóficas por vezes contraditórias e combativas entre si que não mais buscam um conceito único, definitivo e transcendente de verdade – transcendência sendo algo comum até Nietzsche¹¹ – a ruptura com parâmetros e cânones nas artes abriu um sem número de definições e modos diferentes de pensar e produzir arte. Tanto quanto a filosofia abandonou a universalidade e a transcendência, também o fez a arte a seu tempo.

O que queremos dizer é que o questionamento estético da identidade aí promovido deve ser visto sob um fundo cultural mais denso, especialmente se quisermos conferir inteligibilidade aos caminhos adotados pelos artistas para efetuar-lo. A adoção de máscaras africanas por Picasso, cores excessivamente vivas por Gauguin e o fauvismo, bem como a utilização por Modigliani de estátuas africanas de rostos alongados podem ser vistos como influências marcadas de outro continente, África, sobre a pintura dos referidos artistas. A adoção de elementos de outras culturas é índice do reconhecimento dessas outras

⁹ Cf. para a temática da morte de Deus, o aforismo 125 da *Gaia Ciência* de Nietzsche, de nome “O insensato.” Cf. NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁰ Para uma relação entre morte de Deus, fim da arte e surgimento de vanguardas cf. GONCALVES, M. C. F.. A morte e a vida da arte. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 45, n. 109, p. 46-56, June 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2004000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 20 Jan. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2004000100003>.

¹¹ Salvo, claro, se pensarmos em Spinoza e em alguns autores helenistas. De modo geral, entretanto, a transcendência é um pensamento dominante.

culturas enquanto capazes de contribuir para o que se reconhecia como arte. Expandir a arte para englobar elementos de outras civilizações pode ser lido como uma forma de, indiretamente, compor com essas civilizações aquilo que se chama arte, impedindo a associação quase imediata da arte com aquilo que é feito na Europa. Dito de outro modo, incorporar elementos africanos é uma forma de, ao mesmo tempo, demonstrar a não restrição da arte aos elementos europeus e de trazer para dentro do cânone artístico elementos africanos, rompendo, com isso, a identidade exclusivamente europeia das artes. Adotar a África como artística é modificar o que se compreende por “artístico”.

Notemos como a questão se expandiu para além dos limites da arte no momento mesmo em que falamos de outro continente. Isso porque, por ser um período de rupturas, a modernidade estética é também um período no qual as artes repensam sua relação com a sociedade. Assim, não é incomum que se veja sob a atitude vanguardista de ruptura com o cânone das artes, um desejo de ruptura com a ordem social vigente. A tese de Peter Burger, que versa exatamente sobre isso, encontra nos textos dos manifestos das vanguardas artísticas e também em suas produções índices do que falamos. Para o autor, tanto o *Manifesto futurista*, quanto o *Dada*, para citar apenas dois exemplos, colocam em questão a formação cultural e apontam como ela é feita de modo a desconsiderar a singularidade das obras em detrimento de uma necessidade de ver as obras como produtos culturais quaisquer. Mais do que isso, identificam que a formação, tal e qual ela se dá na sociedade atual, é algo que deve ser modificado a partir das artes. Uma vez efetuado esse processo, teríamos outra sociedade, dado que teríamos outra formação.

As vanguardas seriam, sob essa ótica, agentes de questionamento não apenas da arte vigente, mas da ordem social como um todo, pois atrelariam sempre seu questionamento estético à questão da formação cultural. Não se podia pensar a arte sem antes fazer uma reflexão sobre a sociedade que a sustenta. O academicismo, visto como um mal, é fruto de uma sociedade na qual a reverência ao passado é tida como o que de mais alto há para as artes, posto serem as academias que definem o que é ou não arte. Esse um dos motivos pelos quais Marinetti, em seu *Manifesto futurista*, proclama seu desejo por queimar os ícones da cultura letrada, como bibliotecas e museus. Não mais *lar*, mas *túmulo* da cultura: eis como Marinetti e os futuristas (mas também outras vanguardas)

enxergavam os monumentos de cultura da sociedade, dada sua função de apenas armazenar corpos sem vida daquilo que um dia foi vívido.

Foi precisamente isso que Nietzsche¹² denominou filisteísmo, querendo isso apontar para uma atitude que se utiliza da fria cognição para catalogar e conhecer as artes como objetos indistintos e sem capacidade de afetação do sujeito cognoscente. Trata-se, então, de um fechamento à experiência estética advinda do contato com a singularidade de cada obra de arte: há, no lugar disso, um conhecimento de meros objetos culturais, numa relação na qual um objeto vale tanto quanto o outro. A arte perde sua característica central – o fato de ser *aisthesis*, sensação e, portanto, *singular e capaz de gerar afetação* – e passa a ser algo a ser conhecido meramente porque é tido como culturalmente importante, ou seja, elevado a uma categoria superior simplesmente porque a cultura assim o quis e não porque possui uma capacidade de gerar questionamentos e aberturas de outras possibilidades existenciais.

Uma vez que a identidade fixa e estável da Europa era um dos suportes centrais para a ordem social, ela também deveria ser questionada pelas vanguardas. Alguns dos manifestos, como os *Manifesto Dada* de Tzara e Picabia certamente confirmam tal leitura. Apesar das divergências estilísticas, ambos convergem para um ponto: a arte Dada deve ser anti-família, antissocial e não deve nem querer ser nem explicar nada¹³. Qualquer positividade está de antemão descartada, posto que qualquer elemento com conteúdo positivo já nasce imbuído daquilo mesmo que as vanguardas querem destruir para posteriormente reconstruir. Nasce, portanto, filho da sociedade que as vanguardas querem reformular e é visto como um mal. Nota-se, com isso, a atitude negadora apontada por Octavio Paz, bem como a maneira pela qual ela é encarnada pelas vanguardas. O questionamento nasce estético mas espraia-se, do campo das artes, para todos os campos que a elas deram origem, tendo apenas o futuro como horizonte de possibilidade de algo melhor.

Eis aí um dos motivos pelos quais algumas vanguardas artísticas adotarão uma esperança no progresso tecnológico, buscando incorporar as inovações tecnológicas em seu fazer artístico. Essa é uma posição que advém do fato de as

¹² Cf. a segunda consideração intempestiva. NIETZSCHE, F. *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976.

¹³ PICABIA, 2011c. p.19.

vanguardas enxergarem no progresso tecnológico uma possibilidade real de mudança¹⁴ da ordem social. Grosso modo, pode-se dizer que, para as vanguardas, cabia às artes se encaixarem de alguma forma no progresso que ora chegava, buscando, também nele, materiais renovados para compor sua linguagem estética. Os trens, as indústrias, os automóveis, todos deveriam ser elementos para a composição. Elementos mundanos e hodiernos, que em outros tempos seriam relegados à mera efeméride sem importância, ganhavam lugar de destaque por apresentarem para os artistas a possibilidade de uma outra sociedade.

Aqui fica visível outro questionamento de cânone: não se tratava mais de imortalizar nas artes apenas aquilo que era digno de ser imortalizado, como se o próprio objeto temático guardasse em si certa aura que o tornaria propício a ser matéria de arte. Tratava-se de pensar a arte como uma composição que se faria a partir de algo intrínseco a si mesmo, não dependendo mais daquilo que tomava por objeto. A arte seria capaz, como vimos com Greenberg¹⁵, de se auto justificar e os objetos por ela utilizados operariam o mesmo efeito estético que os objetos de outrora ainda que não possuíssem, de antemão, a dignidade anteriormente tida como fundamental. A arte deixa, com isso, de operar seu efeito pelos objetos que elege e passa a operá-lo por vias tão múltiplas quanto são múltiplos os artistas. Passa, assim, a ser vista como uma ação, inscrevendo-se no devir e no tempo.

Não é à toa que várias vanguardas produziram um discurso que fosse capaz de criar um lugar para a arte. Se não existe nenhum céu estrelado no qual se pode enxergar a função da arte; se não existe nenhum *a priori* de objeto, temática ou forma; se não existe, por fim, nada que diga o que a arte é de antemão, então se faz necessário um discurso (do próprio artista, de um crítico de arte, de um filósofo) sobre o que é a arte para que se possa saber que efeitos ela opera. Com isso, os manifestos podem ser lidos no duplo sentido da palavra: ao mesmo tempo são uma manifestação dos artistas e uma forma de tornarem manifestas – visíveis - suas propostas artísticas. Com eles os artistas atuam inscrevendo a arte num lugar específico a partir de seus textos ao mesmo tempo em que chamam a atenção para a existência de uma nova possibilidade de pensamento para as artes.

No caso do Brasil, será o espírito que alia um questionamento estético da identidade à aposta numa tarefa da arte de, ao mesmo tempo, se auto justificar, se

¹⁴ Cf. Sobre isso, Burger, 2009, p.150.

¹⁵ Greenberg, op.cit. p.4.

renovar e acompanhar as inovações da época que comporá, com questões específicas da cultura brasileiras, o quadro de questões do modernismo Brasileiro. Serão essas algumas das características que os brasileiros incorporarão no seu fazer artístico, de modo que não se pode pensar o modernismo brasileiro – nem mesmo o nome, posto que no Brasil não temos vanguardas distintas (cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.), apenas modernismo, no geral¹⁶ – sem pensar que ele é a confluência de todos esses questionamentos que na Europa apareciam em diversas vanguardas.

Entretanto, no que tange à questão da identidade, o modernismo brasileiro demorará a desenvolvê-la em seus próprios termos. Inicialmente, conforme veremos a partir da exposição que será feita da tese de Eduardo Jardim, o modernismo brasileiro pensou que deveria adentrar o “concerto das nações cultas” que enxergava ser a Europa. Será posteriormente, quando os modernistas deixarem de lado uma tentativa de *participar a qualquer custo* e adotarem uma atitude de *contribuir* com o referido concerto que o questionamento da identidade europeia se tornará claro. A partir desse momento, tornar-se moderno não será mais algo imediato que podia ser confundido com um *tornar-se europeu*, mas algo mediado, posto que se trataria de *ser brasileiro*, para aproveitarmos a formulação de Oswald quando em entrevista.¹⁷

Que deixemos claro aqui, entretanto, que mesmo antes disso tornar-se europeu não significava adotar o *ethos* da Europa, seus costumes e hábitos e negar a identidade brasileira. Significava apenas adotar aquilo caracterizava a Europa como moderna: a linguagem estética e o desenvolvimento industrial. É digno de nota que os brasileiros buscavam se modernizar espelhando a Europa da época, o que significa que o processo se dava no período em que os próprios europeus tinham suas identidades afetadas pela modernização. É precisamente porque não nega a identidade brasileira que o modernismo pode utilizar-se de certa virulência nos ataques à poesia parnasiana e à europeização dos índios no *Manifesto da poesia Pau-brasil*: não mais sendo o alvo tornar-se europeu, fazia-se necessário expurgar os traços de cultura europeia que não fossem desejáveis, principalmente aqueles que tinham por finalidade apenas a disciplina daquilo que era tido como selvagem. Esse também é um tema comum entre o Modernismo Brasileiro e as

¹⁶ DUARTE, 2014.

¹⁷ Cf. Oswald, 2010b. *Dentes de dragão*. P.53.

vanguardas europeias: liberar as energias presas ao longo da história, abrindo com isso outros horizontes de exploração estética e existencial para que a mudança na sociedade seja completa. Num certo sentido, a arte serviria como um caminho em direção a outras possibilidades existenciais. Não mais uma vida social na qual a arte fosse uma distração temporária possível ou um mero apêndice, mas sim uma vida social transformada pela arte. A frase de Oswald de Andrade que diz que todos eventualmente consumirão os biscoitos finos que ele produz atesta bem o que os modernistas brasileiros, em consonância com as vanguardas, desejavam: uma transformação da ordem social de modo que a arte deixasse de ser distante de vida e passasse a ser cotidiano não como produto, mas modo de vida.

Entretanto, diferente da Europa, que possuía uma identidade tradicionalmente constituída para questionar, o Brasil ainda precisava construir sua identidade, posto que ainda era uma jovem nação sem grande coesão interna e sem grandes características definidoras. Nação subdesenvolvida, nação que desde seu “descobrimento” foi tida como um enigma, o Brasil agora precisava, de algum modo, construir ou descobrir algo que lhe fosse próprio. É quando esse problema surge como central que o modernismo gradualmente se preocupará com a questão da brasilidade, ou seja, com a questão daquela característica que melhor define o Brasil enquanto Brasil. Uma das respostas a essa questão, a antropofagia, romperá os grilhões do localismo e, partindo do local, chegará a uma resposta universal sobre a identidade. Será o percurso até esse momento que percorremos agora.

2.2. Antecedentes históricos brasileiros: identidade estética

O ano de 1924 foi aquele no qual um dos textos de maior importância para o Modernismo Brasileiro foi redigido. Trata-se do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, publicado por Oswald de Andrade. No referido ano já estamos dois anos depois da realização da Semana de Arte Moderna e sete anos após a querela entre Monteiro Lobato e Anita Malfatti, querela essa inaugural para o Modernismo Brasileiro¹⁸. Estamos, então, no momento que Jardim¹⁹ denominou de segundo momento do modernismo, caracterizado por ser o momento de discussão da

¹⁸ JARDIM, 1988, p.49

¹⁹ Idem.

brasilidade como mediação para o acesso à ordem universal. Mas o que significa esse momento e como chegamos a ele?

A seguir o caminho proposto por Jardim, poderíamos dividir o Modernismo Brasileiro em pelo menos dois grandes momentos: um que vai de 1917 a 1924 e outro que segue daí adiante, até meados da segunda fase na década de 30, englobando o grupo da Anta e a antropofagia²⁰. No primeiro momento, teríamos como marco inicial a exposição polêmica de Anita Malfatti e o texto crítico de Monteiro Lobato²¹.

Toda a querela se inicia porque a artista trouxe a “novidade modernista” da Europa, ao retornar de seu período de estudos. Lobato tomaria uma postura conservadora em relação à novidade, classificando a obra de Malfatti – e, através dela, a toda arte moderna - como uma cegueira, uma deturpação ou uma degeneração do que significa fazer arte²². Note-se, então, que a posição de Monteiro Lobato apenas utiliza a exposição de Anita Malfatti como uma espécie de para-raios, posto ser ela apenas uma representante, em seu texto, da arte moderna como um todo. Isso fica claro já no início de seu texto: “*embora eles se deem como novos precursores duma arte a ir, nada é mais velho de que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação.*”²³. Não obstante o desdém quanto a novidade da arte moderna, é sob a chancela da loucura que ela é inscrita, sendo ainda taxada de anormal, palavra que talvez indique bem a tentativa de Lobato de enxergar uma normatividade nas artes.

Adiante, Monteiro Lobato é ainda mais enfático quando qualifica diretamente a arte moderna e a posição de Malfatti. Após um elogio às características de genialidade da autora, Lobato pondera que seu brilhantismo foi embotado: “*entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.*”²⁴ Malfatti aos olhos do autor presta um desserviço à arte e, também, ao seu talento. Ser moderna é uma forma

²⁰ Idem.

²¹ O referido texto chama-se “*Paranoia ou Mistificação?*” e encontra-se disponível gratuitamente no site do MAC-USP. Indico, para o leitor, o link: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>

²² LOBATO, 1917, s/p.

²³ LOBATO, s/p, (grifo nosso).

²⁴ Idem. (grifo nosso)

brilhante de desperdício, dado que as obras que produz dificilmente podem ser chamadas de arte.

É digno de nota que nada seja dito sobre as obras expostas. Não há qualquer consideração acerca de questões como a temática de suas obras ou o fato de elas conterem elementos típicos do Brasil. Mais do que isso, nenhum esboço de crítica de arte ou mesmo de uma análise do espaço da exposição figuram entre as colocações de Lobato. Quando cita nominalmente alguma obra ou mesmo quando faz alguma análise se restringe a artistas modernistas que possuem uma atitude similar à de Malfatti, mas nunca menciona qualquer obra da autora. O posicionamento de Lobato é o que faz com que leiamos seu texto como um ataque à arte moderna como um todo e é também o que faz com que pensemos que não parece haver, no texto do autor, qualquer preocupação com a questão da brasilidade.

A posição conservadora de Monteiro Lobato, bem como a virulência com que ataca a arte moderna representada por Malfatti chamará atenção do então jovem Oswald de Andrade. Ele sairá em defesa da artista elogiando precisamente o mesmo ponto que Lobato atacou: o fato de ser moderna. Para defendê-la, Oswald pontua que Anita Malfatti não foge da realidade: ao contrário, acentua seus contornos nos quadros. Contrastando com Lobato, afirma: “A realidade existe, estupenda, por exemplo, na liberdade com que se enquadram na tela as figuras número 11 e número 1²⁵; existe, impressionante e perturbadora, na evocação trágica e grandiosa da terra brasileira que é o quadro 17^{26,27}”. Nota-se uma diferença de valoração em relação ao quanto o quadro retrata à realidade e também percebe-se um esforço de mencionar as obras, ainda que por seus números. Isso denota que Oswald não vê a artista apenas como uma representante da arte moderna, mas também como uma artista com méritos individuais. Não se trata, nesse sentido, de uma simples defesa da arte moderna, mas também de uma defesa da própria artista. É verdade que através da defesa do indivíduo Malfatti defendia-se também a arte moderna mas, diferente do texto de Lobato, esse não é o único ponto que transparece.

²⁵ *Homem Amarelo* e *Retrato de Lalive* são respectivamente as telas 11 e 1.

²⁶ *Paisagem de Santo Amaro* é o número 17.

²⁷ ANDRADE, O. s/p. Dada a dificuldade de encontrar o texto em livros Redireciono o leitor, como com o texto de Lobato, a uma página que o possui disponível gratuitamente na íntegra: <http://outraspalavras.net/oswald60/a-exposicao-anita-malfatti/>

Pensamos haver na diferença dos textos o índice de uma disparidade relativa à própria forma de conceber a arte e sua relação com o artista. Para parte do modernismo a singularidade do indivíduo artista é, de modo geral, relevante e participa da composição da obra. Não poderia ser outro que não Picasso a pintar os quadros cubistas, dado que há algo de fundamentalmente singular na maneira de composição de Picasso. Já no caso da arte clássica, o contrário ocorre: mesmo quadros que identificamos por nomes próprios (Caravaggio, Rembrandt) foram pintados por várias mãos, sendo apenas alguns elementos pintados por um único artista. Mais do que isso, a valorização do artista se dava não tanto por quão bem ele era capaz de criar, mas por quão bem ele capaz de *retratar* a realidade. Desaparece sua subjetividade em prol da melhor representação possível do objeto. Algo análogo parece ocorrer nas críticas dos dois autores: no caso de Lobato, Malfatti apenas representa a arte moderna e só é relevante por esse motivo; no caso de Oswald, Malfatti pode até representar a arte moderna, mas o faz *à sua maneira* e é precisamente *por isso* que é moderna.

Por ter escrito depois, é possível a Oswald ver na crítica de Lobato à Anita o choque entre um enfoque na originalidade e o enfoque no retrato: “as suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. *A sua arte é a negação da cópia*”.²⁸ Ao que tudo indica, podemos dizer que para Oswald a obra de Malfatti apresenta a realidade em vez de representá-la, querendo isso dizer que não faz cópia mas mostra algo de bruto do real que a representação, exatamente por ser já dependente de uma tradução dos sentidos²⁹, falha em fazer. Não à toa todos os quadros citados são de marcado cunho impressionista e é comum pensar que um dos objetivos de tal vanguarda era pintar não apenas o que se via, mas a impressão causada pelo que se via, bem como a maneira pela qual o próprio artista vislumbrava o objeto pintado. A impressão da artista adentrava a composição do quadro e nessa entrada estava algo de “mais real”, posto que se tratava de uma impressão anterior à normatividade da razão.

Podemos dizer, pelo texto de Oswald, que se ser moderno para Lobato é um índice de loucura, o modernista prontamente aceitaria o título de louco, afinal,

²⁸ ANDRADE, s/p. Idem. grifo nosso.

²⁹ Conforme afirma Lobato em seu texto, a obra de arte só ganha ser depois de a impressão já ter sido organizada pelos sentidos.

ser moderno não era apenas uma característica desejável, mas algo natural ao período³⁰. Existe aí uma temática que retornará muitas vezes para os modernistas, especialmente para Oswald: a necessidade de ser moderno tal e qual seu tempo, ou seja, a adequação entre as formas de expressão estética e o contexto sócio histórico no qual se estava imerso. Para Oswald, essa será uma necessidade fundamental a todo aquele que se pensa como artista.

Apesar do golpe sofrido por Malfatti, a recepção de Lobato acabou tendo um saldo positivo, uma vez que a querela serviu para unir aqueles pensadores que eram a favor da arte moderna³¹. Tendo criado um grupo, passaram a se reunir para cogitar uma maneira de modernizar a linguagem estética brasileira³². Uma das maneiras por eles vislumbrada foi organizar um evento que pudesse dar visibilidade e publicidade à referida arte, expondo as obras para o público. No entanto, como era parcialmente esperado após a recepção de Monteiro Lobato – que pode ser visto como o intelectual representante da opinião corrente da época – o evento, organizado por Mario e Oswald de Andrade, Graça Aranha, Paulo Prado³³ e outros, seria, no fim das contas, um evento de baixa adesão.

Foi precisamente o fato de ser assim que mostrou aos modernistas seu sucesso.³⁴ Não se trata, aqui, de uma apologia ao fracasso, mas de uma forma de pensar que não tem a aceitação e a adesão do público como critérios. Uma vez que a arte moderna buscava ser uma arte de vanguarda e considerando que essa arte tem por objetivo reformular a vida a partir das artes, fazia-se necessária uma produção que não fosse compreensível de imediato. Fazer sucesso, nesse contexto, significaria estar exatamente no lugar de ausência de tensão, enquadrando-se no gosto então vigente de maneira exemplar. Significaria estar num ponto no qual a arte e a vida manteriam a mesma relação, qual seja, aquela que mantém a arte numa posição de mera fruição distante, sem quaisquer

³⁰ JARDIM, 1988, p.53.

³¹ A polêmica entre o grupo Modernista e o grupo dos conservadores segue por muito tempo nos cinco anos que separam o texto de Lobato da Semana de Arte Moderna. O episódio é minuciosamente descrito por Eduardo Jardim. Caso o leitor tenha interesse nos detalhes intelectuais que culminam na SAM, redirecionamos o leitor à referida obra, dado o fato de o detalhamento da disputa fugir ao escopo do trabalho.

³² Sobre isso ver o relato de Mário de Andrade em ANDRADE, M.. Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1972 e também o relato *Modernismo* de Oswald de Andrade em *Estética e política*.

³³ Para mais detalhes sobre a SAM, bem como sobre as diferentes comemorações cf. COELHO, F. *A semana sem fim*, constante na bibliografia.

³⁴ Idem.

impactos na existência. O fracasso e as vaias recebidas atestavam a impossibilidade de compreensão o que, por sua vez, atestava uma distância entre os modernistas e o contexto no qual estavam inscritos. Os modernistas descobriram, com as vaias, que estavam de fato modificando algo como desejavam, pois se algo fere o gosto vigente e não pode ainda ser compreendido é porque está em um contexto hermenêutico ainda a ser conquistado por aqueles que o quiserem compreender. Vemos, então, que tal arte está necessariamente forçando seus espectadores numa nova direção, obrigando-os a mudar suas convicções e seus preconceitos³⁵, de modo que aquilo que foi sempre apreciado como sendo submetido a determinadas regras possa ser apreciado dentro de outro conjunto de critérios. Os modernistas, para serem compreendidos como artistas, precisavam de uma reconfiguração do que se compreendia com a categoria arte, já que, como o próprio Lobato já notara, seria impossível aplicar o mesmo significante “arte” à moderna e à clássica, dada a diferença abismal de preceito entre as duas. Toda a tentativa de reformulação da categoria “arte” a partir da adoção de estratégias e técnicas advindas de diversas vanguardas europeias tinha um objetivo específico: fazer com que o Brasil participasse, definitiva e imediatamente, do que Mário de Andrade chamava de concerto das nações cultas. Isso faz com que Eduardo Jardim identifique aí uma tentativa de adentrar *imediatamente* o universal europeu pelas vias da aceitação da linguagem estética utilizada pela Europa³⁶. Nesse sentido, tratava-se antes de tudo de “acertar os relógios com as nações que dirigem essa terra”, i.e. de uma modernização da linguagem estética concomitante a uma modernização socioeconômica³⁷. Era uma atualização que pelo seu próprio caráter de suplantar a reverência ao passado em prol de uma busca da novidade passava também por uma polêmica com o que fica conhecido como passadismo³⁸. O que os modernistas ainda não pensavam era na maneira pela qual o Brasil poderia *contribuir*, posto que, sendo visto como atrasado em relação à Europa, não faria sentido pensar em contribuição: bastava se resignar a absorver as produções europeias e construir algo similar a partir daí.

³⁵ No sentido que Gadamer confere ao termo em seu *Verdade e Método*, i.e. conceitos formados previamente para a compreensão da realidade.

³⁶ JARDIM, p. 49.

³⁷ JARDIM op.cit. p.224.

³⁸ JARDIM, op.cit., p.53.

Esse primeiro momento, ainda conforme Eduardo Jardim, vai se estender até os idos de 1924, data da publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Até lá (então de 1917 a 1924, mas ganhando mais força a partir de 1922, data da Semana de Arte Moderna), os modernistas buscarão na Europa os meios para apresentar ao mundo a possibilidade do Brasil produzir arte, mas à maneira europeia. Nota-se nesse momento uma aproximação gradual daquilo que virá a se constituir, no segundo momento, como a questão da brasilidade. A título de exemplo, já mesmo nas obras *A negra*, *Caipirinha* e *Estudos nus*, todas de 1923, Tarsila mostra uma preocupação com a junção da linguagem plástica modernista com uma temática brasileira. A escolha de cores já apresenta um ambiente tropical, ambiente esse que caracterizará toda a sua pintura da *Fase Pau-Brasil* e da *Fase Antropofágica*. Ademais, as aplicações das técnicas cubistas nas três pinturas e a relação da figura retratada com seu fundo denotam uma tentativa de ruptura com seu estilo muito próximo do impressionismo de 1920 até 1922³⁹. A adoção de mais de um estilo moderno de arte e a transformação gradual e por vezes sub-reptícia desse mesmo estilo em linguagem capaz de dar conta de expressar a brasilidade são duas das características que os modernistas compartilharão. Frise-se, entretanto, que se é aos poucos que a importância de ter uma forma própria de expressar a brasilidade ganhará primeiro plano, ela já está em germe tanto nas obras citadas de Tarsila como em *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade⁴⁰.

A passagem ao segundo ao momento, no qual a *participação imediata* cede lugar à *participação mediada pela contribuição*, se dá no momento em que os intelectuais modernistas começam a atrelar ser moderno a ser brasileiro⁴¹. Parece haver uma gradual tomada de consciência da necessidade de atrelar a expressão *do Brasil* à *expressão* do Brasil. Nesse sentido, uma entrevista de Oswald de Andrade, dada no Recife, é esclarecedora. Nela, é categórico: “sou moderno porque sou brasileiro”⁴². Indicado aí está que é impossível ser um sem ser o outro, dado que atreladas estão a identidade e a modernidade brasileiras. O

³⁹ As maiores referências seriam *Chapéu Azul* e *Pátio com o coração de Jesus*, de 1922 e 1921 respectivamente.

⁴⁰ Mário de Andrade, na poesia, talvez seja um dos exemplos mais gradativos do que estamos aludindo. Em 1922, com seu *Paulicéia Desvairada*, adota um tom que oscila do cidadão paulista sentimental ao cidadão do mundo (como em *Ode ao Burguês*, por exemplo). Já mais adiante em *Losango Caqui* de 1926, o tom de algo que só pode se dizer na localidade do dito se torna mais explícito.

⁴¹ JARDIM, op. Cit.p.73.

⁴² ANDRADE, O. *Dentes de dragão*, p.56.

Brasil é sinônimo de Modernidade e, curiosamente, se levarmos os calendários e as divisões em tempos históricos realizados até aqui, teremos mesmo que aceitar que o Brasil é um país moderno de nascença⁴³, dado seu surgimento como território conhecido pela Europa em 1500.

Já que de acordo com Oswald modernidade e brasilidade estariam atreladas, a linguagem e a atitude estéticas modernas seriam as únicas capazes de dar conta da singularidade do Brasil, posto que essa se fazia ver precisamente na sua capacidade de absorver as linguagens estéticas para fins próprios. Essa ligação entre brasilidade e modernidade foi o que aos poucos levou os modernistas a começarem a considerar também que talvez o Brasil tivesse algo a contribuir para a arte moderna. Se havia uma imbricação, talvez pudesse haver uma alimentação mútua, de modo que ser brasileiro também pudesse significar poder produzir arte moderna e participar do concerto das nações cultas. Sob essa ótica, a arte moderna forneceria os meios para expressar o Brasil o que, em troca, faria com que o Brasil pudesse contribuir para a arte moderna. Juntar-se ao universal das nações cultas se faria passando pela singularidade do Brasil e não mais abdicando dela ou abafando-a em prol da “correção” europeia. Lembramos que isso se dá precisamente no momento em que a própria Europa e seus ideais estéticos estão em crise, de modo que tornava-se possível pensar em outras formas de expressão mesmo que adotando o ponto de vista europeu. Se os europeus vanguardistas faziam autocrítica em relação a seu passado academicista, adotar o ponto de vista europeu como uma verdade a ser seguida significaria não apenas subserviência, mas também o não entendimento do seu contexto. Fazer isso seria o mesmo que buscar ser europeu acriticamente e de maneira alheia ao tempo histórico, como Mario de Andrade notou muito bem.

Assim, não nos parece ocasional que os modernistas brasileiros tenham começado a pensar em termos de contribuição em um espírito do tempo que tinha por princípio ser antiacadêmico e ser também, num certo sentido, não-europeu. O que cremos ser índice do fato de que a natureza das vanguardas europeias auxiliou a forma o modernismo brasileiro a pensar em termos outros que não o de atraso é a própria formulação, no Brasil, da recepção dessas mesmas vanguardas. Nas recepções das escolas anteriores tínhamos uma transposição muito próxima das

⁴³ Que é o título do livro de Benjamin Abdala Jr e Salette de Almeida Cara, cuja tese, como título já indica, é exatamente essa.

temáticas europeias⁴⁴⁴⁵, de modo que a forma utilizada, apesar de por vezes revolucionária para a arte brasileira, é passível de ser reconhecida nas obras europeias que lhes servem de inspiração. Assim sendo, a recepção brasileira desses movimentos anteriores apenas adequava à realidade brasileira a forma de compor advinda da Europa, fazendo portanto adaptações contextuais.

Se não cabia tratar da classe operária e das divisões internas dos sindicatos, demonstrando como esses alternavam entre anarquismo e marxismo⁴⁶, os naturalistas brasileiros tentaram tratar das condições dos trabalhadores brasileiros, demonstrando a pobreza das instalações nas quais moravam⁴⁷. Note-se que nos dois casos a temática acaba por se atrelar a exposição de tal modo que tanto as narrativas europeias quanto as brasileiras acabam por nos falar de uma certa miséria humana no plano material, diferindo apenas na contextualização desta. Ambas, num certo sentido, objetivam e observam a mesma coisa a partir de uma forma de expressão estética muito similar. Não à toa, as obras e os autores possuem a designação de naturalismo como aquela que melhor os define. Para além de características como “qualidade estética” ou “profundidade no trato das questões” – sempre disputáveis no terreno da crítica – as linguagens estéticas brasileiras e europeias supracitadas, bem como as temáticas veiculadas por essas linguagens, possuem certa identidade de fundo. O Brasil muitas vezes importava e adaptava algumas linguagens estéticas para a realidade brasileira, não sendo a atitude de criação de uma forma a primordial. Se era realista com a realidade do Brasil e não com a europeia, restava como verdade que ainda era realista como os europeus e tinha por objetivo retratar a vida social.

Na recepção das vanguardas em direção à composição do Modernismo Brasileiro o mesmo não se deu. Ao passo que podemos ver a arte moderna na

⁴⁴ Estamos cientes da valorização dos irmãos Campos e de Décio Pignatari de nomes como Gregório de Matos. Segundo o ponto de vista citado, o referido autor já seria, de alguma forma, um autor inovador. Cremos, que essa valorização depende em larga medida de uma leitura que projeta inovações e as valoriza lá mesmo onde o grande movimento ou movimento predominante não é este. No caso do modernismo brasileiro, em contraposição, foi toda a arte, e não apenas algumas exceções, que se direcionou ao campo da inovação.

⁴⁵ Alvares de Azevedo, ultrarromântico, tem marcada influência de Lord Byron, atestada por um simples exame da poesia de ambos. As temáticas naturalistas de Zola são transpostas com maestria por Aluísio de Azevedo quando este fala da realidade brasileira em *O cortiço*. O realismo de Machado de Assis rivaliza facilmente com o de Flaubert. Não vemos o mesmo com *Macunaíma* de Mário de Andrade que, como o próprio assume, teria copiado não apenas de um lugar, mas de vários o que acabou por fazer com que seu romance tivesse uma característica tão *sui generis* que não pode ser comparado aos outros europeus de mesma época.

⁴⁶ Refiro-me ao *Germinal* de Zola.

⁴⁷ Como no já citado anteriormente *O Cortiço*.

Europa dividida em vanguardas com identidades próprias (futurismo, impressionismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) no Brasil a arte moderna produzida existiu apenas sob a alcunha de “Modernismo”. Sugiro que isso sinaliza que a percepção das distinções de estilo existentes eram absorvidas, no Brasil, sob o mesmo critério, qual seja, ser ou não moderno. Ser moderno significaria, ao mesmo tempo, ser ou não capaz de compor uma linguagem estética buscada pelos brasileiros sem, no entanto, descartar de todo o que já havia sido produzido no Brasil. O abandono da tradição devia ser dosado.

Não nos é necessário muito para notar que as distinções entre as vanguardas eram importantes para os europeus, o que faz com que Paz, como vimos, fale de uma *tradição* de rupturas no período moderno das artes. A postura aí adotada de distinção entre propósitos é justo o oposto do que parece ser a recepção da arte moderna no Brasil. Não tanto repelir as diferenças estéticas ainda que exista comunhão de propósitos, mas absorver o sem-número de vanguardas para compor uma vanguarda: temos aqui uma definição do caminho modernista a partir do segundo momento desse movimento (mas já visível no primeiro). Enquanto na Europa a normatividade da identidade artística acadêmica era questionada a partir da profusão de um sem-número de movimentos diversos que ainda assim buscavam manter sua especificidade identitária, no Brasil esses mesmos movimentos eram absorvidos criticamente para formar a identidade artística brasileira, ou seja, dava-se menos importância à origem da influência do que ao produto que ela podia gerar quando misturada com outras influências.

Outra diferença em relação ao movimento europeu é a seguinte: quando nos debruçamos sobre ele, nos é possível apontar a existência de um questionamento da *identidade acadêmica* das artes que mantinha os contornos do que viria a ser uma identidade no sentido filosófico; no Brasil, podemos falar em *composição identitária* a partir de um sem-número de influências *que questionavam a própria ideia da identidade de maneira autoconsciente*. Ao passo que na Europa, por possuir uma tradição, o modernismo questionava esteticamente a identidade sem saber que o fazia, o modernismo no Brasil questionava conscientemente a ideia de uma identidade e desse questionamento buscava construir sua própria identidade.

No segundo momento do modernismo no qual os modernistas entraram, a questão da brasilidade não passava mais como uma *tentativa de correção de um*

problema relativo ao atraso do Brasil frente à Europa, mas sim como uma tentativa de pensar a arte e a identidade nacional em outros termos a partir da realidade do Brasil, de modo que a ideia de atraso não fazia sentido. Quer isso dizer que quem considera que algo é atraso já possui uma noção de tempo, história e desenvolvimento que tem por modelo aquilo que não está atrasado, ou seja, aquilo que é moderno e desenvolvido. Ao reformular os termos e defender que o Brasil precisaria *pensar sua singularidade* a partir da arte moderna para com ela *contribuir*, os modernistas estão operando um deslocamento no modo mesmo de colocar a questão: não será mais questão de não ser atrasado frente a uma desenvolvida Europa, mas questão de saber quais diferenças e singularidades pode o Brasil ainda produzir a partir do seu próprio contexto. Deixa-se de viver de maneira alienada, i.e. com sua essência fora de si, e passa-se a pensar como se a essência já estivesse no próprio “sujeito Brasil”. Se é a partir do contexto brasileiro e tendo ele mesmo como critério que os modernistas, nesse segundo momento, decidem pensar, é portanto elevando-o a algo digno de produzir obras do mesmo “nível” que os da Europa que o fazem.

Claro que não é gratuito que tal tentativa de formulação de identidade ganhe um vigor renovado nesse período. Em 1917 estamos já há 28 anos de Brasil República e estamos dando início ao processo de modernização econômica do país. Cabia então uma modernização concomitante às artes, de modo que o Brasil pudesse ser moderno como um todo e pudesse ter uma unidade coesa, o que uma ideia de identidade nacional em muito ajuda a fomentar. Se a democracia e a república alhures já eram uma realidade há bastante tempo, eram novidades no Brasil e é sabido que se faz necessário um discurso sobre identidade nacional lá onde a emancipação é recente e a unidade do país pouco certa. A pergunta pela identidade surge, portanto, nesse momento no qual uma necessidade política – a unidade nacional – e uma necessidade estética – fazer arte brasileira - convergem para a mesma questão comum. A arte moderna vem a ser o campo no qual a junção entre política e estética vão se dar.

É nesse momento, portanto, momento no qual o Brasil está buscando construir sua identidade através das artes e a partir da apropriação das construções da Europa, que eventualmente os intelectuais e artistas brasileiros começam a pensar que talvez eles pudessem (e deveriam) contribuir para esse universal europeu ao invés de apenas tentar a ele se unir. Conforme vimos, a noção de

contribuição já coloca o Brasil, de antemão, em pé de *equidade estética*⁴⁸ com a Europa. É esse o contexto de pensamento no qual o Brasil começa a considerar que pode produzir uma “arte de exportação”, conforme o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* afirma da poesia. Vamos a ele.

2.3. Manifesto da Poesia Pau-Brasil: a questão da brasilidade

No tom telegráfico e com componentes que indicam a composição para a oralidade⁴⁹ que marcarão os dois grandes Manifestos de Oswald de Andrade o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* guarda já em seu nome um signo que nos auxilia a decifrar o propósito do grupo no momento. Como o próprio manifesto anuncia, a poesia Pau-Brasil tinha um objetivo específico: ser exportada. Não devia ser uma poesia de trânsito interno exclusivo, mas sim uma poesia que fosse tão capaz de demonstrar a identidade brasileira que, ao circular no exterior, pudesse ser reconhecida como pertencente ao seu lugar de origem. Mais do que isso, devia ser vista como valiosa o suficiente para que fosse desejada pelos europeus. Se a Europa vanguardista estava expandindo seu conceito de identidade e englobando outros elementos, talvez fosse possível que englobasse também elementos da identidade brasileira desde que esses estivessem numa forma que fosse moderna.

Assim como a matéria prima que foi historicamente extraída por conta da sua singularidade – nascia em abundância somente nestas terras, tanto assim que dá a ela o seu nome – a poesia devia ser: abundante e única, posto que composta da própria matéria do território brasileiro. Não é outra coisa que afirma Oswald no manifesto ao dizer que “os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”⁵⁰. Fatos estéticos locais, não universais, advindos da cultura do povo e não da cultura “letrada e gabinetista” a qual Oswald fará críticas ao longo do documento. A singularidade do Brasil, que sempre havia sido pensada como um atraso a ser superado, posto ser oriunda de um atraso no desenvolvimento das forças produtivas, passava a ser explorada e exposta como

⁴⁸ Pois que econômica era sabido que não havia e era, precisamente, um dos *gaps* que os modernistas pretendiam diminuir.

⁴⁹ Desde a pontuação até o tamanho diminuto das frases, passando pela presença marcada do tom imperativo e das frases grandiloquentes, tudo indica que os *Manifestos* foram feitos para “se manifestar” em público, o que os difere muito do *Manifesto Comunista*. Para uma comparação mais detida, cf. *Palavra modernista*, de Pedro Duarte, constante da bibliografia.

⁵⁰ ANDRADE, O. 2011a, p.59.

um traço artístico, da mesma forma que os bondes, os trens e outros elementos tidos outrora como não dignos de figurarem na poesia passavam a ser dela tema. Da mesma forma que a arte se voltava a elementos que no passado eram (ou seriam) ignorados e os redimia ao conferir-lhes dignidade artística, a singularidade brasileira ganhava sua dignidade ao ser alçada a um fato estético. Esse movimento de observação do cotidiano e de sua transformação em matéria de arte é algo comum entre todos os modernismos, mas adquire um significado diferente quando feito no Brasil, dada a distância que toda a temática “elevada” e “europeia” possuía. Significava, no Brasil, a possibilidade de se fazer arte com os materiais dos quais o Brasil dispunha, em detrimento de uma arte que negava o contexto brasileiro e nele via mais empecilho do que caminho.

Faz-se, assim, numa linha do manifesto, uma construção breve daquilo que deve ser pensado como tipicamente brasileiro ou oriundo do Brasil e aquilo que não deve ser valorizado como algo “superior” ou “mais digno”. O problema não estava no fato de a cultura “gabinetista” não compor aquilo que é próprio do Brasil, mas sim no fato de ela ser tomada como a única visada válida sobre a cultura. O desprezo de Oswald e sua ironia com a suposta supremacia da cultura europeia letrada sobre a cultura do Brasil são tão mais virulentas quanto mais vê, à época, o desprezo completo por características que constituem a singularidade do país. Daí que “a formação étnica rica”, a “riqueza vegetal”, o “minério”, “a cozinha”, e “o vatapá, o ouro e a dança”⁵¹ sejam citados, também, como fatos estéticos. São fatos mais primitivos e menos submetidos a elementos técnicos civilizacionais europeus o que os configuraria como “bárbaros” - como expressa Oswald - mas nem por isso menos fatos estéticos.

Daí que em oposição direta a uma das maiores expressões da música clássica (erudita) alemã –Wagner – Oswald ponha o Carnaval e ponha o próprio Wagner para submergir “ante os cordões de Botafogo”⁵². Tal estratégia prenuncia uma outra a ser adotada também no *Manifesto Antropófago*, a saber, a de valorizar uma dimensão mais primitiva ou menos civilizada do humano e de fazer toda cultura advir dessa dimensão, sendo ela, portanto, “maior” ou “mais profunda” do que a dimensão culta. Com isso, toda a cultura seria apenas um refinamento de algo mais primitivo que se encontraria latente em todo homem. A submersão no

⁵¹ ANDRADE, O., 2011^a, p.59.

⁵² Idem.

Carnaval não seria tanto perder-se em algo alheio a si, mas perder-se no que há de mais humano. Nota-se aí a oposição à noção de que humano e cultura refinada e reflexiva são indissociáveis. Tal posicionamento já era observável no Surrealismo e no pensador que em muito o influencia, a saber, Sigmund Freud⁵³. Da mesma forma que o Surrealismo, a operação de Oswald de Andrade encontra numa dimensão não domesticada a fonte da criação e da criatividade artística, posto ser a ordenação algo posterior⁵⁴.

O contraponto entre o brasileiro europeizado e o brasileiro primitivo e/ou do povo, anunciado já no início do *Manifesto*, manter-se-á até o fim dele. Sempre de maneira jocosa, Oswald elegerá algumas figuras e algumas características para representarem o papel do “brasileiro doutor” de sua época. Assim, Rui Barbosa é a figura que representa e ilustra o “lado doutor da cultura” que, de modo geral, adota o comportamento pomposo europeu⁵⁵. Na pena do autor do manifesto, Rui Barbosa se torna um homem ridículo, posto ser satirizado pelo antropófago do início ao fim. É difícil apresentar todas as ironias apresentadas por Oswald em relação às características do lado doutor sem fazer uma cópia extensiva do próprio manifesto. Destaco aqui o “falar difícil”, “a riqueza dos bailes e das frases feitas” e “a nunca exportação da poesia”⁵⁶ por serem características que aludem diretamente a comportamentos de submissão a uma ordem europeia contra a qual Oswald está falando. Lembremos, que a ordem a qual o autor alude soa ainda mais ridícula uma vez que o que está ocorrendo na Europa é a exata ruptura com esses comportamentos. As elites intelectuais brasileiras buscavam mimetizar um comportamento europeu sem que o próprio mimetizado tivesse o desejo de manter o referido comportamento.

A questão da brasilidade faz com que Oswald adentre em polarizações como bárbaro/civilizado, erro/acerto (como no verso sobre “a contribuição milionária dos erros”), língua falada/língua escrita, intuição/conhecimento acadêmico, etc. Mais do que tentar extrair dessas oposições um polo como

⁵³ Esta temática é, em tudo, muito próxima da temática nietzschiano-freudiana e ficará mais explícita no *Manifesto* posterior, quando o primitivo (ou o bárbaro, que aqui já aparece) for retomado como uma figura central. Ademais, o próprio Freud adentrará o manifesto seguinte, de modo que se tornará mais clara a influência do pensador austríaco.

⁵⁴ Para uma versão brasileira da relação entre refinamento e inconsciente, Cf. *Prefácio interessantíssimo* de Mário de Andrade, especialmente quando este diz que primeiro escreve sem controle e depois corrige o que escreveu.

⁵⁵ ANDRADE, op.cit. p.59.

⁵⁶ Idem

desejável e outro como desprezível – uma leitura que o *Manifesto* e o contexto de sua produção em tudo autorizam – é mais frutífero considerar o *Manifesto* como um retrato da cultura brasileira de então e como uma tentativa de pintar um retrato do Brasil. Se por vezes Oswald é jocoso e ácido com o que identifica ser o lado doutor da cultura (do qual ele, como bacharel em direito, obviamente fazia parte por mais que negasse), não parece ser correto dizer que em seu *Manifesto* ele opera por exclusão desse polo culto: antes o retira de seu lugar privilegiado para que o outro polo possa ter, no manifesto, o mesmo peso que tem na cultura. “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. (...) Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações”⁵⁷ nos parece um trecho que autoriza uma leitura muito mais conciliatória do que belicosa em relação ao lado culto. Não se trata de negá-lo mas sim de aproveitar apenas o que é dele necessário: “O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido”⁵⁸.

Assim, o texto sugere que existe certa artificialidade no lado doutor, exatamente porque as ações dos doutores apontam para um desejo de anular tudo aquilo que não se conforma à norma culta europeia. O que Oswald faz, então, ao buscar a brasilidade, é um resgate de um lado menos europeizado do espírito brasileiro, um lado que, apesar da violenta repressão que sofreu e sofre, se faz presente em elementos que desviam da norma europeia. É assim que o erro da linguagem tem seu sinal negativo transmudado ao se transformar em contribuição. Não se trataria de erro no sentido estrito da palavra porque quem diz erro pressupõe um acerto. Tratar-se-ia de uma contribuição pelo equívoco, ou seja, uma contribuição que se daria ao levar em conta a plasticidade da linguagem e sua possibilidade de criação. Quem diz “erro”, nesse sentido, está muito mais próximo de uma compreensão limitada (e, por que não, errônea) da linguagem, uma vez que vê a norma como anterior à própria fala e à própria linguagem⁵⁹. Ao deslocar o lugar do erro para o de possibilidade de composição, Oswald está esteticamente contestando tal anterioridade da norma, posto que as normas não são mais do que constructos que nos permitem ordenar aquilo que é difuso. Como o próprio autor salienta “como falamos. Como somos.”⁶⁰

⁵⁷ ANDRADE, op. Cit. p.65

⁵⁸ Idem, p.66. grifo nosso.

⁵⁹ Cf. a esse respeito, DUARTE, op.cit. p.90-92.

⁶⁰ ANDRADE, op.cit. p.61.

Se a arte brasileira possuía uma reverência aos cânones europeus o que, por sua vez, fazia com que ela produzisse uma normatividade segundo a qual um “quadro de carneiro que não fosse de lã mesmo não prestava”⁶¹, ela ainda assim poderia se tornar aquilo mesmo que os modernistas (europeus e brasileiros) buscavam, i.e. o singular que, como tal, não pode advir da cópia. Tal descoberta era precisamente o fato de que o Brasil possuía “o contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica”⁶² o que significa que o Brasil era o país no qual a bruta matéria da vida convivia e servi(ri)a de antídoto para a submissão desenfreada às regras.

Esse *Manifesto*, escrito em 1924, serve como um documento que atesta uma mudança radical da postura do modernistas. Não mais uma adoção desenfreada das técnicas europeias ou uma tentativa *imediate* de ser moderno, mas agora uma tentativa *mediada* de ser moderno, tendo como termo de mediação a pergunta pela identidade do Brasil. Algum tempo depois - quatro anos para ser exato - tal questão receberá um novo tratamento e uma nova direção quando reaparecer no *Manifesto Antropofágico de 1928*. Nele, a questão da digestão e do hibridismo, apenas em germe e anunciada timidamente no *Manifesto de 1924*, ganhará contornos mais claros e transformar-se-á na questão central do *Manifesto*. Se em 1924 se tratava de identificar alguns elementos primitivos que compunham junto com os elementos cultos a identidade do Brasil, em 1928 se tratará de pensar que a própria ideia de composição a partir da devoração do outro é o que melhor define não só a composição da identidade do Brasil, mas a composição da identidade como categoria metafísica. A positividade é abandonada em prol de um ato: o da devoração antropofágica indígena, simbolicamente compreendido como movimento do próprio Ser. Será esse o manifesto que identificará no simbolismo que é o ritual de devoração tupinambá aquilo que o homem tem como sua lei.

Por ora, faremos um desvio em direção a um antecedente igualmente importante para a formulação da antropofagia tal como nós a conhecemos: Graça Aranha. Assim o fazemos porque três temáticas centrais da antropofagia aparecem em Graça Aranha de maneira completamente diferente da que aparecerá no *Manifesto Antropofágico* mas, conforme sugere o Eduardo Jardim, decorrem do filósofo d’*Esthetica da Vida*. São eles a necessidade de enraizamento no Todo (e,

⁶¹ Idem.

⁶² ANDRADE, op.cit. p.61.

a reboque, o lugar da alegria), a metafísica bárbara (e, por conseguinte, a violência), e o papel da história do Brasil no presente (sempre negativa em Graça, positivada parcialmente em Oswald).

3. Alegria, alegria

Antes de adentrarmos em Graça Aranha é importante ressaltar que os afetos alegria e tristeza, por ele trabalhados ao longo da *Estética da Vida* e das conferências *A emoção estética na arte moderna* e *Espirito Moderno*, descendem da filosofia de Spinoza que, à época, havia sido reabilitada pelos alemães do Idealismo e do Romantismo. Nossa ênfase na filosofia alemã se deve ao fato de o autor em questão ter marcada influência da Escola de Recife encabeçada por Tobias Barreto. Segundo o próprio Graça, o lugar era muito influenciado por pelas filosofias alemães citadas⁶³. Sendo assim, não cremos ser eventual o contato de Graça Aranha com a obra de Spinoza. Em detrimento de uma recusa, desprezo, ou crítica, atitudes comuns ao período anterior à produção dos alemães, a Escola de Recife o aceita como um filósofo proponente de um sistema válido. Se Graça muito deve a Spinoza⁶⁴, parece-nos fundamental que investiguemos e explicitemos a compreensão de Spinoza dos referidos afetos para que possamos entender o que considerava como alegria e tristeza, especialmente posto que, quando esses afetos são mencionados, são compreendidos de maneira próxima à de Spinoza, embora numa interpretação psicologista.

Cabe ressaltar que Graça Aranha não é um spinozano *tout court*, ou seja, não é um autor que aceita os postulados spinozanos para a partir deles construir uma metafísica. Alguns aspectos de sua filosofia soam idealistas e muito da sua noção de *retorno ao Todo* também. É quando conceitua a totalidade ou quando adentra a questão dos afetos que o filósofo faz uma remissão a Spinoza e, nesses momentos, a influência se torna mais evidente. Fazemos a associação entre os autores porque cremos que a referência feita por Graça não é ocasional. Antes,

⁶³ Sobre a dívida de Graça Aranha com Tobias Barreto, cf. ARANHA, G. *O meu próprio romance*, p.33.

⁶⁴ Devemos essa ligação entre autores ao capítulo sobre a antropofagia do Livro *Palavra Modernista* de Pedro Duarte. Após a leitura do referido capítulo (cf. p.194) checamos a obra e notamos que tal filiação se justifica. As numerosas referências ao longo da obra *Esthetica da vida* explicitam, precisamente, este alinhamento de Graça. Cf. pgs 32, 33, 42 e 88, todas de alguma forma fazendo referência ao afeto da alegria e à tristeza.

indica uma filiação criativa de Graça a Spinoza, sendo uma apropriação para fins de sua própria metafísica. Como ficará mais claro, compreender algumas categorias de Spinoza nos auxiliará a salientar algumas diferenças de posicionamento entre Graça Aranha e Oswald de Andrade.

3.1. Graça Aranha leitor de Spinoza: Alegria, tristeza, totalidade

A seção “Definição dos afetos”⁶⁵, da *Ética* de Spinoza, aparece como parte final do terceiro capítulo que trata, exatamente, da interação entre os afetos e os corpos. É importante ressaltar que tomado em seu contexto, diferente do que uma leitura contemporânea (como a de Gilles Deleuze) ressalta, os afetos não são nem a parte central da doutrina de Spinoza, nem descrições de sentimentos⁶⁶. Spinoza é um autor que surge no período da modernidade filosófica e, como o fato de escrever uma “ética a maneira dos geômetras” indica, sua preocupação não é tanto com as maneiras pelas quais a subjetividade (no sentido de reflexão do indivíduo sobre si mesmo) existe no mundo, mas com sim a *dinâmica* na qual essa subjetividade existe.

Queremos dizer com isso que a subjetividade, embora presente e embora alvo da obra spinozana, não é participante da mesma maneira que o é em filosofias posteriores, como a fenomenologia. Quando lemos um fenomenólogo descrevendo emoções ou afetos vemos uma participação intensa da subjetividade experimentando diretamente aquilo de que se fala. Sua teoria decorre quase que exclusivamente da experiência e a descrição dada é tão voluptuosa que nos faz ver a singularidade do escritor. Em Spinoza, tem-se apenas uma *definição*⁶⁷ dos efeitos e das causas, sem quaisquer considerações diretas do sujeito enquanto participante ou enquanto vivente singular de determinada experiência. Não à toa, sua definição de alegria e de tristeza são tão simples (no sentido de não complexa, não no sentido de sem implicações) quanto “a alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior” e “a tristeza é a passagem do homem de

⁶⁵ Doravante adoto a categorização comum aos estudos spinozanos, i.e. “EIII Definição dos afetos X.” onde x indica o número da seção “Definição dos afetos”.

⁶⁶ Quanto a isso, uma das traduções brasileiras traduz “affectio” por “sentimento”. Isso gera uma interpretação psicologista de Spinoza, o que desvia a leitura de seu viés ontológico.

⁶⁷ Que difere de uma descrição (como a fenomenológica) exatamente por ser uma forma de se referir ao objeto que é axiomática e impessoal.

uma perfeição maior para uma menor.”⁶⁸ Não há nada que indique qualquer tipo de sujeito estando cômico da passagem ou não: há apenas a mudança de um estado de coisas a outro a despeito daquele que vivencia tais momentos.

Se não é com vistas a descrever a situação existencial do sujeito, cabe perguntarmos-nos como devemos compreender, então, Spinoza. Isolemos alguns termos para que possamos analisá-los melhor. *Passagem* pressupõe que a alegria não é algo que se dá de maneira estática, mas sim algo que se faz *entre* dois estados ou, como o próprio Spinoza explica, passagem é algo que é dito precisamente “porque a alegria não é a própria perfeição. Pois se o homem já nascesse com a perfeição a qual passa, ele a possuiria sem ter sido afetado de alegria.”⁶⁹ Quer isso dizer que ser perfeito significaria ser privado da afecção de alegria (ou da de tristeza) uma vez que já se estaria num estado “fixo” de perfeição que seria inalterável.

Como tanto a alegria como a tristeza são definidas como atos⁷⁰ de passagem, não faria qualquer sentido agir no sentido de algo que já se é ou contra algo que já se é. No primeiro caso, a ação é fútil porque impossível. No segundo, tendo em vista o postulado spinozano do *conatus*, segundo o qual tudo o que é vivo faz um esforço para perseverar na sua existência, a ação é contraproducente⁷¹. Ademais, cabe lembrar que perfeição, no vocabulário conceitual spinozano, está intimamente ligada à realidade. Assim, não é absurdo dizer que quando um humano experimenta alegria ele aumenta sua realidade e sua potência para agir e quando padece de tristeza o exato contrário ocorre: o humano tem sua realidade e sua potência de agir diminuídas.⁷²

Notemos como poderíamos enxergar na *Ética* uma psicologia se considerássemos que se trata dos afetos do homem, mas com isso restringiríamos a filosofia spinozana a um modelo contemporâneo de ciência. Quisesse Spinoza construir uma psicologia nesses moldes, não faria questão de descrever a totalidade que é Deus, nem tampouco nos situaria frente a ela: bastaria a dinâmica dos afetos, uma consideração reflexiva destes e sua ética estaria completa. Ao

⁶⁸ SPINOZA, 2010, EIII Definição 3. Explicação.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ SPINOZA, op.cit. p.141.

⁷¹ Sobre isso remeto o leitor à análise da servidão voluntária de Spinoza e à maneira pela qual o autor lida com o conceito de La Boetie presente no *Tratado político*.

⁷² Para uma discussão mais detalhada sobre a ligação entre realidade e perfeição, cf. SILVA, J.F. *Liberdade como expressão de perfeição em Spinoza*.

contrário, não obstante descrever tal totalidade, Spinoza *começa* por ela. Depois, passa à *natureza e à origem da mente* e só então se direciona aos afetos.

É bem verdade que falamos de um autor cuja filosofia tem uma dimensão prática e é esse aspecto de sua filosofia que pode nos fazer crer que há aí uma psicologia. É também isso que explica porque compõe não uma *Metafísica*, mas uma *Ética*. Fica claro, especialmente ao fim do livro V, que o filósofo fala como quem ensina algo a alguém. Com efeito, se levarmos a sério a noção de uma pedagogia em Spinoza, teríamos que supor que o que Spinoza ensina é precisamente a não mais ser apenas passivo frente aos afetos, mas ser sua causa eficiente. Passará o leitor a tentar agir como o beato, resultado do aprendizado de todos os livros da *Ética* até o quinto⁷³. O beato é aquele que é causa dos afetos alegres que expandem sua realidade ao mesmo tempo que é cioso e consciente dos afetos tristes⁷⁴. Trata-se de aprender não apenas o *que é* ser alegre, mas *como* sê-lo. É, portanto, a construção de um caminho em direção à beatitude que tem por princípio a noção de que pelo conhecimento dos processos desconhecidos o homem se modifica e pode, de alguma forma, controlar a dinâmica dos próprios afetos. Como Deleuze é preciso ao afirmar: “o corpo ultrapassa o conhecimento que deles temos (...) o pensamento não ultrapassa menos o conhecimento que dele temos”⁷⁵ e, sendo assim, é exatamente para que conheçamos essa dimensão além do nosso conhecimento que o filósofo marrano escreve.

O desconhecimento do qual falamos acima acaba por fazer com que o homem gere para si uma ilusão de liberdade, posto que o homem se crê conhecedor de suas ações, mas ignora, com efeito, o que as determina. Surge assim a confusão entre liberdade e livre-arbítrio. Como aponta Deleuze “retendo apenas efeitos cujas causas ignora essencialmente, a consciência pode julgar-se

⁷³ Não por acaso, a beatitude só aparece bem descrita na última proposição (42) do livro 5 e não cremos ser por acaso que o *Escólio* de tal proposição alude à noção de esforço e a quão “árduo” o caminho até a beatitude é. Se trata não apenas de um livro sobre a realidade objetiva mas também de uma forma de atingir a beatitude, fim supremo do livro já anunciado no *Prefácio* da parte 2.

⁷⁴ Sobre isso remeto o leitor, novamente, ao *Escólio* da proposição 42 do livro 5, na qual Spinoza diz com clareza que em toda sua investigação do referido livro queria “demonstrar a respeito do poder da mente sobre os afetos e sobre a liberdade da mente” SPINOZA, *Ética Livro V prop 42 Escólio*. Tendo já explicitado a natureza dos afetos, suas divisões, a existência e os modos de existência de Deus, etc. seu livro 5 visa apenas, como o título já aponta, demonstrar “A potência do intelecto ou a liberdade humana”. Assim sendo, o livro V pode ser tomado como aquele efetivamente investiga a possibilidade do controle dos afetos, como a *Demonstração* anterior ao *Escólio*, ressalta.

⁷⁵ DELEUZE, 2002, p.24.

livre, e confere então ao espírito um poder imaginário sobre o corpo”⁷⁶ e uma vez que “imaginário” significa “falso” o que ocorre é que “na verdade não sabe sequer o que pode o corpo em função das causas que o fazem realmente agir.”⁷⁷ Ignorando completamente as causas das alegrias e tristezas, o homem não sabe bem de que maneira funciona a dinâmica de seus afetos e, além de não saber, supõe que possui um certo saber sobre elas. Vemos, então, que não se trata apenas de mero desconhecimento, mas de uma espécie de ignorância que supõe ter o conhecimento daquilo que desconhece porque toma os efeitos pelas causas⁷⁸.

Diferindo daqueles que veem afetos e paixões como fraquezas irremediáveis⁷⁹, Spinoza buscará compreendê-las como *constitutivas* do humano e de sua razão. O que Spinoza nos apresenta é uma outra forma de pensar o humano, partindo não tanto de uma liberdade indeterminada, mas de uma liberdade que só pode ser vislumbrada a partir das determinações e dos limites dos afetos. Não mais um humano incondicionado mas um humano em condições determinadas e cognoscíveis é o que parece nos propor Spinoza.

Devemos ressaltar mais uma vez que tal pensamento não prescinde da noção de totalidade, mas depende dela para fazer qualquer sentido. Posto isso, a própria realidade efetiva, que em nada depende do homem, está inscrita em uma dinâmica similar. O *conatus*, esforço para perseverar na existência, não é pensado como exclusivo do homem, mas como constituinte de *todo* ser vivo, o que significa que todos eles lutam para perseverar na existência. Há uma semelhança entre o homem e a Natureza, posto que o homem é *parte integrante* dela, e não parte destacada ou superior como para a tradição filosófica.

Tudo o que expusemos se justifica por serem temas que comparecerão, com algumas modificações, em Graça Aranha. O que gostaria de frisar com o abordado é a existência de tais categorias na discussão filosófica a qual Graça teve acesso. Apontamos especialmente para a existência de uma ordem das coisas chamadas de afetos, a divisão desses afetos em dois grandes grupos (os alegres e os tristes) e a noção de imersão no Todo como tópicos de importância para o

⁷⁶ DELEUZE, 2002, p.23-28.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Como na famosa frase “não é porque uma coisa é boa que a desejamos, mas porque a desejamos que é boa”.

⁷⁹ Cf. A esse respeito a abertura do próprio autor ao seu *Tratado Político*, na qual diz que não se trata ali nem de rechaçar ou de enaltecer as paixões, mas de compreendê-las. SPINOZA, 2009 p7 -8.

filósofo brasileiro. Esse destaque se deve ao uso que Graça Aranha fará deles tanto para o diagnóstico quanto para o prognóstico de sua época.

3.2. Inclusão no Todo: a Esthetica da vida Graça Aranha

"A alegria é a prova dos nove"

E a tristeza é teu Porto Seguro

(Torquato Neto e Gilberto Gil, *Geleia Geral*)

Uma primeira coisa que deve ser examinada por nós quando pensamos na obra que ora temos em mãos é seu título. Não se trata de uma *ética* ou *metafísica* da vida, mas de uma estética, o que de antemão aponta para uma forma de reflexão que se debruça sobre a relação que temos com os objetos da sensação. Assim sendo, busca uma *aproximação* com os objetos e não um *distanciamento* deles. Podemos dizer, então, que um dos objetivos de Graça Aranha é a superação da divisão entre o homem e a realidade que o circunda, posto ser essa separação causa dos afetos de dilaceramento, tristeza, dor, ou angústia.⁸⁰ Isso nos diz, então, que o autor em questão enxerga no homem uma separação do real. A causa do surgimento de tal separação, curiosamente, viria a ser explicado por um motivo científico. Graça encontra na descendência dos macacos antropoides, à época (como agora) tidos como os macacos mais próximos do humano, o sentimento que é gerador dela: o medo.

O apelo à biologia evolutiva indica uma primeira ruptura com a separação entre homem e natureza: uma vez que aceita a teoria evolutiva de Darwin, Graça necessariamente se submete à ideia de que homens e animais passam pelo mesmo processo, qual seja, o de evolução⁸¹. A aproximação com os animais se faz, também, pela via de uma similaridade de afeto. Ambos sentem, ao fim e ao cabo, medo. Nos diz o autor que “o homem herdou dos anthropoides o medo”⁸²⁸³ e que

⁸⁰ As quatro palavras utilizadas de maneira intercambiável pelo próprio autor.

⁸¹ Lembramos que “evolução”, em Darwin, indica apenas modificação que acaba por, eventualmente, acarreta uma melhor adaptação ao ambiente, nunca uma melhoria *tout court* da espécie.

⁸² Tendo em vista a obra ser antiga, mantivemos a grafia de época quando citamos para marcar, de maneira formal, o período ao qual pertence o texto. Muito do contexto auxilia a compreender o porquê de certas posturas. Como exemplo, à época do lançamento do livro de Graça (1921) a evolução Darwin emergia como a teoria mais aceita nos círculos científicos, o que é verificável pelo fato de outros intelectuais de renome que viveram no período fazerem referência a ele de maneira direta. Freud e Bergson são exemplos de autores contemporâneos a Aranha que

tal herança viria a marcar profundamente a constituição humana desde a mais tenra idade. Seria ela a causa da predisposição do homem à incerteza e ao misticismo, duas reações ao medo interligadas por uma cadeia causal. A incerteza, sendo um habitar no medo, traria como resposta o misticismo, tido como uma forma racional menor de compreensão e ligação ao real.⁸⁴ O misticismo aparece, ainda, como uma conjunção entre a incerteza e a necessidade do homem de explicar a realidade que o cerca e o espanta de maneira lógico-causal. O pensamento causal não é aqui uma faceta cultural ou uma das muitas formas de lidar com o real, mas uma necessidade humana marcada na biologia e que se expressa ou de maneira deficitária ou completa. Ressaltemos como o medo é um afeto necessário ao caminho até o objetivo final de Graça, qual seja, a integração do indivíduo no Todo de maneira intuitiva. É porque sente medo que o indivíduo percebe e intui a existência de um Todo infinito e é por esse motivo que pode, eventualmente, sentir que pertence a algo maior do que sua própria existência. A esse Todo o homem é impelido, sentindo em sua consciência um dever de voltar.⁸⁵

Uma vez tendo a impressão do medo marcada em sua alma e dada a força que essa impressão possui, o homem transmite aos seus descendentes o exato mesmo afeto por hereditariedade psicológica. Vem daí parte da força que o misticismo possui na história do mundo. Essa é também a explicação para que o misticismo perdure por tanto tempo: sendo uma forma primitiva, é também uma forma primordial e, assim sendo, mais acessível porque menos “refinada”. Daí ele ser visto como apenas uma expressão em germe da consciência reflexiva que apreende o Todo infinito de maneira insipiente.⁸⁶

A consciência que advém de um refinamento do misticismo e o sentimento do infinito são as condições de possibilidade da religião, da filosofia, e da arte, três “caminhos de sentimento e de intuição” eleitos por Graça para o retorno ao Todo infinito. A importância da consciência e o predomínio desta nos parece explícito, quando, numa passagem, nos diz o autor que “sem a consciência o

discutiram as teorias de Darwin em suas obras quer dialogando de maneira criativa, quer utilizando-o como respaldo.

⁸³ ARANHA, G. *Esthetica da vida*, p.8

⁸⁴ Esse ponto acaba fazendo com que Aranha ecoe uma visão comum à antropologia nascente que pensava a filosofia, ciências e artes como elaborações mais complexa de explicação do real em relação à religião ou ao misticismo

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem, p.11.

Infinito não existiria, nem a Unidade, nem o ser”. Como a consciência é a origem do sentimento de Todo é também origem do caminho de retorno até ele, já que “sem o sentimento do Infinito não haveria religião, philosophia e arte, manifestações da atividade do espírito que realizam aquelle sentimento da Universalidade”⁸⁷.

Devemos ler “não existiria” como uma afirmação que não se refere à realidade exterior, mas sim ao homem e a como ele percebe o real. Se o homem deve imergir no Todo, deve necessariamente imergir em algo maior do que ele em extensão e tempo, sob pena de não imergir em algo além de uma ilusão que criou. Fosse a totalidade produto do homem, teríamos uma inversão da equação que Graça propõe. As teses d’A *Esthetica da vida* seriam, ao fim e ao cabo, completamente anuladas se, para o autor, o Todo apenas existisse caso os humanos fossem dele consciente. Para evitar isso, interpretamos que Graça sempre fala do ponto de vista de uma psicologia e não tanto de uma ontologia quando condiciona a existência do Todo à consciência. Nos outros momentos, como naqueles em que se debruça sobre os conceitos de Todo Infinito, arte e etc. consideramos que Graça propõe uma ontologia. Parece-nos, nesse sentido, um discurso bífido, que tanto trata da forma pela qual o homem se encaixa na totalidade, quanto trata de conceituar a própria totalidade “em si”.

Até aqui temos alguns elementos relacionados de maneira bem próxima. O medo inicial leva o indivíduo ao desenvolvimento da consciência, sendo esta a condição de possibilidade da totalidade. Quando se desenvolve, no entanto, a consciência do indivíduo se aparta do próprio Todo Infinito. Isso porque para a existência da consciência é necessário que ela estabeleça uma separação entre ela e seu exterior, o que significa que a reflexão separa aquele que reflete do objeto refletido. Cabe à arte, à filosofia e à religião – caminhos sentimentais intuitivos - “restabelecer a homogeneidade universal na indiscriminação dos seres, na integração de todos os seres no Todo infinito”⁸⁸, ou seja, cabe a essas três esferas da vida humana a imersão na totalidade por vias de uma intuição que supera a reflexão.

Aparentemente parece ter faltado uma atividade intelectual humana que, à época como agora, tem grande peso na vida hodierna e acadêmica: a ciência. Isso

⁸⁷ ARANHA, op.cit. p.11.

⁸⁸ ARANHA, op.cit. p.12.

se deve ao modo como o autor a compreende: a ciência apenas percebe o universo fragmentado sem nunca nos fornecer a visão do Todo⁸⁹ enquanto fundamentalmente uma unidade. Se é assim, a ciência só pode ser uma maneira “pobre” de lida com o mundo, o que se explicita no fato dela necessitar manter o dualismo eu-mundo presente no início da fundação da consciência. Religião, arte, filosofia e são formas afetivas de relação com o real que permitem uma integração nesse por via intuitiva. Mais do que isso, a ciência, por ser analítica, necessariamente decompõe ao passo que a arte, a filosofia e a religião são sintéticas, necessariamente trabalhando com a noção de uma totalidade que pode ser intuída pelo indivíduo. A relação com o Todo pela intuição acaba por fazer com que o homem se confunda com a totalidade e a ela se mescle o que, para o autor, é a solução definitiva ao medo inicial⁹⁰. Apesar das três cumprirem uma tarefa similar, Graça propõe uma supremacia da arte sobre a filosofia e a religião. É curioso notar que adota uma posição que oscila entre uma posição que defende a arte como produto social que dialoga com seu tempo quando fala de obras efetivas⁹¹ e uma posição que vê na obra de arte uma função metafísica ou cósmica, anterior a qualquer socialização. No último caso, assume haver na arte não a expressão de algo social, mas de um sentimento estético que prescinde da socialização. A arte cumpriria um outro tipo de papel: possuiria uma função metafísica de integração do homem no Cosmos e poderíamos dizer que seria, por isso, “mais fundamental” do que a função social. Trata-se, aqui, de uma “função essencial” que atinge o humano enquanto humano, não estando restrita, por exemplo, à cultura na qual ele foi criado. A arte desempenharia esse papel independente da nacionalidade, escolaridade e educação do homem em questão. A emoção que advém das formas de arte não possuem, segundo o autor, algo que seja familiar ao útil; ao contrário, servem para nos dar um sentimento vago do universo.⁹² Sendo assim, a arte não se resumiria às obras, mas seria, também, algo além delas que as animaria, embora seja algo que delas dependesse para existir.

Isso tudo faz parte da maneira pela qual o conceito de arte se desenvolve na obra de Graça. Conforme observa Eduardo Jardim o conceito de arte “sofre

⁸⁹ Cf. P. ex. ARANHA, G. op.cit. p.4, 6, 19 e 21, páginas iniciais da obra nas quais Aranha já define a ciência como fragmentação do que conhece.

⁹⁰ Isso será especialmente importante quando o *Manifesto Antropófago* de Oswald e como a temática deste propõe exatamente o inverso.

⁹¹ Nas conferências, como veremos no sub capítulo 2.3.

⁹² Idem, p.38.

uma expansão e adquire a máxima importância quando se percebe que sua visão do cosmos é uma visão do cosmos como espetáculo, como obra de arte” o que significa dizer que “nossa absorção no todo implica a transformação da existência em elemento do todo espetaculoso”⁹³. Não apenas ser absorvido pelo Todo, mas tornar-se arte tal e qual esse Todo no qual devemos imergir: essa é a proposta de Graça que, por possuir uma visão metafísica da arte, nos impede de restringi-la à sua função social. A imbricação entre arte e vida impossibilita tanto a função social quanto a divisão entre atividades artísticas e não artísticas. O nome “*Esthetica da vida*”, aqui, ganha sua significação mais potente: não tanto tornar a estética parte da vida, mas transformar a vida a partir da estética e da arte, eis a proposta de Graça, ecoando, com isso, as propostas das vanguardas estéticas do século 20. É o esperado de alguém que não só acompanhou como foi entusiasta das vanguardas, tendo dedicado várias páginas à apreciação delas⁹⁴.

Por que Graça Aranha confere tamanha importância às artes? Eduardo Jardim nos aponta um caminho, ao indicar que a arte “é a expressão estetizada da experiência da comunidade, ligada à natureza e à sua época, encaminhando-se na direção da liberação do sofrimento na conquista da alegria perpétua”⁹⁵. Diferente da ideia inicial que teríamos ao pensar na estética como uma disciplina que se debruça restritamente a certos tipos de experiência, na concepção de Graça é toda atividade humana que é estética. A arte seria apenas um caso especial na qual a estética da vida está cristalizada em sua pureza. O artista é aquele que faz o diálogo do homem com a Natureza e seu tempo, sendo a Natureza outro nome para Cosmos⁹⁶. O objetivo do artista não seria outro que a integração do homem na totalidade.

Começa a se fazer clara, aqui, a filiação spinozista de Graça. Não tanto pela preferência pelas artes – ausentes na obra de Spinoza - mas sim pelos conceitos e pelo caminho que propõe. Em ambos os casos trata-se não tanto de simplesmente tornar-se alegre de maneira voluntarista, mas tornar-se alegre precisamente pelo caminho da descoberta das causas dos próprios afetos ou

⁹³ JARDIM, E. p.26.

⁹⁴ Como foge ao escopo do trabalho, não entraremos a fundo nas apreciações de Graça Aranha do modernismo europeu. Redirecionamos o leitor às páginas 55, 56 e à seção “Este instante da arte” para a apreciação de Graça das artes modernas. Transcrevemos aqui, a título de exemplo, apenas a frase sobre o cubismo, então em voga à sua época. “O cubismo trouxe à pintura maior largueza e maior precisão de desenho pela representação total dos volumes”.

⁹⁵ JARDIM op.cit. p.30

⁹⁶ Da mesma maneira que era, para Spinoza, uma outra nomenclatura para Deus.

sentimentos. Muito embora Graça compreenda os afetos apenas psicologicamente e ignore a dimensão do corpo, central a Spinoza, ele ainda mantém a centralidade das afecções na composição do caminho em direção à compreensão da totalidade. Mesmo o início do caminho é marcado pelo terror e pelo medo (compreendidos psicologicamente), o que atesta a existência de uma positividade anterior a tudo. Com isso queremos dizer que em Graça Aranha não se pode falar em humanidade sem se falar em hereditariedade ou biologia evolutiva, o que significa que já deve existir, desde antes, algo existente marcado no humano. O medo não é uma possibilidade, mas uma certeza biológica e, como tal tem seu ser atrelado ao ser do homem. Como o medo se faz a partir de uma relação com a realidade, essa deve necessariamente ser anterior à própria existência do homem. Graça afirma o primado do positivo sobre tudo.

Ademais, o mesmo ponto de partida parece unir os dois autores. Para ambos, há um desconhecimento da totalidade e, também, dos mecanismos de funcionamento dos afetos. Em relação à totalidade o problema para Spinoza é que o humano a compreenda de maneira errônea, adicionando finalidade e antropocentrismo onde eles inexistem e posicionando a si mesmo como a criatura mais importante.⁹⁷ No caso de Graça, falta ao homem um reconhecimento da necessidade de algo maior para a sua própria existência seja possível. Nos dois casos, entretanto, é possuir uma ideia adequada de seu lugar na totalidade que leva ao afeto ou sentimento da alegria. O que Graça compreendeu bem de Spinoza é que é também um movimento de imersão o que o filósofo propõe, na medida em que a descrição geométrica que faz da totalidade é inescapável. Cabe ao homem apenas gerir e resignar-se a isso.

Além disso, o processo existencial de conhecimento ou a pedagogia, nos dois autores, assemelha-se pela tomada de consciência de sua imersão no Todo e pela possibilidade de tornar-se causa eficiente da própria alegria⁹⁸. Em Spinoza, pela capacidade de utilizar a mente e o corpo para gerar afetos alegres e gerir afetos tristes; já em Graça, pela consciência de sua imersão no Todo e pela superação do terror inicial através da imersão total nele através da artes, da filosofia e da religião. Não é, como já ressaltado, um spinozismo, mas uma

⁹⁷ CF. *Ética* L1 prop 36, apêndice. (p.41)

⁹⁸ Que também será um tema apropriado por Oswald e será para ele também uma questão.

filosofia que se alimenta da *Ética* spinozana para pensar o caminho em direção à alegria.

Do percurso até aqui trilhado devemos reter alguns aspectos fundamentais que serão utilizados por Graça Aranha de maneira a incluir a realidade efetiva do Brasil. Em primeiro lugar, a noção de imersão no Todo. Esta será fundamental para se pensar a posição do filósofo no modernismo e, também, se seguirmos com Eduardo Jardim⁹⁹, para se compreender o próprio modernismo e sua política de participação no concerto das nações cultas. Será também fundamental para pensarmos como Graça é adequado ao primeiro momento do modernismo brasileiro e o quanto ele se torna obsoleto no momento mesmo em que os brasileiros passam a questionar a primazia da Europa como centro e o conceito de identidade europeu como objetivo a ser alcançado.

Em segundo lugar, ressaltamos o ponto de destaque da arte moderna para a humanidade, ou seja, a posição privilegiada que a arte moderna possui na *Esthetica* de Graça. Esse será um ponto no qual Graça Aranha aparece como uma figura realmente *sui generis*: por um lado, sua filosofia da arte engloba a possibilidade de pensar as artes modernas e as vê como avanços no desenvolvimento da arte; por outro, sua metafísica ou sua visão cosmológica são muito mais adequadas a uma arte clássica do que à arte que o autor utiliza como exemplares, dado o fato de sua metafísica ainda pressupor uma harmonia cósmica e a arte moderna estar advogando em favor dissenso. Sua filosofia da arte e sua metafísica andam em descompasso, posto que sua filosofia da arte aceita temas e formulações que sua metafísica não é capaz de dar suporte.

Apesar de compor uma “estética da vida”, Graça não compõe um texto a partir daquilo que parecia estar motivando a arte de sua época. Sua metafísica presente na *Esthetica da vida* explicaria perfeitamente bem a exata atitude com a qual o modernismo europeu e, posteriormente, o brasileiro, buscaram romper, qual seja, a atitude de imersão numa totalidade e numa identidade universal. Foi em busca de uma singularidade da arte que não se encaixa em qualquer possível universalidade que os modernistas europeus e brasileiros se lançaram quando iniciaram seu fazer artístico. É, portanto, contra a noção de Todo que o

⁹⁹ A tese do prof. Eduardo Jardim ressalta a semelhança entre o programa brasileiro de entrada para a modernidade artística e o programa metafísico de Graça Aranha. De fato, os movimentos são, de fato, análogos, sendo o de Aranha metafísico e o dos modernistas sócio-político e estético.

modernismo avança, posto que totalidade pressupõe uma identidade transcendente que abriga diversidades dentro de si. Graça é, ainda, tributário dessa cosmovisão em sua teoria, o que se evidencia especialmente na maneira como concebe o Brasil.

3.3. A passagem da metafísica do Todo à situação brasileira

Iniciamos o capítulo esclarecendo o que se quer dizer por passagem. Não pretendemos, aqui, que Graça faça uma espécie de abandono de sua metafísica, passando a abordar, de maneira direta e exclusiva, a realidade efetiva brasileira de então. Ao contrário, quando falamos em “passagem” estamos exatamente aludindo à maneira pela qual a metafísica de Graça Aranha serviu de base para a análise do Brasil feita pelo autor. Disso decorre que sua reflexão oscile entre a metafísica indiferente ao social e a análise da realidade sociopolítica e cultural do país. No conjunto da obra as duas dimensões – metafísica e filosofia da cultura – aparecem distanciadas e há um capítulo que trata do Homem e um que trata especificamente do brasileiro. Uma leitura generosa poderia ver naquele elementos deste, ou seja, poderíamos fazer um raciocínio segundo o qual foi o capítulo “metafísica do brasileiro” (sua filosofia da cultura) que gerou a metafísica universalista do capítulo anterior. Faria sentido, mas a estrutura formal do livro – que aqui seguimos – nos sugere o oposto: que a metafísica embasa a filosofia da cultura. Sendo assim, é o que adotaremos como exploração.

Já no início de sua filosofia da cultura, Graça Aranha buscará identificar aquilo que corresponde ao característico ou ao traço definitivo de cada raça. No povo romano, identifica uma expressão primitiva do egoísmo; no povo inglês a energia “que de individual se tornou colectiva”; nos franceses a inteligência; nos italianos o sensualismo; na Alemanha um espírito metafísico e, por fim, no Brasil a imaginação¹⁰⁰. Tal imaginação se caracteriza pelo estado de magia na qual o brasileiro se encontra, estado esse no qual a realidade “se esvae e se transforma em imagem”.¹⁰¹ A justificativa para tal diagnóstico será feita a partir da ideia de que, no Brasil, as raças teriam sofrido uma mistura e, já que isso se deu nos

¹⁰⁰ ARANHA, op.cit.p.86

¹⁰¹ Idem.

trópicos, as raças teriam reagido de maneira melancólica à natureza, passando essa melancolia adiante quando da formação do povo brasileiro. Se nos lembrarmos do início da teorização de Graça, na qual este fala de um terror inicial, fica claro o que ele quer dizer: o contato com a natureza brasileira não poderia ser outra coisa do que o contato com um ambiente hostil, por um lado, e a confirmação do exílio de seu lugar de origem, por outro. Se o terror inicial é o que retira o homem de seu estado de homeostase com o Todo, podemos afirmar que a chegada no Brasil é a atualização psíquica da perda da origem. O exílio da cultura europeia atualizaria, com isso, um exílio cósmico prévio e reavivaria, assim, o terror.

Parece ser por isso que a colonização portuguesa comparece para explicar o espírito brasileiro, chegando Graça a afirmar destes que “os nossos antepassados europeus foram os portugueses, e de todas as nações latinas Portugal é a mais indefinível”¹⁰². Portugal é encarado como aquele país que oscila entre o realismo e a miragem, o que parece ser uma forma de compreender o português como aquele que sofre de algo como o sebastianismo¹⁰³ e, portanto, de certa melancolia¹⁰⁴. Na oscilação entre melancolia e realismo os portugueses acabam por “ligarem-se estreitamente às cousas, trabalhando e amando o solo” o que faz com que não sejam criadoras mas sim “os executores perfeitos das ideias de outros”¹⁰⁵. Não tanto alijados quanto alienados do processo de criação, os portugueses são vistos como aqueles que sofrem de uma melancolia causada pela nostalgia, ou seja, a dor de tentar regressar a um lugar do qual se veio. É importante ressaltar que essa dor é dupla: não pode haver regresso nem pode haver possibilidade de criação de um outro território¹⁰⁶.

Outra ascendência do Brasil é a do povo africano no qual Graça Aranha identifica, ecoando um preconceito de época, um estado de “perpétua infantilidade” e um “dom de mentir” que é “a manifestação dessa falsa representação das coisas, da alucinação, que vêm do espetáculo do mundo, do

¹⁰² Idem, p.87.

¹⁰³ É um movimento com cunhos místicos iniciado ao fim do século XVI, com a morte do rei Sebastião. Dado o fato do referido rei ter desaparecido, acredita-se na possibilidade de seu retorno.

¹⁰⁴ Para algo mais detido a respeito da ascendência melancólica do brasileiro e sua relação com a melancolia europeia, cf. o livro de Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* constante da bibliografia.

¹⁰⁵ ARANHA, op.cit. p.87.

¹⁰⁶ Cf. SCLiar, M. op.cit. p.147.

eterno espanto diante do mysterio”¹⁰⁷. Tal dom de mentir não pode ser considerado ética ou moralmente, apesar de ser esse o primeiro juízo evocado pelo termo: devemos antes pensar, com Graça, que isso se deve a uma deficiência do espírito diante da poderosa natureza¹⁰⁸. Ao lidar com a natureza cada povo enfrenta o terror e o contorna à sua maneira e com sua estratégia; ao negro africano coube a estratégia do logro e da mentira como instrumento e, também, artifício. A axiologia moral, nesse sentido, é posterior à metafísica e à situação concreta dos existentes, de modo que não é compatível com a teorização de Graça.

O último povo que compõe a ascendência do brasileiro é o indígena. Esse teria transmitido o “pavor que está no início das relações do homem e do universo”.¹⁰⁹ Das três “raças tristes” essa é aquela que é enxergada como a mais primitiva. O índios são vistos por Graça como aquele povo que não possuía qualquer refinamento cultural. O autor deve isso, queremos crer, à sua época e aos preconceitos que dela advém. Nesse sentido, não faz mais muito mais do que ecoar um preconceito de classe e de raça muito em voga à época.

Da mistura entre esses três povos teria surgido o brasileiro que diante da natureza não tem outra atitude do que o deslumbramento e o êxtase, ambos frutos de uma relação imaginária¹¹⁰ com a realidade. Maravilha-se e amedronta-se tanto com os poderes quanto com grandiosidade da própria natureza tendo com ela uma relação muito próxima da primitiva. Como maravilhar-se não garante sobrevivência e como ela é fundamental, o brasileiro, uma vez percebendo que a natureza é hostil e muito maior do que ele, percebe também que precisa encontrar um jeito de sobrepujá-la. Uma vez que sua existência individual é fruto do medo, da nostalgia, da mentira e da infantilidade só pode fazê-lo de maneira incapaz e mal acabada. Por um lado deve sua incapacidade ao fato de ser despossuído dos meios de fazê-lo de maneira completa; por outro, sua característica constitutiva o faz oscilar entre considerar a natureza um oponente para combate e um “objeto de

¹⁰⁷ ARANHA, op.cit p.88-89.

¹⁰⁸ Não entraremos a fundo nas questões de racismo e eurocentrismo presentes na teoria de Aranha. Reconhecemos que tal interpretação é possível e o autor oferece inúmeros elementos para tal acusação. Entretanto, esse juízo foge ao escopo da dissertação.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Eis outra temática na qual graça aranha é spinozano, a saber, tratar o conhecimento pela imaginação como um conhecimento menos verdadeiro e gerador do logro.

veneração e amor”¹¹¹. Oscilação afetiva e déficit técnico-material moldam o modo pelo qual o brasileiro se porta frente à natureza.

Note-se aqui como a inconstância do brasileiro, mais tarde explorada como algo positivo pelos antropófagos aparece de maneira negativa para Graça. Fosse o brasileiro fruto de quaisquer das “raças europeias” portadoras de uma identidade julgada pujante por Graça (ingleses, alemães, etc.), podemos supor que não teria uma postura inconstante pois, como esses povos, teria sido bem sucedido em sua relação com a natureza. Tendo, ao contrário, uma alma inconstante porque fruto de três povos que têm atitudes problemáticas frente à natureza, não pode se portar de outro modo que não aquele de colocar-se em *conflito com* ou em *adoração à* Natureza.

A bem da verdade, pouca diferença faz se com ela conflita ou se a ela adora: em ambos os casos a separação predomina como pano de fundo comum e nem a natureza está totalmente domada (subsunção da natureza ao homem) nem o homem é totalmente natural (subsunção do homem à natureza). A temática do conflito como algo *negativo* a ser extirpado vem, assim, de maneira similar à temática da inconstância e a seu reboque. Ambas aludem à separação original a qual Graça havia aludido no princípio de sua obra e, como vimos, estar separado da natureza é estar alijado de seu lugar na totalidade.

Essa explanação dá conta do que o autor chama de “metafísica do brasileiro” bem como da relação que o brasileiro tece com a terra e o solo.¹¹² Finda essa etapa, Graça Aranha situará três trabalhos, ainda metafísicos, para os brasileiros: vencer nossa natureza, vencer nossa metafísica e vencer nossa inteligência perturbada. O objetivo dos três trabalhos é a imersão no universo ou o que chama, mais enfaticamente, de *resignação ao universo*.

Sobre esse ponto Eduardo Jardim defende que, pelo fato de Graça Aranha falar em “trabalho”, sua filosofia não seria uma filosofia da resignação¹¹³. Cremos que tal leitura pode ser vista tanto como correta como quanto incorreta a depender do prisma pelo qual observamos a teoria do autor. Se falamos do momento de que fala Graça i.e. o tempo no qual o homem *ainda deve imergir no Todo*, podemos concordar tranquilamente com Jardim dado o fato de ser necessário agir para

¹¹¹ Idem, p.92.

¹¹² Graça chega mesmo a dizer que uma relação de inconstância com a natureza é o combustível do nacionalismo e do ufanismo, males que via em sua época.

¹¹³ JARDIM, op.cit. p.25.

chegar ao resultado esperado; se falamos, entretanto, do *telos* da filosofia de Graça - de seu objetivo portanto - teremos que discordar de Jardim, uma vez que claramente o filósofo alude a um abandono de si uma vez chegada à imersão no Todo. A filosofia de Graça é uma filosofia da ação para se chegar à inação.

Uma vez tendo estabelecido uma metafísica do homem no geral e do brasileiro em particular e tendo estabelecido que o objetivo do homem é a superação do terror para a imersão no Todo infinito, caberia entretanto perguntar de que maneira Graça Aranha via a possibilidade de sua execução na realidade efetiva brasileira, especialmente tendo em vista todas as dificuldades que o brasileiro teria de enfrentar dada sua condição existencial. Tal caminho deveria ou bem ser exclusivamente brasileiro ou universal. A resposta do autor é singular, posto eleger as artes, especialmente a arte modernista, para tal empreitada. Nesse sentido, sua resposta fica entre o particular e o universal, uma vez que permite que a resposta sirva tanto para o Brasil quanto para a Europa, especialmente se consideramos que, aos poucos, ser moderno e ser brasileiro passa a se confundir dentro do modernismo.

Em sua conferência de 1924, *O espírito Moderno*, o autor chega mesmo a afirmar que “o movimento espiritual, modernista, não se deve limitar unicamente á arte e á literatura. Deve ser total. Há uma ansiada necessidade de transformação philosophica, social e artística.”¹¹⁴ Tal afirmativa se dá pelo fato de Graça enxergar na atitude dos modernistas um desejo por liberdade e tal desejo “é um signal de que ella já está em nós”¹¹⁵. O modernismo nas artes se define, na pena de Graça, por um desejo de liberdade da condição humana frente à natureza e ao Todo universal. Necessário seria que o humano buscasse não tanto negar suas peculiaridades herdadas, mas sim a partir delas reconfigurar sua relação com a Natureza e o Todo universal e caberia ao modernismo, com seu espírito livre, reelaborar a relação. No caso do Brasil, essa reelaboração passaria por uma construção de uma identidade nacional forte, o que faz com que Graça seja tanto inspirador quanto alvo dos modernistas, a depender do período.

Para além da liberdade que anima o espírito do modernismo, poderíamos perguntar por que seria *a forma* da arte moderna a mais adequada para a expressão do brasileiro. Graça Aranha nos responde na conferência de 1922 de nome “A

¹¹⁴ ARANHA, 1925a, p.44

¹¹⁵ Idem, p.37.

emoção estética na arte moderna” que, pelo fato do Brasil não ter tido nunca uma expressão artística que não fosse também uma expressão do medo advindo do contato com a natureza, nunca tivemos efetivamente uma forma de expressão artística como os povos europeus a conheceram dado o fato de que “no fundo de toda a poesia, mesmo liberta, jaz aquela porção de tristeza, aquela nostalgia irremediável, que é o substrato do nosso lirismo”¹¹⁶. O lirismo é aqui visto como aquilo que resiste nas outras linguagens artísticas do passado, posto serem elas as formas que a melancolia encontrou para se expressar, mesmo que apenas como quadro de fundo. Essa arte pré-moderna é pensada por Graça Aranha como aquela arte representativa/imitativa, ainda presa aos cânones e pouco afeita a expressão do poeta. Tal arte não vem de nós, mas é antes importada da Europa por ser o único modelo de arte conhecido e visto como possível.

Contra essa arte, Graça contrapõe a arte moderna nascente de então. Ela seria abre-alas para a verdadeira renovação estética que culminaria na arte de Villa-Lobos, Anita Malfatti e na “jovem e ousada poesia” da época, da qual ele era sabidamente entusiasta.¹¹⁷ A forma da arte moderna é vista por Graça Aranha como “o commovente nascimento da arte no Brasil”¹¹⁸. Vê-se, aí, o porquê da forma moderna ser mais adequada: como Oswald, mas por motivos distintos, ser moderno e ser brasileiro estão entrelaçados.

É curioso que, para o autor, a ruptura com a forma artística clássica curiosamente não acompanha a ruptura com a ideia de nacionalidade o que, em termos filosóficos, significa dizer que romper com a *identidade estética no plano da forma* não significou romper com a *identidade política da nação*. Nesse sentido, o conceito de identidade continua a ser aquele que pulsa e alimenta as discussões de Graça, apenas tendo sido deslocado da estética para a política. A ausência de forma pré definida para julgar o que é arte que prefigura o modernismo não é o que permite uma livre criação, mas aquilo que permite ao Brasil, finalmente, criar algum tipo de forma própria. Graça parece defender que a morte do grande modelo é a possibilidade do surgimento de pequenos modelos ainda de caráter normativo.

¹¹⁶ ARANHA 1925b op cit. p.18

¹¹⁷ Idem, p.19

¹¹⁸ ARANHA, op.cit. p.22

Apesar dessa diferença de compreensão, existe uma grande semelhança quando pensamos a questão do enraizamento tal e qual era compreendida por Graça e pelos modernistas brasileiros. Graça buscava uma terapêutica que levasse em conta o enraizamento metafísico e geográfico do brasileiro. Oswald buscava o mesmo, como o trecho “contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”¹¹⁹ deixa claro. Ao fim e ao cabo, vê-se que o projeto de Graça Aranha em relação ao Brasil era o de criação de uma cultura nacional que estivesse enraizada nas questões brasileiras e no território brasileiros e pode-se pensar que Oswald, em certo sentido, buscava o mesmo. Todavia, a diferença com o antropófago se dará no momento em que a noção de brasilidade passar a ser tomada por Graça de maneira purista, como se houvesse um Brasil essencial a ser descoberto ou um característico que defina o Brasil. Esse, o motivo pelo qual discordamos da afirmativa de Jardim quando diz que “este modo de definir a nacionalidade e a confiança ingênua no instrumento intuitivo desta operação são elementos que iremos encontrar nos textos de Oswald de Andrade”¹²⁰. A diferença fundamental entre os dois autores se dá precisamente no momento em que se observa que para Oswald não existia uma essência brasileira ou um característico do Brasil que o determinasse; havia, isso sim, determinação contingencial histórica que conferia ao Brasil e às nações existentes sua configuração. Talvez esse seja o maior ponto de discordância entre os dois autores: ao passo que para Graça permanecia uma ideia muito fixa de uma identidade nacional de todos os países e populações, para Oswald a mesma ideia era, no melhor dos casos, uma ficção útil. Se trabalham com uma ideia de constituição, apenas um dele crê que esta seja determinante: Graça Aranha. Não à toa fizemos questão de demonstrar sua filiação com Spinoza que igualmente pensava em condições determinadas para a constituição do indivíduo.

É assim porque a proposta nacionalista de Graça em muito se enraíza em seu projeto metafísico. Para o autor de *Esthetica da vida* poderíamos ou bem nos mantermos no binômio natureza-homem ou bem superarmos tal posição a partir da imersão deste naquela.¹²¹ Como já vimos, a segunda posição é a única via possível para ele, visto que a primeira opção é pensada como aquela que gera os

¹¹⁹ ANDRADE, 2010 a, p.70.

¹²⁰ JARDIM, op.cit. 42.

¹²¹ JARDIM, op.cit., p.43.

problemas existentes. Tendo em vista que sua visão de cultura a colocava tanto como uma forma do homem adequar-se à natureza quanto de adequar a natureza a si, tornava-se impossível pensar numa estratégia de lida com o problema que estava sendo enfrentado que não passasse, de maneira irrevogável, pela cultura nacional.

A proposta de Graça é que as criações culturais, especialmente as artes, deveriam dar conta de solucionar o problema da relação entre o homem e o Todo Infinito. Previamente a isso, dado o Brasil ser um povo “sem tradições literárias ou artísticas”¹²² o brasileiro viveu apartado da totalidade. Agora, uma vez dentro da proposta modernista, era possível que o homem brasileiro pudesse, de uma vez por todas, imergir no Todo infinito. A modernidade artística era, para Graça, a hora e a vez do Brasil finalmente poder chegar ao mesmo patamar da Europa nos planos artístico e cósmico, uma vez que o segundo depende do primeiro.

Do que foi exposto até aqui, fica mais clara a dívida de Oswald para com Graça. Ambos os autores parecem ter efetuado um movimento de observação do Brasil e parecem ter encontrado elementos muito similares em suas maneiras de pensar. Ambos encontram um país pobre, formado por três grandes povos, com fortes traços de cultura popular e pouca ou nenhuma influência da cultura letrada. Ademais, ambos viram na ausência de identidade e no modernismo uma possibilidade para criação. A semelhança no trato das questões, apesar de não se expressar no terreno da forma, se expressa no terreno do conteúdo: ambos propõem um entrelaçamento entre metafísica e filosofia da cultura que impede a dissociação precisa de ambas. Por fim, os dois buscam uma passagem da tristeza em direção à alegria – sendo a última pensada como prova no caso de Oswald e como destino, no caso de Graça. Na pena dos dois autores, apesar das diferenças, é lícito afirmar que a alegria é índice tanto do fim quanto do sucesso da empreitada.

A diferença entre eles se dá na maneira pela qual os autores valorizaram, em suas reflexões, os elementos constituintes do Brasil que encontraram. Ao passo que para Graça a Europa era o molde e o Brasil devia “se europeizar mais” – o que significava se tornar mais letrado - para Oswald a Europa mesmo já estava se “deseuropeizando” e o Brasil devia fazer o mesmo. É essa atitude um tanto

¹²² JARDIM, op.cit., p.38.

contra uma certa ideia de europeização que apartará os dois autores de maneira incontornável, a ponto de uma reconciliação entre os pensamentos ser algo impensável.

4. Je est un autre: a antropofagia

Os dois capítulos precedentes fornecem algumas razões para justificar o surgimento da antropofagia no Brasil. Delineamos o período do Modernismo Brasileiro até à questão da brasilidade e delineamos, também, a presença de Graça Aranha como fatores históricos imediatamente anteriores ao ocorrido em 1928. Resta ainda lançar luz sobre um período histórico anterior a tudo isso que é condição de possibilidade para a escrita Oswald, dado que é dele que o autor retira o ritual que tomará como explicação da identidade brasileira. É nesse período, também, que a atitude de pensar e imaginar o Brasil se dá pela primeira vez. É a partir disso que poderemos notar que refletir sobre a *terra brasilis* é algo que se confunde com sua história, posto que o território que posteriormente seria denominado Brasil sempre apareceu para os europeus como algo a ser pensado, o que indica que sempre foi um problema e não algo imediatamente compreensível. Seja na forma de uma colônia problemática ou de um território promissor, o território sempre figurou como objeto de pensamentos vários e é também esse histórico de pensamento sobre que o forma.

A própria antropofagia pode ser pensada como um resgate ou “desrecalcamento” de toda uma história preta de referências indígenas, de costumes outros e de outras formas de vida que ficaram solapadas quando do contato com os portugueses. Além do mais, apontar o passado, mesmo quando o Brasil ainda não era formado enquanto nação, é uma forma de demonstrar de que modo a antropofagia se ancora numa atitude muito anterior ao Modernismo Brasileiro, qual seja, a atitude de pensar o território e de tentar conferir-lhe uma identidade e um sentido. O primeiro documento que revela uma tentativa de refletir sobre o nosso território é a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei e não tanto as sociologias do século XIX e XX.

Com isso compreendemos, sub-repticiamente, que a formação de um território e sua configuração em país se faz com elementos vários e não apenas com gestos simbólicos em datas específicas. Ao contrário de uma história que se

faz a partir de grandes datas, nossa compreensão de história a vê como acumulação de narrativas, ações, convívios, afetos etc. que levam o *continuum* da história a determinadas direções. Os grandes eventos são apenas atualizações disso que, quando observado, já estava se formando aos poucos e em determinada direção. Se é desse modo, é lícito pensar que o passado ainda pulsa no presente e o anima, ideia essa muito próxima daquela defendida por Walter Benjamin¹²³.

4.1. Breve histórico da atitude reflexiva frente ao Brasil

*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio*
(Caetano Veloso, *Um índio*)

Segundo a visão de Sílvio Romero, o Brasil seria um país “nascido nos tempos das grandes navegações e das grandes descobertas”. A interpretação de Abdala Jr. e Cara¹²⁴ do diagnóstico de Sílvio Romero do Brasil é um tanto curiosa quando sobre essa frase se debruça. Os autores salientam que, com ela, poderíamos imaginar que, como todas as nações latino-americanas, o Brasil seria um país moderno por natureza e, portanto, seria similar a esses países por ter uma origem marcada pela mesma atitude e contexto, especialmente pelo fato de terem sido colonizados por europeus ibéricos. O Brasil seria, assim, “moderno de nascença”, sendo esse o título do livro organizado pelos autores em torno do tema do surgimento e desenvolvimento do Brasil.

Entretanto, essa tese não é um consenso e, se analisarmos outras interpretações, rapidamente nos depararemos com o fato de ser apenas uma possibilidade diante do evento que é o nascimento do Brasil. Nosso trabalho segue, aqui, a tese de Chauí¹²⁵, por ver nela dois elementos que nos parecem

¹²³ Cf. BENJAMIN, W. *Über den Begriff der Geschichte* thesis 2. Disponível em https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/public-docs/Literaturwissenschaft/avl/Scans_Seminare_Menke_WiSe12_13/Krise_rebellion_Aufstand/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf Acesso 23/12/2015.

¹²⁴ ABDALA JR e CARA, 2006.

¹²⁵ É de nosso conhecimento a existência da mesma discussão em ampla literatura antropológica, especialmente sob a pena de Sérgio Buarque de Holanda. Escolhemos Marilena

coadunar com a tese de Oswald de Andrade sobre o Brasil. São eles um imaginário prévio à chegada ao território que acaba criando uma identidade e uma série de expectativas quanto ao que seria aqui encontrado e uma atitude ambígua em relação aos índios a partir da separação entre natureza e cultura.

Conforme a autora nos mostra, mesmo em relação à América Latina, surgida em um período muito próximo e em condições semelhantes, o Brasil tem uma história muito peculiar. Uma vez que não era imaginado como uma terra de monstros, mas sim como um lugar povoado de criaturas exóticas que viviam em uma terra semelhante ao que os católicos conheciam como paraíso¹²⁶, o território que posteriormente se tornará Brasil era visto como um lugar *sui generis* na América. O imaginário europeu assim formado deu origem ao que Chauí identificou como o *mito fundador brasileiro*. Mito fundador aponta para uma forma de ligação com a origem que nunca cessa de produzir seus efeitos de modo que mesmo a passagem do tempo é incapaz de dirimir seus efeitos. Nesse sentido, viveríamos num elo com nossa origem precisamente porque ela foi narrativizada, quando de sua origem, de um modo específico que acabou por se cristalizar e construir as bases fundacionais do imaginário brasileiro. Esse mito guiará também, ainda que de maneira sub-reptícia, todas as ações dos colonizadores e dos catequistas, posto que gerará uma maneira de conceber a relação Portugal-colônia que permitirá que Portugal compreenda a colônia como circunscrita ao que Chauí chama de *regime da natureza* ao passo que situava si mesmo como circunscrito ao *regime da cultura*¹²⁷. Tal separação de inscrições fazia com que os habitantes e as terras daqui pudessem, em potência, ser subjugados pela metrópole. A metrópole atualiza o modo pelo qual a cultura se porta frente à natureza e, posto ser a primeira o resultado do trabalho do homem e a segunda apenas algo que existe espontaneamente, a axiologia que tem por centro o trabalho privilegia a primeira sobre a segunda. Isso se deve ao fato de ser comum que pensemos haver um ganho qualitativo naquilo que foi trabalhado, vez que este inscreve a bruta e selvagem natureza na racionalmente ordenada cultura humana. O ganho se dá por passar a haver uma ordem e uma forma racionais, algo que a natureza, sob essa ótica, não possuiria.

Chauí e sua escrita por serem aqueles textos que, ao que nos parece, melhor condensam uma série de problemas filosóficos e antropológicos, dando um privilégio ao primeiro sobre o segundo.

¹²⁶ Cf. CHAÚÍ, M. 2001, p.57.

¹²⁷ CHAÚÍ, 2001, p.64.

Se cultura é “natureza trabalhada e humanizada” e se por isso ela pode ser pensada como num grau qualitativo superior, temos que o que não possui o rosto humano pode ser trabalhado para a sua humanização. Enquanto isso se mantém no terreno dos seres não-vivos, o problema a ser pensado é apenas relativo ao equilíbrio natural. No momento em que falamos na colônia como um lugar no qual outros seres habitam, passamos a falar em um problema ético e cultural, vez que, com isso, a exploração da colônia pela metrópole fica justificada. Dada a superioridade da razão sobre a natureza, sendo ela capaz de planejamento, projeção¹²⁸ e organização, quaisquer decisões sobre os destinos da colônia serão plausíveis e qualquer eventual suspeita de arbitrariedade será vista como inexistente.

Como cabe à cultura conferir ordem à natureza e como sabemos onde estão metrópole e colônia em relação aos polos, nos surge quase que naturalmente a pergunta pelos meios pelos quais a ordenação será feita. É aqui que devemos pensar a coexistência de fenômenos como a escravização e da catequese, dois trabalhos distintos de subsunção do natural ao cultural. Isso se torna mais claro se utilizarmos-nos de um exemplo efetivo. Na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei, vemos que ele sugere que da terra “o melhor fruto, que dela se pode tirar, me parece será salvar essa gente. E essa deve ser a principal semente que Vossa Alteza deve nela lançar”¹²⁹. O colonizador português lança mão de uma retórica que acentua certa inferioridade dos habitantes da terra, ilustrando-os como aqueles que precisam da “salvação” de um povo mais “avançado”. Interpretando a situação encontrada como atraso, podia pensar sua intervenção não como uma *interferência na ordem existente* mas como uma *entrada da ordem no existente*. É precisamente essa ausência de ordem que serve como justificativa para que seja possível pensar a catequese dos indígenas como caminho possível aos habitantes do local. Sendo eles selvagens e sendo esse último termo compreendido como desordeiro e errático, a ação portuguesa pode ser vista quase como uma piedade para com aqueles que estão apartados de sua humanidade pelas condições nas quais vivem.

No entanto, os mesmos portugueses que recomendavam isso possuíam um mito que ilustrava os habitantes daqui como seres um tanto diferentes de

¹²⁸ No sentido de pensar no futuro.

¹²⁹ CHAUI, op.cit., p.65.

selvagens. Por isso, os colonizadores se viram em uma confusão entre o mito que descrevia o Brasil e a realidade efetiva encontrada. Apesar da selvageria existente nos habitantes, a descrição mítica da terra chamada Brasil¹³⁰, constante tanto em documentos religiosos como em certas mitologias europeias¹³¹, confundia-se em muito com o que os portugueses aqui encontraram em termos de fauna e flora. Por um lado, o território era similar ao que os mitos descreviam e os índios, desconsiderando sua cultura, também. Nos mitos constava que o Brasil seria habitado por pessoas cuja pele era descrita exatamente como a pele daqueles com os quais os portugueses se encontraram. Entretanto, constava também que os habitantes seriam dóceis e amigáveis. Uma terra abundante, farta e habitada por pessoas com tais humores não encontrava outra descrição mais adequada do que o paraíso católico.

Tendo o ponto de vista católico em mente, o paraíso só poderia ser habitado por pessoas que também possuíssem a fé católica, dado ser ela um dos elementos para a entrada no paraíso. Tal fé se mostra nos costumes e práticas e, especialmente, em uma postura servil em relação às autoridades eclesiásticas. A autoridade serve como um ponto de ordenação e como aquela figura que mantém coesa a igreja, fazendo com que seus membros compartilhem harmonicamente do mesmo espaço e do mesmo credo.

Nada disso estava presente no povo indígena aqui visto. Tratava-se de um povo violento, inconstante, desconhecedor de quaisquer ordenações verticais de autoridade e, por fim, completamente alheio às práticas católicas. Não faziam quaisquer reverências ao Deus cristão e mesmo quando se convertiam o faziam de maneira muito singular, mantendo suas práticas pagãs em conjunção com as práticas católicas. Os portugueses se viram, assim, em uma situação muito paradoxal. O encontro do mito com a realidade demonstrou que, num certo sentido *as previsões sobre uma terra como o Brasil estavam corretas e noutra, estavam completamente enganadas*. De um lado, estava a motivação material para que colonizassem o território que não era nada mais do que a necessidade de uma expansão comercial que gerava, por sua vez, a demanda por outras terras a fim de expandir o capitalismo mercantil.¹³² Foi justo aí que a mitologia mostrou-se uma

¹³⁰ Inclusive com grafia próxima.

¹³¹ CHAUI, M. op.cit, p.62.

¹³² CHAUI, op.cit., p.59.

boa predição do que seria encontrado, uma vez que as terras eram de fato abundantes e era realmente possível dela extrair matérias primas para impulsionar a economia portuguesa. De outro lado, entretanto, estava o *complemento simbólico*¹³³ da referida motivação material. Segundo Chauí, teria sido esse o empurrão final para que os navegadores buscassem não apenas *colonizar*, mas também *conhecer* as terras fora do território europeu. Para um trabalhador da coroa havia menos dificuldade em aceitar o abandono de seu país se sabia que seu serviço seria realizado numa terra que sabia ser farta e habitada por pessoas dóceis.

É nesse complemento simbólico que notamos o primeiro sinal daquilo que Chauí nomeia *mito fundador*¹³⁴, peça simbólica fundamental para a construção de um país e de uma nação. Foi quando as previsões dos escritos bíblicos e mitológicos foram vistas como parcialmente reais e factíveis pelos portugueses que a crença numa terra como “o Brasil dos mitos” se fez possível. A identidade parcial entre profecia e realidade efetiva tornaria, então, o mito – compreendido como uma construção social que tenta conferir sentido a uma situação¹³⁵ - uma realidade. Restava, agora, lidar com o problema no paraíso que eram os índios. Para que compreendamos o que ocorreu, é necessário que adentremos a fundo no encontro entre índios e portugueses para além do fator compreensão.

Conforme elucida Hansen¹³⁶ ao discorrer sobre *Tupána Kuápa*, poema em língua tupi composto por José de Anchieta, tudo aponta para um encontro extremamente problemático. Os índios eram agressivos com os portugueses, mas por vezes buscavam negociar com eles. Os índios aceitavam certa submissão ao catolicismo, mas retornavam às suas práticas. Eles eram, em suma, imprevisíveis e como previsão é controle de si e do outro, incontroláveis. Outra forma de dizer isso é dizer que faltava nos índios, para os portugueses, um elemento central à cultura ocidental: constância. Isso pode ser descrito como uma correspondência às expectativas geradas nos portugueses com base nas ações pregressas dos indígenas. Assim, o que os portugueses buscavam nos índios era uma atitude coerente e de acordo com sua lógica. Foi isso que nunca encontraram.

¹³³ Expressão da autora.

¹³⁴ CHAUI, op.cit.,p.59.

¹³⁵ Como em Lévi-Strauss.

¹³⁶ HANSEN, 2006.

Daí que decidam por domar não apenas o corpo, mas também a alma dos índios por vias da catequese. Foi com isso em mente que a composição de um poema cristão na língua nativa dos índios teve início. O objetivo do poema não era outro além de educar os indígenas que eram tidos como “muito luxuriosos, muito mentirosos” além de amorais já que “nenhuma cousa aborressem por má, e nenhuma louvam por boa”¹³⁷. Nesse contexto de catequese quem diz educar não diz transformação de uma alma em outra, mas conversão de uma alma a partir do reconhecimento de si como criatura de Deus. Tal objetivo educacional tinha por fundo a crença de que a diferença entre os homens não residia no corpo, posto que o corpo era pensado como algo compartilhado por homens e animais igualmente. A existência de sua alma seria evidenciada pelo fato de poder ser convertido ao catolicismo, posto que tal conversão evidenciaria que o índio possuía, tal e qual e o europeu, uma disposição a reconhecer-se como criatura divina. “Tal e qual o europeu” não é mero exagero de linguagem, mas é precisamente a posição a partir da qual o indígena era medido¹³⁸. Caso a catequese não fosse possível, restaria evidente que o índio não possuía alma e, se a ausência de alma é ausência de humanidade, a ele poderia ser dispensado quaisquer tratamentos que se julgassem válidos para animais.

Entretanto, essa relação não foi observada na realidade, posto que a catequese *foi e não foi* possível em diferentes momentos. Isso gerou uma situação *sui generis* na qual o destino dos índios do Brasil foi o mais variado possível. Por vezes protegidos pelos catequistas daqueles que queriam exterminá-los, por vezes exterminados, por vezes escravizados, os índios eram vistos de maneiras tão diversas quanto diversos eram os olhares. Apesar de estarem sob uma coroa que dava ordens e guiava os destinos da colônia, os portugueses não possuíam uma visão unívoca dos índios, posto que seu alinhamento não era apenas à coroa, mas também à Igreja Católica. Considerando que à época a Igreja detinha poder sobre os reinos por serem eles teocráticos, a dúvida entre qual ordem seguir entre as conflitantes ordens da Coroa e das Companhias Católicas era justificada.¹³⁹

¹³⁷ ANCHIETA apud HANSEN, p.17.

¹³⁸ VIVEIROS DE CASTRO, op.cit. p.206 “Os europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou **homens europeus e cristãos em potência**”. (Grifo nosso)

¹³⁹ Cf. MARCONDES, D. *A Descoberta do Novo Mundo e a Origem da Questão dos Direitos Humanos*. Disponível em: https://www.academia.edu/5671464/Filosofia_e_a_Descoberta_do_Novo_Mundo. Acesso em 10 de março 2017.

Se podia haver conflito entre religião e Estado português, haviam também concordâncias. Todos eles estavam de acordo quanto aos problemas centrais dos indígenas, quais sejam, sua ausência de formação de compromisso¹⁴⁰ (i.e. sua inconstância), sua impossibilidade de abandonar a violência e a vingança como formas privilegiadas de relação com aqueles que consideravam uma alteridade com a qual não podiam se reconciliar e sua resistência muito decidida a qualquer submissão à verticalidade hierárquica. Essas três características iam de encontro direto tanto ao credo católico, quanto às pretensões portuguesas, posto que tornava os índios indomáveis porque imprevisíveis. Sua imprevisibilidade chegava ao ponto de, mesmo quando catequizados, não se submeterem definitivamente às práticas cristãs: ao contrário, não abandonavam suas práticas progressas, e utilizavam-se da prática do ritual cristão apenas como algo temporário que se encerrava tão logo o ritual estava terminado. Já a violência, sobretudo sob forma de vingança e antropofagia¹⁴¹, ia de encontro tanto com os preceitos cristãos (que a isso condenam) quanto de encontro à possibilidade de escravidão: à ideia de tornarem-se escravos preferiam a resistência seguida de morte¹⁴². Já a impossibilidade de submissão à verticalidade impedia que o padre ou aquele que escravizava se tornasse uma autoridade o que significava sabotar a catequese ou a escravidão no seu fundamento. Aceitar a autoridade de Deus emanada pelo padre é, ao fim e ao cabo, um dos primeiros passos da adoção do catolicismo como religião e aceitar que outro homem é seu senhor é o primeiro passo para tornar-se escravo, algo que os índios reiteradamente recusavam quando podiam.

Como vimos, a diferença cultural entre as tribos e os europeus era pensada, pelos últimos, como deficiência dos indígenas. Já nós falamos em *diferença* porque, sobretudo no aspecto religioso, se os europeus se comprometiam a partir da submissão a um ritual e tal submissão se repetia no tempo de maneira sempre

¹⁴⁰ Formação de compromisso é uma expressão oriunda da psicanálise para se referir a um arranjo específico entre desejo e cultura, ou seja, uma maneira que o inconsciente tem de se relacionar com as permissões e possibilidades sem extrapolar os limites culturais (leis, tabus, etc.) Pode ser tanto vertical, como normalmente o é, pela via da submissão ou pode ser de outro modo, como os índios parecem ter, se pensarmos nas teorizações de Viveiros de Castro.

¹⁴¹ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, p.253.

¹⁴² Como no episódio da morte e devoração do Bispo Sardinha, explorado por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropofágico*

idêntica ao momento de sua origem¹⁴³, os indígenas se submetiam a um ritual de modo que o ato presente era o que causava a repetição e era o motor que permitia a atualização do mesmo ato, embora um pouco modificado em termos de participantes, no futuro. Não havia um momento originário que se repetia, mas sim um momento atual e contemporâneo que fazia necessária sua repetição no futuro¹⁴⁴¹⁴⁵. O ritual fundamental cristão de transubstanciação a cada missa realizada repete o processo identicamente à primeira transubstanciação efetuada por Jesus, não importa qual sacerdote celebre o ritual. Já o ritual antropofágico de devoração do outro faz variar e faz distinção tanto entre quem é devorado quanto em porque o é. Nos dois casos a noção de que algo se repete se mantém, mas no primeiro existe uma *repetição sem variação* e a segunda existe *repetição da variação* ou, se se preferir, a diferença é entre uma *repetição do mesmo* e uma *repetição da diferença*.

Podemos pensar que, se não havia uma identificação imediata entre portugueses e indígenas, havia, no entanto, da parte dos portugueses, uma identificação mediada pela noção de Verbo divino e de participação das almas no mesmo tipo de criação e estrutura do mundo. Sendo assim, é mais do que esperado que o processo de catequização, quando passasse pela própria língua tupi como nos *Tupana Kuapa*, o fizesse de maneira a operar uma “descontextualização da língua tupi, ou seja, sua ressignificação com valores católicos”¹⁴⁶ já que “a operação pressupõe que a substância espiritual da alma humana participa do Verbo divino através da luz natural”¹⁴⁷. Havia, com isso, um fundo de humanidade comum entre indígenas e portugueses. Sob essa ótica, catequizar não era tanto *submeter* quanto era *recuperar*. Esse é o primeiro vestígio de integração entre portugueses e indígenas e é precisamente o resultado disso que aparece na frase do *Manifesto antropófago* que nega a catequização¹⁴⁸.

¹⁴³ Pensemos, por exemplo, em como cada missa é uma atualização do ritual feito por Jesus da partilha do Pão/Carne e do Vinho/Sangue.

¹⁴⁴ Cf. a esse respeito VIVEIROS DE CASTRO, p. 206.

¹⁴⁵ É a partir desses mesmos índios que Oswald cunhará sua noção de antropofagia, daí esse encontro figurar como um momento importante na construção da narrativa da cultura aqui presente.

¹⁴⁶ HANSEN, 2006, p.16

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ “Nunca fomos catequizados (...) Fizemos cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.”

Encerramos, assim nosso breve histórico, tendo examinado de que modo já existiam alguns elementos que comporão a antropofagia em 1928. Por um lado, a *atitude de pensamento* sobre o Brasil já se encontra presente antes mesmo da formação do Brasil enquanto Brasil, quer nos mitos que anunciavam uma terra a ser descoberta, quer nos documentos que anunciavam um encontro difícil e uma compreensão impossível dos costumes dos habitantes daqui. Já elementos centrais que servirão de eixo à antropofagia de Oswald como a violência e a inconstância já se encontravam presentes nos índios aqui encontrados.

Sendo assim e à luz do que foi exposto aqui, parece-nos que Oswald possui uma proposta *sui generis* de pensar o Brasil ao empreender uma espécie de resgate da origem ao mesmo tempo em que congrega tal resgate às influências do seu tempo presente. Seu retorno a esse período originário ganha força discursiva na medida em que não é gratuito, pois que ocorre com um propósito específico de explicar a realidade brasileira de então por outro viés. Trata-se de vê-la à luz de uma forma de interpretar a história do Brasil que a retire de uma “história da precariedade e deficiência em relação à Europa” e passe a pensa-la como digna em si mesma. O Brasil não se trataria, por isso, de um país que *ainda não é e que viria a ser*, mas de um país que, por não ser ainda serve de *locus privilegiado*¹⁴⁹ para explicitar a maneira pela qual todos países vêm a se tornar o que são.

É importante que ressaltemos algo, sob risco de parecermos ingênuos caso não o façamos. É bem verdade que os elementos existentes na origem do que hoje conhecemos por Brasil acabaram por se tornar objeto de reflexão de Graça Aranha, conforme vimos. Se lá vimos como o filósofo resolveu os problemas de maneira profundamente distinta daquela a ser adotada por Oswald, não vimos entretanto o autor se preocupando com a origem do seu próprio gesto de reflexão sobre o Brasil. O contato dos europeus com os índios, cuja descrição fizemos, ou o contato dos portugueses com a terra abundante – cujo testemunho é dado por Pero Vaz Caminha em sua famosa carta - são documentos que indicam que a reflexão para a compreensão e construção do Brasil sempre foi uma necessidade. Isso foi algo que Graça ignorou completamente. Ora, quem reflete é, necessariamente, quem lida com um problema. É bem verdade que aparentemente o problema dos europeus era bem diferente daqueles que Oswald enfrentará. Uma

¹⁴⁹ Cf. ANDRADE, p.153 onde Oswald diz sermos “A utopia realizada, bem ou mal em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte.”

diferença fundamental é que, no caso dos europeus, trata-se de fato um de sujeito apartado de um objeto tomando o último para análise. Os europeus não eram – nem podiam ser – brasileiros ainda. No caso de Oswald, ao contrário, tratava-se de um gesto verdadeiramente reflexivo, posto que a resposta que desse responderia também a algo sobre sua identidade.

Dado isso, é digno de nota que ambos tenham chegado a uma resposta similar: os primeiros de maneira derogatória, o último de maneira propositiva. Para os dois o habitante desta terra era exatamente isso: inconstante, selvagem e violento. Para aquele que se considerava o exato oposto disso – o europeu – essas eram características a serem retiradas e extirpadas ou, num caso mais condescendente, bem controladas por uma força divina maior; àquele que se reconhecia nessas características – Oswald – essas eram características fundamentais que configuravam a singularidade do Brasil e do brasileiro. Seria a “inconstância da alma selvagem”¹⁵⁰ tão desprezada pelos europeus e por Graça que Oswald de Andrade proporia como uma resposta à pergunta pela brasilidade e o faria de modo a dizer que o processo histórico a havia solapado, tornando-a capaz de ser ouvida e vista apenas pelos efeitos que dela vemos¹⁵¹. Que se observe que, com isso, Oswald retoma a mesma alma selvagem sobre a qual discorreremos aqui e diz que ela se mantém existindo sub-repticiamente em todo brasileiro.

Nosso excuro sobre os índios teve por finalidade, então, demonstrar que a operação de Oswald é, na verdade, uma recuperação do primitivo que tem, de fato, uma raiz histórica longamente arraigada na memória do Brasil. É a esse índio inconstante que faz referência em seu *Manifesto Antropofágico*. Se a alma selvagem e inconstante foi recalcada pelos acontecimentos históricos que possuíam uma alta carga de violência traumática, temos, então, um país cuja cultura se fez com base nesses recalcamientos e nesses traumas. Se uma cultura que pode ser ventre para o surgimento de um pensamento, tal dado histórico do recalcamiento parece-nos revelar precisamente o solo perfeito para uma reflexão como a da antropofagia surgir. Psicanaliticamente, é como se algo tivesse deixado o campo das ações e retornasse enquanto forma de pensar e, nesse retorno

¹⁵⁰ Título do livro do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que tem os ameríndios por objeto.

¹⁵¹ Num certo sentido, uma operação muito próxima a uma psicanálise da cultura. Sobre isso, ver DUNKER, C. *Mal estar, sofrimento e sintoma: psicopatologia do Brasil entre muros* especialmente o segundo capítulo.

sublimado, fosse capaz de, como toda sublimação em sentido freudiano, contribuir para a cultura ao invés de servir como elemento de destruição desta¹⁵².

Desse modo, a antropofagia surge do contexto brasileiro para sobre ele refletir como uma espécie de retorno do recaiado, ou seja, algo que está deslocado de seu lugar original, mas que exatamente por esse deslocamento está produzindo efeitos cuja origem não podemos prever ou chegar sem que deles (dos efeitos) falemos. Para a psicanálise, algo retorna como recaiado apenas na medida em que foi mal resolvido inicialmente, posto ser o recaiado um mecanismo de expulsão da consciência de conteúdos com os quais o aparelho psíquico não pode lidar. A importância atribuída ao conteúdo pelo psicanalista advém justo da necessidade que o indivíduo tem de modifica-lo. Assim, é justo o fato de aparecer de maneira indireta e distorcida que faz com que o conteúdo receba ênfase no processo analítico.

Vemos nesse conceito da psicanálise uma maneira de trazer luz à compreensão da antropofagia que aqui aventamos. Tal e qual um conteúdo mental insustentável para o sujeito, a antropofagia foi violentamente expulsa das práticas cotidianas porque os europeus não puderam lidar com ela; retornou, de maneira modificada, através da escrita de Oswald de Andrade. Por ter sido deslocada da sua posição de ritual religioso e estando atrelada a uma fase específica da história da arte, pôde ser incorporada à cultura. Sofreu um processo que poderíamos chamar, ainda com a psicanálise, de *sublimação*. Esse processo é o que faz com que uma ação que seria destrutiva (como a devoração antropofágica) se transforme em uma ação cujo produto possui traços da ação inicial, mas de maneira simbólica. Trata-se, assim, de um processo que modifica o conteúdo para torna-lo aceitável e produtivo à cultura. Exemplificando, substitui-se a devoração efetiva de outro homem por uma proposição segundo a qual a devoração, tomada de maneira de simbólica, é a única coisa que nos une. Como se vê, apesar das modificações que sofreu, a antropofagia guarda simbolicamente os vestígios de sua constituição inicial. Foram justo esses traços que foram explorados por Oswald em seus escritos.

Não obstante os paralelos possíveis com o conceito de retorno do recaiado da psicanálise, ressaltamos ainda como Oswald propôs seu pensamento

¹⁵² Cf. FREUD, S. *Mal-estar na civilização* e também *Mais além do princípio do prazer*.

como um caminho para conferir inteligibilidade à situação do Brasil, de modo que ele serviria como um ponto de análise do país. É precisamente essa a maneira que um analista encara elementos como sonhos, lapsos, fantasias diurnas, etc. Pensando-os sempre como relativos àquele indivíduo, as formações do inconsciente supracitadas são os caminhos para que o sujeito compreenda seu funcionamento psíquico. Desse processo resulta a possibilidade do sujeito poder ir além das suas próprias repetições de comportamentos, porque compreender o funcionamento do psiquismo é modificar a existência deste, abrindo espaço para a verdade encontrada em análise. A verdade, nesse sentido, não é apenas correspondência, mas construção modificadora.

Nosso trabalho hermenêutico até aqui foi, então, o de tentar trazer à luz a existência de uma ligação entre a “atitude antropofágica real”¹⁵³ e a atitude antropofágica simbólica proposta por Oswald. Nesse sentido, da mesma forma que os índios adotavam a devoração e eram inconstantes e violentos como forma de resistência de sua singularidade frente aos europeus, a atitude oswaldiana também o é como forma de resistência da singularidade brasileira ao todo europeu. Filosoficamente, a própria ideia de se ter em conta a singularidade já acarreta o deslocamento da compreensão do Todo para algo que não pode mais ser universal, ou seja, a versão de apenas um que subsume todos os particulares. Passa a ser uma totalidade na qual todos os singulares se portam precisamente como singulares que são. Novamente aqui temos uma afinidade com Spinoza e sua forma de pensar o todo que respeita à singularidade, mas também com Hegel, ambos autores de quem Oswald foi leitor¹⁵⁴.

4.2. A antropofagia como filosofia da cultura

*O velho transformou o mito
Das raças tristes
Em Minotauros, Junior Cigano
Em José Aldo, Lyoto Machida
Vitor Belfort, Anderson Silva
E a coisa toda
A bossa nova é foda
(Caetano Veloso, A bossa nova é foda)*

¹⁵³ Como a devoração do Bispo Sardinha aludida no manifesto de 28.

¹⁵⁴ Como a conferência *Informe sobre o modernismo* de 1945 atesta.

Desde o primeiro momento em que uma leitura do texto do *Manifesto Antropófago* é feita dentro do contexto de sua produção, a saber, o ano de 1928, o leitor pode ser levado a pensar que se trata de um texto escrito exclusivamente para resolver o problema da brasilidade o que, como vimos, significaria resolver o problema acerca da identidade do Brasil e do brasileiro. Tal interpretação depende enormemente do contexto no qual a antropofagia é formulada, de modo que passa a existir quase uma subordinação do texto ao contexto. Há, entretanto, uma possibilidade de que uma segunda forma de leitura do texto, sem tanto peso do contexto, nos abra caminhos para pensar especulativamente.

Queremos dizer com isso que, parte do potencial crítico e especulativo da antropofagia para a contemporaneidade depende da amenizada do peso de seu contexto de produção para funcionar. Toda teoria precisa de uma hermenêutica que a atualize, ao fim e ao cabo. Se o leitor se prende demasiado ao contexto, corre o risco de ler a antropofagia apenas como uma filosofia da cultura, nos dois sentidos que esse termo possui e, apesar disso ser frutífero, é também uma forma de perder os nuances ontológicos especulativos que a antropofagia, conforme veremos, possui. Os dois sentidos de filosofia da cultura, a bem da verdade, são complexos e perder-se por esse caminho foi, ao longo da recepção da antropofagia, quase sempre um ganho¹⁵⁵. O primeiro sentido compreende o termo “filosofia da cultura” como uma forma de se debruçar sobre a cultura que tenta levantar problemas desta. Têm-se aí uma compreensão da filosofia da cultura que entende que a cultura é um objeto da filosofia e, portanto, é algo sobre o que ela reflete. A segunda acepção possível da expressão é aquela segundo a qual a cultura é a origem de um certo tipo de filosofia. Nesse segundo sentido, a antropofagia seria uma filosofia da cultura brasileira no sentido mesmo de uma filosofia que surge no Brasil, em solo brasileiro, nutrindo-se de elementos típicos do Brasil. Não seria dissociável de seu solo, uma vez que é dele oriunda e, se é bem verdade que poderia dar frutos em outros territórios, só poderia no brasileiro florescer.

O problema de ver na antropofagia apenas uma filosofia da cultura, ignorando os aspectos metafísicos e/ou uma possibilidade de ontologia é a

¹⁵⁵ Penso, sobretudo no capítulo “A versão da antropofagia” do livro *Brasilidade Modernista*, do prof. Eduardo Jardim.

possibilidade de perda do potencial metafísico de criar a partir do pensamento da devoração. A ênfase no termo “cultura” acaba por torná-lo determinante dos caminhos de pensamento a serem seguidos e, nesse sentido, estamos sempre a um passo da política, especialmente se considerarmos a maneira como é quase sempre possível tratar cultura e política como termos quase indissociáveis. Se é bem verdade que nesse movimento nuances ontológicos são perdidos ou, por vezes, subsumidos em prol de uma leitura que ponha a cultura como centro, é igualmente verdade que adicionar ou demonstrar a ontologia contida em cada proposição de filosofia da cultura antropofágica pode dirimir tais equívocos. No nosso caso a linha entre os campos é tênue, mas nem por isso se torna impossível diferenciar de que área se fala quando adentramos certas discussões que mais concernem à cultura do que à metafísica. Tomamos o crítico Evando Nascimento como um exemplo de autor que toma a cultura pela ontologia precisamente por não diferenciá-las. Fazemo-lo a fim de demonstrar como ignorar a divisão entre metafísica e filosofia da cultura, bem como ignorar a noção metafísica de transformação implícita na noção de “devoração” constante na antropofagia pode levar mesmo a um crítico partidário das filosofias da diferença, a confundir um pensamento da diferença com um da identidade. Em sua crítica, o autor é explícito ao afirmar que:

o risco maior da prática e da teoria antropofágica encontra-se no ciclo de violência que instaura. Real ou não, o que importa é a alta carga simbólica do ato de devorar o outro, sobretudo porque se incorre no que a metafísica da identidade tem de pior, a saber, a assimilação ou supressão da alteridade em proveito da autoafirmação identitária. Esta é, afinal, a história mesma dos colonialismo e neocolonialismos que se desenvolveram (...) ao longo da história do Ocidente.¹⁵⁶

O que vemos, aqui, é uma afirmação que parece apontar para a ontologia (discussão entre alteridade e identidade) mas que reafirma seu ponto a partir das práticas concretas efetivas que ocorreram historicamente. Diz-se aqui a antropofagia manteria uma espécie de “metafísica da identidade” que tem de alguma forma sido reinante no Ocidente e que o índice maior de que tal metafísica é danosa é o fato de ela ter sido historicamente encarnada nos colonialismos e

¹⁵⁶ NASCIMENTO, 2011, p.352.

neocolonialismos. Índice, aqui, talvez seja uma palavra que esclareça bem o que se quer dizer: da mesma forma que a fumaça é índice do fogo, as colonizações seriam, também, índices da operação da metafísica da identidade a qual se refere Nascimento. Tal metafísica da identidade seria, também, o suposto pano de fundo a partir do qual se desenrolaria a antropofagia. Oswald seria, ao fim e ao cabo, sob essa ótica, um autor que propôs algo tão profundamente enraizado na metafísica da identidade que faz com que as diferenças sejam por elas anuladas. Devorar, como Evando afirma, seria apenas subsumir.

O que ocorre nessa argumentação é, na verdade, um giro. Não é à “metafísica da identidade” que as críticas de Nascimento se direcionam, mas sim àquilo que ele identifica como sendo fruto delas: os colonialismos e neocolonialismos. É como se o autor tomasse as metafísicas as quais se refere como uma forma *cultural* de compreensão do binômio identidade/alteridade, uma vez que seriam elas que informariam a ação dos colonizadores antigos ou novos. É precisamente esse giro que transforma as “metafísicas da identidade” em más filosofias da cultura: uma vez que as reflexões metafísico-ontológicas sobre identidade as quais Evando alude são tirada de seus contextos, de seu potenciais críticos e de suas conclusões lógicas, delas resta apenas uma versão muito insipiente.

O alvo da crítica de Evando não é, portanto, a suposta metafísica da identidade embutida na antropofagia, mas sim a forma de lidar com o outro em termos muito mais culturais do que metafísicos. Metafisicamente podemos afirmar que qualquer *encontro* com o outro que se dê em posição de abertura necessariamente altera, de alguma forma, a identidade de algum dos envolvidos. Nesse sentido, ter contato com o outro é necessariamente alterar-se e, se isso pode ser taxado de algo violento é apenas na medida em que essa violência é *constitutiva* de qualquer contato com o outro, não mero momento indesejável.

Se o contato com a alteridade é necessariamente violento, posto que altera algo da identidade, o problema de Evando só pode ser então a negatização moral e política da violência efetuada por ele ao assimilar violência e colonialismo. O problema da crítica do autor é, portanto, muito mais um problema cultural, logo, muito mais um problema presente no que talvez possa ser pensado como a

filosofia da cultura¹⁵⁷ dos colonizadores do que em sua metafísica. É muito mais uma forma de compreender o que é cultura e o que não é que está em jogo em práticas como colonialismo e neocolonialismo, posto que é sempre a importância de uma cultura que está em disputa quando se sobrepõe uma à outra. Nesse sentido, não é tanto um problema relativo à compreensão *metafísica* do que é identidade e diferença mas sim um problema relativo a compreensão *cultural* do lugar e da dignidade da referida diferença. Exemplificando, poderia haver uma discussão sobre se o diferente é um desvio da norma ou se é a norma que é muito restritiva e abarca poucas diferenças, mas restaria uma compreensão comum sobre o que é norma e o que é diferença.

A crítica do autor não se reduz a esse trecho. Ao falar do problema relativo à possibilidade de a antropofagia ser erigida enquanto “modelo da cultura nacional”, Nascimento elenca dois problemas: o primeiro, a consideração da antropofagia como uma espécie de primitivismo que deve ser superado; o segundo, o problema de um modelo para a cultura¹⁵⁸. Segundo a visão do autor, “se modelos são inevitáveis, que pelo menos se deixem multiplicar”¹⁵⁹. Ora, é precisamente tal proliferação que propõe a antropofagia enquanto filosofia da cultura, mas de maneira ainda mais radical: não tanto que a cultura tenha de proliferar múltiplos modelos, mas que toda cultura já é fruto de uma junção de uma multiplicidade que se modifica em identidade por razões sócio históricas. Nesse momento da crítica, Evando se mostra insuficiente na compreensão do que propõe a antropofagia e, assim sendo, não parece tanto querer entendê-la, posto que nem uma interpretação apegada ao contexto, nem uma interpretação especulativa são capazes de sustentar a ideia de um modelo antropofágico de cultura. A ideia de devoração, que traz a reboque a de transformação, são centrais à antropofagia e elas, por seu turno, são completamente refratárias à noção de modelo por tenderem ao desconhecido ou, nas palavras de Viveiros de Castro, ao monstruoso¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Por vezes pode-se redarguir que os colonizadores não possuíam um tratado de filosofia da cultura quando colonizaram, adicionando-se depois que eles apenas colonizaram sem quaisquer grandes reflexões sobre o assunto. Parece-nos contraproducente tal consideração, especialmente tendo em vista o subcapítulo imediatamente anterior no qual vimos, precisamente, a operação de um complemento simbólico junto às necessidades materiais dos colonizadores.

¹⁵⁸ NASCIMENTO, op.cit., p.352.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ VIVEIROS DE CASTRO, 2015.

Se a antropofagia pode ser pensada como uma filosofia da cultura nos dois sentidos que elencamos acima ela o é, nos dois casos, de maneira crítica. É precisamente porque é gestada em situações de precariedade em relação à Europa que Oswald, ao refletir sobre a cultura, o faz de modo a pensar a identidade cultural (mas também metafísica) como algo sempre precário e aberto, algo que sempre se faz a partir do contato violento (no sentido acima destacado) com o outro. É sempre, portanto, a partir de uma devoração do outro que não vise subsumi-lo mas sim modificar-se a partir do contato violento com ele que se constituiria qualquer cultura. Oswald de Andrade só conseguiu chegar a essa conclusão na medida em que tanto na composição do seu *Manifesto* quanto na própria história colonial do país identificou elementos múltiplos que sempre modificaram a identidade cultural do país quando incorporados.

Não é ocasional que a frase “Nunca fomos catequizados (...) Fizemos cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará”¹⁶¹¹⁶² apareça no manifesto. Tal frase, que parece apenas uma negação da catequização, contém em si uma síntese do pensamento antropofágico. A catequese, ritual de submissão à religião cristã em sua vertente católica, implica sempre que a partir daquele momento em diante o homem abandona sua vida pregressa e passa a seguir os cânones católicos. Conforme Viveiros de Castro¹⁶³ demonstra, tal efeito nunca foi visto, posto que, em vez de abandonar seus costumes, os índios tupinambás somavam aqueles costumes novos àqueles progressos que eram os seus. Assim, a título de exemplo, os índios mantinham, ao mesmo tempo, o catolicismo e a vingança que o catolicismo expressamente proibia¹⁶⁴ sem que, para eles, houvesse qualquer contradição. Costumes indígenas e costumes católicos conviviam, assim, no mesmo indivíduo que era tido por inconstante pelos portugueses que aqui vieram catequizar. Isso ocorreu precisamente porque os índios não mantinham a constância nos costumes católicos, mudando conforme uma lógica que aos portugueses, marcados pela constância, era ininteligível.

A frase do *Manifesto*, nesse sentido, aponta para a maneira pela qual a incorporação do catolicismo – e de muitas outras práticas - se deu em nossa

¹⁶¹ Cf. AZEVEDO, p.132. para uma relação desse trecho com a música de Sebastião Cirino e Duque.

¹⁶² ANDRADE, 2011a, p.28.

¹⁶³ VIVEIROS DE CASTRO, 2010. p.208.

¹⁶⁴ Posto haver um ideal de fraternidade e perdão entre os membros da igreja.

cultura. Cristo, quanto adentra à nossa cultura, não o faz tal e qual os moldes cristãos. O cristo do catolicismo brasileiro nasce em Belém, sim, mas a do Pará, lugar que guarda o mesmo nome, mas não a mesma localidade da cidade do Jesus bíblico. Que se note, ainda, que a agência passa do próprio Cristo para a nossa atuação histórica: “fizemos Cristo nascer...” sugerindo que teríamos, nós mesmos, alterado o local de nascimento do Cristo. A mudança de poder de ação aponta, também, para uma forma de observar a religião que já não conta com a subserviência católica. A qualquer outro católico, ser capaz de “fazer cristo nascer” em outro lugar soaria absurdo, posto ser Cristo quem nasce onde nasce por conta de sua missão; ao católico brasileiro a alteração é quase imperceptível, posto ser vista como quase natural.

Há aí uma postura que já aponta para a maneira pela qual a antropofagia opera: não apenas uma absorção, na qual Cristo equivaleria a qualquer figura de uma religião brasileira qualquer e conviveria em pé de igualdade com esta, nem tampouco uma conversão na qual Cristo seria nosso senhor e salvador, mas um meio caminho entre ambos que indica uma transformação da cultura de maneira ativa por parte de seus participantes. Cristo adentra nossa cultura e ela, com isso, se modifica; mas a figura final do Cristo é também outra completamente diferente da católica. Não é que os brasileiros “não acreditem de verdade” em Cristo e por isso possam tratá-lo de maneira desprovida de fé, mas sim que a própria fé brasileira em Cristo pressuponha que o Cristo seja outro que não o europeu. Não somos nem católicos, nem pagãos, mas católicos a nossa maneira.

A cultura brasileira é pensada, então, como algo fluido que só existe em contato transformador com o outro de modo que a transformação é biunívoca: o outro altera-se quando adentra a cultura ao mesmo tempo que seu penetrar na cultura altera a mesma. Tal movimento, entretanto, não se restringiria, sob a ótica da antropofagia, à cultura brasileira. O *Manifesto* é categórico quanto a isso: “só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.”¹⁶⁵. Conforme os grifos nos permitem ver, a universalidade da antropofagia é advogada por Oswald de maneira muito eloquente. Não é apenas um traço característico brasileiro, mas

¹⁶⁵ ANDRADE, O. 2011a, p.27, grifos nossos.

um traço característico de toda e qualquer expressão do homem no mundo, posto ser *a única lei do mundo* e posto a maneira pela qual o manifesto está escrito permitir supor que homem e antropófago são termos intercambiáveis. *Lei* diz de um regimento das coisas, de uma forma como as coisas são organizadas e também de um *dever ser* daquilo que ela rege, havendo assim uma positividade potencial que deve se manter estável. Se a antropofagia é a única lei do mundo, ela é a maneira pela qual as coisas são e devem ser. Oswald é ainda mais enfático e específico quanto a isso: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”¹⁶⁶ A devoração do outro, o interessar-se por aquilo que não se configura como próprio é precisamente aquilo que define a maneira cultural pela qual o homem lida com o outro. Lei do homem diz precisamente isso: é fundamental ao homem enquanto tal interessar-se pela alteridade e dela se apropriar, transformando-se.¹⁶⁷ É fundamental ao homem ser antropófago.

Iniciar o manifesto por uma afirmação tão forte talvez indique mesmo o tipo de certeza que Oswald tinha do que propunha. Certeza da união, apesar da ausência tanto de identidade comum quanto da necessidade de reconhecimento entre os membros. Afinal, a antropofagia nos *junta*, não nos *identifica*: nos *une*, ainda que diferente sejamos. Trata-se, então, de uma união *sui generis*, posto que não seríamos iguais, mas compartilharíamos algo em comum: a prática ritual antropofágica. Isso nos leva à questão: sob que signo estamos reunidos? Sob o signo linguístico - e portanto simbólico e social - da “antropofagia”. Curioso, posto que o próprio signo já é, ele mesmo, um signo que poderíamos chamar de estrangeiro. A palavra, se buscarmos sua origem etimológica, é grega: *Anthropos*, palavra grega para o que hoje chamamos homem que, no entanto, não guarda nosso predomínio masculino, sendo neutra como o *Mensch* alemão; fagos, do verbo *fagein*, comer, devorar. A antropofagia, enquanto ideia, já nasce nomeada a partir de uma devoração de um idioma estrangeiro. Como não há ideia sem um nome que a faça vir à luz, seu nascimento enquanto ideia já experimenta o processo que a própria palavra descreve, qual seja, o de ser um estrangeiro que se transforma quando em contato com a alteridade. É, nesse sentido, uma palavra que é devorada e deslocada para um lugar geográfico e temporal distinto daquele que ocupava à época clássica, quando era sinônimo de canibalismo animalesco.

¹⁶⁶ Idem

¹⁶⁷ A dimensão ontológica desse aspecto será melhor desenvolvida em 3.3

Como vimos, tal reflexão sobre a devoração do outro precisaria nascer no Brasil, posto ser este país aquele que possuía as condições materiais e intelectuais para tal. Quer isso dizer que *a antropofagia, enquanto filosofia da cultura, é uma reflexão surgida da precariedade*¹⁶⁸ *da cultura brasileira que acaba por evidenciar a precariedade inerente a toda cultura.* Tomando a situação brasileira como um problema, acaba encontrando uma questão que é universal, pondo em xeque a pretensão a fechamento de toda e qualquer cultura e de toda e qualquer identidade. É, parafraseando a definição de contemporaneidade em Agamben, um enraizamento tão grande no particular brasileiro que acaba por atingir uma questão global¹⁶⁹. Não fosse a cultura brasileira não estar imersa no Todo (como gostaria Graça Aranha) seria impossível pensar o ponto de singularidade que acaba sendo passível de generalização. É a partir dessa singularidade que a reflexão que culmina em “Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu”¹⁷⁰ presente no *Manifesto*, surge.

Notemos nesse trecho que a sutileza na mudança da *equação* para *axioma* equivale também ao deslocamento da *certeza decorrente do acerto demonstrável* para *posições assumidas, mas indemonstráveis*. Diferente da demonstração efetuada por Graça Aranha em sua *Esthetica da Vida* de que o eu parte do Cosmos¹⁷¹, algo inspirada na *Ética* de Spinoza, não há demonstração possível de que o Cosmo parta do eu na antropofagia, posto ser essa uma premissa que ela apenas assume como verdadeira sem nunca demonstrar. Isso pode se relacionar com a própria construção da antropofagia, posto ser partindo da assunção de que existe um singular (Brasil) que encarna de maneira mais própria a Lei do homem e do mundo que o conjunto maior é atingido. Não se pode demonstrar de maneira matemática nem que no Brasil a antropofagia é “mais explícita” nem que toda cultura é antropofágica, mas o *Manifesto* assume tal possibilidade como verdade e segue com essa possibilidade indemonstrável sem muito se preocupar. Se a *Esthetica da Vida* é a equação, o *Manifesto Antropófago* é um axioma, sendo o uso de artigo indefinido fundamental.

O indivíduo antropófago é, ainda, uma constelação sempre aberta à reconfiguração de sua existência. E, por isso, é também uma figura crítica da

¹⁶⁸ No sentido de inacabamento.

¹⁶⁹ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* 62-64.

¹⁷⁰ ANDRADE, O. 2011a p.29.

¹⁷¹ Demonstração, lembremos, inspirada pela ciência tanto quanto possível.

modernidade, não a partir da negação desta, mas a partir de sua radicalização. Na medida em que impede que qualquer prevalência metafísica e epistemológica sejam conferidas ao sujeito, posto deslocá-lo de sua permanente estabilidade, a antropofagia não mais assume a subjetividade cartesiana, mas sim uma subjetividade que é, também ela, moldada ao longo do tempo e, portanto, inscrita no devir. Se a modernidade está marcada por uma relação de sujeito-objeto que nunca muda porque está inscrita fora do tempo, o antropófago altera não só o primeiro como o segundo termo ao inscrever os dois no registro da contingência temporal e da efetividade histórico-cultural. Isso porque, se é processo de devoração, o é sobretudo de devoração *crítica*, ou seja, seletiva e sabidamente contextual, imanente/singular e não transcendente e universal. A palavra crítica aqui implica uma luta dupla: contra a homogeneização das influências a serem devoradas que uma tal proposta de devoração do outro pode levar (apontada por Evando Nascimento) e contra o esquecimento da necessidade de uma certa antologia (e, conseqüentemente, de uma certa axiologia, dada a necessidade de um critério para compor uma antologia) quando se buscam certos encontros.

O aspecto de contato com o outro é passível de ser pensado não apenas numa linha propositiva (i.e. tomando o *Manifesto* como uma investigação sobre o real) mas também numa linha analítica em relação ao próprio *Manifesto*. A proposta da antropofagia é duma relação com a tradição na qual não se permite a tal submissão e opta, em seu lugar, pela seleção de elementos que podem ou não ser vivificadores. A antropofagia quando ainda em germe, na composição do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, nos mostrava como é possível outra relação com esse elemento da cultura (a tradição), ao compor um documento original; quando é apresentada formalmente no manifesto de 1928, nos mostra como é possível *compor com o passado e a partir de influências presentes, fazendo com que o resultado não seja redutível a elas*. Por isso que o próprio manifesto é também antropófago quando de sua composição.

É assim que Oswald faz Montaigne, Nietzsche, Freud, Keyserling e Marx falarem a língua da antropofagia, mobilizando-os para seu pensamento muito mais do que submetendo-se a eles. Se eles figuram em sua pena, é apenas na medida em que eles podem reforçar suas ideias e na medida em que podem conferir linguagem ao que ele busca dizer. Fiel ao próprio espírito da antropofagia, não está preso às fronteiras das disciplinas. Assim, o conteúdo de sua escrita é

filosófico o suficiente pra ser reconhecido como filosofia, mas não *se reduz* à filosofia nem tampouco *se compõe exclusivamente* dela. É voraz também na mistura que faz e é amplo em sua seleção, dado que preconiza a liberdade de criação fundamental ao pensamento. Tal atitude de mistura aponta para uma reflexão que compreende que a criação é um processo que não se faz *ex-nihilo*, mas a partir de uma composição que toma muitos outros para formar sua unidade singular. Disso decorre que para os antropófagos não existia uma essência i.e. algo fixo e prévio que determinava as coisas.

Mesmo o aspecto formal do *Manifesto* parece se nutrir dessa forma de compor. Conforme Beatriz Azevedo explicita: “Oswald não se contenta em somente *narrar* o acontecido, com a linguagem “padrão” (...) o poeta prefere se contaminar de uma possível “outra lógica” dos Tupi”¹⁷². Notamos, com isso, o porquê da ruptura com a fronteira estreita das disciplinas e o porquê de uma organização tão difusa do manifesto: não se tratava apenas de modificar o preceito da identidade sobre a diferença, mas também de apresentar a consequência dessa operação na própria estrutura lógico-formal do texto. Daí a forma manifesto ser preferível à forma tese e daí seu caráter excessivamente desconexo, telegráfico. Fica explicado, também, o motivo pelo qual esse *texto* difere tanto dos europeus: a lógica que o estrutura difere da lógica europeia, atestando que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”.¹⁷³

Fica explícito, aqui, aquilo que dissemos outrora acerca da diferença entre o modernismo europeu e o brasileiro em termos de atitude frente à ruptura com a identidade: ao passo que os manifestos europeus têm apenas um conteúdo que pretende romper com a norma social, o brasileiro rompe já desde a forma e de sua lógica estruturante. Para tanto, acaba tomando uma série de referências que para uma lógica clássica não se comunicariam entre si e fazendo com que elas se comuniquem simplesmente por comporem a mesma identidade. A telegrafia do texto não é apenas casual, mas bem pensada: a melhor forma de propor uma lógica é simplesmente apresentando-a e não falando sobre ela.

¹⁷² AZEVEDO, op. Cit. p.39

¹⁷³ ANDRADE, op.cit. p.29

Dá que a proposição antropofágica reconfigure a relação com a metrópole e transforme a influência no *leitmotiv* da alegria e da boa composição¹⁷⁴. Transforma-se, com isso, a relação de submissão de um particular a um universal numa relação desabusada de um *singular* com um universal. Não mais uma visão-de-mundo na qual o particular está inscrito harmoniosamente no universal – “eu parte do Cosmos” - mas uma relação na qual o universal parte tensamente do singular a partir de um processo antológico – “Cosmos parte do eu”. Modifica-se, com isso, o paradigma moderno e passa-se a uma outra forma de pensamento, ciente do contexto que a originou – os problemas específicos do Brasil - e das influências que possui. Tais influências, entretanto, não são dados preliminares dos quais deveremos nos afastar ao compor nossa filosofia, mas dados a partir dos quais fortaleceremos nosso pensamento¹⁷⁵.

Afinal, todo grande problema da influência na modernidade é precisamente o fato de ela revelar uma pequenez de espírito, uma vez que saber-se influenciado é saber-se contaminado de maneira irremediável por outrem. Num certo sentido, quando buscamos as influências de determinado autor da filosofia, buscamos saber, em grande medida, as origens de seu pensamento e a autenticidade ou não destes. Saber que determinado autor foi influenciado é sabê-lo meio que como sem identidade, quase não-original, quase cópia. É como se a influência negasse o processo de elaboração de sínteses criativas e como se qualquer ato de criação pudesse ser *ex-nihilo*, o que implica sem filiação prévia ou sem ser uma reordenação de ideias prévias. Há na antropofagia também um esforço de transformar a influência em algo alegre. O contexto histórico alumia essa questão: país de periferia, recém República, descobrindo de forma tateante a modernização, necessário era que as influências sofridas pelas metrópoles pudessem ser valorizadas e não excluídas como negativas. Necessário era, portanto, que a alegria pudesse brotar, apesar da inexistência de uma originalidade tal e qual se atribuía à Europa. Enfatizamos isso para salientar uma diferença fundamental entre a realidade brasileira e a realidade europeia, mesmo quando ambas à época tinham se tornado vanguardistas no campo cultural. Ao passo que

¹⁷⁴ Como Mário de Andrade confessando que o problema não era que o acusassem de ter copiado em seu *Macunaíma*, mas sim que só falassem de pouco que ele copiou.

¹⁷⁵ Cf. uma reflexão detida a esse respeito em DUARTE, P. *A alegria da influência*. Já no título, que brinca com o livro *A angústia da influência* de Harold Bloom, fica evidente a mudança de perspectiva frente aquilo que nos influencia.

os manifestos europeus costumavam situar o presente como apegado a um passado desprezível e o futuro como utopia vindoura desejável, no Brasil os três tempos pareciam quase sempre interconectados, de modo que propor algo para o futuro passaria, muitas vezes, resgatar algo do passado.

Enquanto aqui estávamos começando o nosso desenvolvimento e este acaba por ocorrer ao mesmo tempo da modernização técnica, lá a modernização não apenas já produziu alguns bons frutos tecnológicos (sobretudo na Inglaterra), como já produziu uma crítica a esses frutos, quer no Romantismo Alemão, quer no Romantismo Inglês, quer nos realismos literários. Resgatar um passado indígena, a obra de Aleijadinho ou as influências europeias eram formas que os modernistas tinham para, de alguma forma, iniciar uma composição de um terreno cultural no qual os elementos para compor eram precários. Nesse movimento, a precariedade inerente à cultura e o fato de ela não ser mais que um amálgama de outros elementos tornou-se evidente.

A ênfase no contato com a influência do outro poderia ser pensada como algo reconciliador, como uma abertura para o outro, algo como uma hospitalidade ou acolhimento. Não é o caso na antropofagia. Aqui a violência não é a parte indesejada, mas motor do processo. Note-se, de saída, a palavra utilizada: devoração. Não é deglutição, encontro, recepção, mas *devoração*, significante que tem muito mais aplicação dentro de um contexto bárbaro e violento do que de um contexto esperado entre “dois humanos civilizados”. A escolha por *devoração* parece significar que está em jogo um processo ao mesmo tempo voraz e violento, no qual o agente tenta, de forma ansiosa e desesperada, deglutir aquilo de que deseja se apossar ao mesmo tempo que sinaliza “não aceitar a lógica proposta pelo europeu”¹⁷⁶, qual seja, a lógica de submissão e da calma espera refinada.

Se queremos levar a sério o pensamento de Oswald, não podemos considerar que sua escolha de palavras se fez por acaso. Devoração não aponta para um processo leve, tranquilo e passivo. Isso foi deixado com o grupo Anta e sua passividade herbívora (que levou ao integralismo)¹⁷⁷. No caso antropofágico, trata-se de um processo profundamente violento, que se apropria daquilo que é do outro sem qualquer respeito por normas e convenções porque as compreende como posteriores ao que é propriamente humano e criativo.

¹⁷⁶ AZEVEDO, B. 2016. p.38.

¹⁷⁷ Cf. JARDIM, op.cit, p.111 – 137.

Talvez não fique claro, em um texto, o quão violento pode ser o processo de retirar do outro aquilo que lhe é próprio e modificar para fins próprios. Com todos os problemas que exemplificar pode ter, talvez seja o que melhor auxilie a ilustrar o que queremos dizer. No início do texto, o *Manifesto antropófago* joga de encontro ao seu leitor a seguinte frase: “tupi, or not tupi that’s the question”¹⁷⁸. A apropriação da frase “*to be or not to be*” de *Hamlet* desloca de maneira violenta o sentido da frase original para algo completamente outro. Se lembrarmos bem, tal frase aparece na primeira cena do terceiro Ato de *Hamlet* e se refere à reflexão melancólica de Hamlet que está em dúvida sobre como agir em relação ao assassinato de seu pai. Caso decida por vingá-lo, Hamlet acabaria cometendo outro assassinato. A ideia de matar alguém, especialmente outro membro da família, apavora a Hamlet de tal modo que o paralisa. Tanto que na frase por ele proferida, a vingança é uma dúvida, coisa que jamais seria pensável para os índios tupinambás. Pensamos que, dado serem esses os índios nos quais se inspira Oswald¹⁷⁹ e dada a vingança ser uma certeza para eles, pensamos que já existe aí uma primeira ironia violenta, embora sutil.

Não obstante isso, quando apropriada por Oswald, a frase se torna um questionamento ambíguo sobre a identidade do Brasil. Não mais vingar-se daqueles que mataram seu pai, mas ser ou não ser brasileiro passa a ser a questão. A partir de uma semelhança fonética “Oswald colocava o Brasil frente ao *seu* dilema de ser, que não é vago, mas envolve a matriz indígena em nossa origem”¹⁸⁰ desterritorializando uma das mais importantes frases inglesas e fazendo com que ela coloque a questão que a ele importa.

Mais do que isso, entretanto, a frase shakespeariana aponta também para uma crise enfrentada por Hamlet quando da perda da figura paterna. Agora caberia a Hamlet, sem o apoio de seu pai mas ainda a ele filiado por sangue, agir. No Brasil de Oswald, a relação com o pai morto simbolicamente desde a independência (Portugal) parecia também ser uma questão, visto que a filiação se mantinha nos âmbitos mais íntimos como o linguístico e o cultural. Apropriar-se especificamente deste referencial europeu pode também ser lido como uma forma de chamar atenção para a necessidade de ação de ruptura com o pai morto, ação

¹⁷⁸ ANDRADE, O. op.cit p.27.

¹⁷⁹ Cf. VIVEIROS DE CASTRO, op.cit. 206.

¹⁸⁰ DUARTE, op.cit. 60

essa que só ocorre, na peça, quando um recurso metalinguístico é utilizado. Oswald, por seu turno, se utiliza da performatividade da escrita e ilustra de que maneira se deve agir em relação à cultura europeia: apropriando-se dela para questões próprias de maneira desabusada.

Isso é uma forma de expor o que é a apropriação violenta preconizada pela devoração antropofágica. Se o leitor do manifesto não conhecer a famosa frase do solilóquio shakespeariano, a frase não faz qualquer sentido inicial. Se o leitor conhecê-la, no entanto, torna-se possível compreender o deslocamento efetuado e a violência contra a frase aí impetrada. Oswald modifica o sentido da frase, mas apenas na medida em que o sentido original é conhecido e suposto. Isso funciona da mesma forma que o trecho citado no qual o brasileiro teria modificado o local de nascimento de Cristo para Belém do Pará: tal deslocamento só funciona formalmente, no *Manifesto*, na medida em que o local de nascimento original de Cristo em Belém é passível de conhecimento. Apropriar-se violentamente de uma tradição é precisamente isso: deslocar o sentido inicial de modo a compor um outro sentido a partir do original, mas tornando-o apenas parcialmente cognoscível. Na composição do sentido final de “tupi or not tupi”, o que ocorre é exatamente um deslocamento jocoso e violento que conta com a frase hamletiana somente na medida em que ela potencializa o sentido da frase constante no *Manifesto*. Pois que sabendo-se da alusão a “ser ou não ser”, o leitor, vendo a transformação em “tupi or not tupi” pode compreender que está em jogo, em alguma medida, a questão da brasilidade e que ela tem, para o brasileiro, o peso que tinha para Hamlet a sua dúvida.

Tal violência não compactua com o espírito moderno civilizado, mas a cultura civilizada também é um dos grandes alvos de Oswald. Conforme Benedito Nunes elucida bem, assim como o aspecto religioso tem por verniz o catolicismo, o aspecto civilizacional tem por verniz todas as regras sociais desde as vestimentas até os códigos de comportamento¹⁸¹. Os vernizes acabam por ser nada menos do que recalcamientos de uma dimensão primitiva muito anterior a elas. À civilização corresponde um aspecto primitivo nos códigos de comportamento e nos costumes, ao passo que na religião organizada “o paganismo tupi e africano subsiste como religião natural na alma dos convertidos”¹⁸². Ao que tudo indica, o

¹⁸¹ NUNES, B. 2011a, p.24.

¹⁸² NUNES, 2011a, p.23.

objetivo de Oswald no manifesto era precisamente o de substituir uma ordem exata, precisa e civilizadamente conformada em corresponder a uma norma específica, por outra ordem segundo a qual as pulsões e os desejos mais singulares de cada indivíduo pudessem ser expressos, algo muito similar ao que as vanguardas de sua época preconizavam.

Eis um sentido de “transformar o tabu em totem”¹⁸³. Em *Totem e tabu*, de Freud, o tabu aparece como aquele interdito cuja origem não é passível de ser traçada por aqueles que a ele estão subscritos. O processo civilizacional impede a retomada do totem como origem dos tabus, pois exclui o próprio totem. Lembremos que esse texto funciona parcialmente para Freud como um texto que explica a origem do supereu, instância de repressão do psiquismo. Nós, modernos, só vemos os efeitos do supereu, sem sermos capazes de nos lembrarmos de sua origem.¹⁸⁴ O que Oswald propõe, na esteira de Freud, é a operação psicanalítica de levarmos os tabus às suas origens, invalidando-os no momento mesmo em que à ela chegamos. Isso só é passível de ser vislumbrado por alguém que compreende que a cultura é composta de recalques de certos aspectos anteriores à civilização organizada à maneira europeia. Compreendendo, por exemplo as roupas, o modo de andar e mesmo a religião sob essa ótica, estes passam a ser vistos como expressões desse recalque, conforme fica evidente em “contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”¹⁸⁵. Essa expressões são índices de que o recalcado como tal continua operando, razão pela qual faz Benedito Nunes situa a antropofagia como uma *terapêutica*¹⁸⁶, ou seja, como uma possibilidade de curar o Brasil e levá-lo a um estado diferente do que existe no momento de sua formulação. O que Nunes aponta é que, porque o Brasil parecia um tanto quanto destituído de uma característica própria que o tornasse singular e porque havia sido colonizado –ou, nas palavra do próprio, “catequizado”¹⁸⁷ - por europeus, o Brasil teria se tornado dividido no seu pensamento, na sua moral e na sua religião.

¹⁸³ ANDRADE, op.cit.p.28

¹⁸⁴ Cf. FREUD, *Totem e Tabu*. p.147 quando Freud atribui as origens sentimento de culpa e a Lei ao totemismo.

¹⁸⁵ ANDRADE, op.cit, p.29.

¹⁸⁶ NUNES, 2011a, p.22.

¹⁸⁷ Idem, p.23.

A tese de Benedito Nunes parece partir de uma compreensão histórica do momento no qual Oswald de Andrade escrevia e parece vislumbrar no autor algo como um teórico da cultura que a via como algo que precisava de soluções. Até aí, estamos de acordo. No entanto, a leitura que Nunes efetua de Oswald em certos momentos parece situá-lo como um autor que dá mais relevo a uma série de tabus do que às soluções apresentadas. A partir de tudo o que foi exposto, nos parece possível discordar de Benedito Nunes, embora ainda concordando com ele quando faz da antropofagia uma terapêutica. O próprio autor parece bastante enfático em negar a conferência de qualquer positividade – ou seja, realidade – à catequese enquanto um fato fundador marcante, preferindo antes situar o Brasil *dentro e fora* dela, como um país que foi capaz de, a partir do catolicismo, criar *outra coisa* que não é nem catolicismo, nem deixa de ser, sendo um híbrido estranho e monstruoso. O fato do Brasil ser dividido aparece para Nunes como pobreza, mas para Oswald é justo a maior das riquezas.

É precisamente esse aspecto de um país composto por híbridos, por aquilo que poderíamos chamar de *sem caráter* - visível mais tarde em Mário de Andrade na figura de *Macunaíma* - que parece escapar a Benedito Nunes como fonte da inspiração oswaldiana. A não-identidade identificada no Brasil expressa a dimensão brasileira da devoração como central, pois que a devoração só pode ser pensada como um movimento negativo de assimilação do positivo e não como positividade reprimindo positividade. A cada devoração a configuração cultural se modifica na medida mesma em que se modifica a configuração ontológica identitária¹⁸⁸.

A figura de Macunaíma, malandro, pobre, e *sem caráter*, ou seja, “sem o característico”¹⁸⁹, é o exato contraponto antropofágico¹⁹⁰ àquilo que Oswald identificou como “elites vegetais”. Seu verso, ainda do *Manifesto*, é claro ao se posicionar “contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo”¹⁹¹. Vegetal aqui quer dizer, precisamente, aquele que não se move, que se mantém inerte no mesmo lugar e, sendo o vegetal a elite, alude a uma forma de fixação na terra. Dando um curto circuito nessa ideia, entretanto, Oswald propõe a “comunicação com o solo”, ou seja, com a realidade efetiva vivida aqui. O

¹⁸⁸ Como veremos adiante, de maneira mais detalhada, no subcapítulo 3.3.

¹⁸⁹ ANDRADE, M. *Macunaíma*.p. 228

¹⁹⁰ Embora seja um personagem marioandradino.

¹⁹¹ ANDRADE, O. op.cit. p.29

problema da elite não é apenas não se mover, mas é ficar parada sem se enraizar no Brasil, movimento que os modernistas realizavam desde 1924 enquanto a elite se mantinha, aos olhos do modernista, estagnada.

Basta que nos remetamos à querela entre os futuros modernistas e Monteiro Lobato para que entendamos o que esse verso quer dizer. O conservadorismo de Lobato é, de alguma forma, uma possibilidade de manter-se parado e sem enraizamento. Estar com as raízes firmes no chão é uma imagem que geralmente serviria de contraponto à mudança mas, no caso brasileiro passa a ser justo uma imagem para a mudança. A dificuldade da imagem, advinda de uma contradição estranha, aponta bem a própria dificuldade do pensamento antropofágico, mas aponta também para a artificialidade da elite que, apesar de vegetal, não possui raízes e parece estar sempre presa à Europa. Nesse ponto o manifesto de 28 ecoa o de 24 em sua crítica à predominância do lado doutor da cultura.

É essa mesma elite que reaparece indiretamente em frases como “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” e “foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais”¹⁹². Dizemos isso porque, como é típico do modernismo (brasileiro ou não), subjacente a essas frases existe a associação entre ordenamento do mundo a partir de uma intelectualidade acadêmica e a dominação sócio econômica pela burguesia ou pela aristocracia. O mundo ordenado, por ser incapaz de comportar as pulsões, o inconsciente e/ou o primitivo é um mundo no qual a repressão está curso e ela é feita precisamente pela elite, posto ser ela quem mais dirige o mundo. Note-se que não é uma repressão ativa e atuante diretamente sobre as pessoas, mas uma forma mais sutil que dita não tanto o que não se pode fazer, mas quais possibilidades podem ser efetivadas. Somadas as duas frases, poder-se-ia dizer que a ordenação do mundo, promovida pela elite, é precisamente aquilo que impede que o mundo comporte outra dimensão além de si mesma.

Daí ser importante não admitirmos o nascimento da lógica entre nós e não termos gramáticas. Advogar contra essa ordenação é uma forma de advogar em prol de uma outra forma de ordenar o mundo. É como se “por debaixo” de toda a ordem e toda a sociedade estivessem as pulsões e os desejos não vividos e como

¹⁹² ANDRADE, *idem*.

se a busca dos modernistas fosse justo trazer à tona esta dimensão. Nesse sentido, Oswald é um bom freudiano-nietzscheano, posto enxergar na ordenação cultural um processo de repressão e situar a repressão como atuante sobre instintos “mais profundos”. A cada lei e a cada ordenação que a sociedade obedece ao menos uma possibilidade é sufocada e uma pulsão é reprimida, mas nunca inteiramente: tal repressão sempre deixa esses desejos intocados o suficiente para que sejam passíveis de recuperação, como a terapêutica oswaldiana gostaria de fazer.

Toda a recusa à sociedade poderia levar ao credo de que a antropofagia ou os antropófagos repudiavam não apenas à ordenação social mas também à tecnologia que ela podia trazer. Como a adoção do futurismo como elogio por Oswald de Andrade já indica, entretanto, a recuperação do primitivismo não vem sem a adoção da tecnologia e sem uma devoração também desta. “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.”¹⁹³. A adoção da maquinaria se dá precisamente porque o surgimento da maquinaria, apesar de concomitante ao da civilização, é fundamental ao que chamará de matriarcado de Pindorama, utopia maior na qual “não há somente um sonho, há também um protesto”¹⁹⁴. Tal tema é desenvolvido de maneira mais detida na tese de 1950, *A crise da filosofia messiânica* e, dado ser o objetivo final da antropofagia, merece uma atenção maior.

Tendo em vista as mudanças ocorridas na figura do intelectual, nomeadamente a necessidade de uma filiação deste à academia em detrimento da figura pública que escrevia em jornais, Oswald buscou garantir sua vaga em uma universidade para garantir seu status como pensador. Buscou a área de filosofia por ser dela um grande leitor, como a leitura da tese do próprio bem como do depoimento de Antônio Cândido atestam¹⁹⁵. Sendo um texto que tem por alvo uma banca de acadêmicos, sua construção é marcadamente diferente da de um manifesto, sendo estruturado de modo a dar um tratamento detido às questões que são centrais. Dentro dessas questões está aquela referente ao caminhar da sociedade, na história, em direção ao matriarcado de pindorama e a um tipo de homem que seria o “homem natural tecnizado”.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ ANDRADE, 2010c, p.284.

¹⁹⁵ Cf. CÂNDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

Adotando a estruturação da dialética de Octavio Brandão, Oswald expõe a sociedade como dividida em três momentos. O primeiro deles é o do homem natural, sobre o qual já falamos largamente ainda que indiretamente. Desprovido da moral católica, das roupas, dos códigos sociais e das instituições da civilização moderna, tal homem devorava o outro com tranquilidade. Nota-se, aqui, existência de um estágio primitivo e antropofágico do homem, estágio esse no qual a liberdade era imediata (sem mediação) e, portanto, gozada sem qualquer restrições. A mudança do mundo matriarcal para patriarcal virá junto com a mudança da estrutura social. Por isso que Oswald afirma que “a ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo”¹⁹⁶. Muda-se a estrutura social, muda-se a relação entre os homens. Não se faz mais a devoração do inimigo valoroso para a adoção transformadora de suas características, mas sua escravização, de modo que o homem deixa de ser aquele com quem se tem um encontro para ser aquele que é uma propriedade.

Notemos como a reflexão oswaldiana toca, agora de maneira direta, no cerne da intersubjetividade. É quando o homem deixa de tratar um encontro como singular e passa a tratá-lo como um momento dentro de uma estrutura temporal maior que a sociedade se modifica em uma sociedade de escravos e, também, em uma sociedade civilizada. O estabelecimento da escravidão é concomitante à mudança do homem natural para o que Oswald chama de “homem civilizado”¹⁹⁷. Tal homem civilizado é aquele que vive dentro de uma estrutura na qual o encontro já é previamente formatado por uma estrutura de reconhecimento, de modo que todo outro que encontro ou bem é potencialmente o mesmo que eu ou bem é uma alteridade na qual não me reconheço e, portanto, subjugo ou fujo.

Vemos aqui o dilema português, por nós explorado no subcapítulo anterior, sob uma outra luz: não é apenas que os portugueses não conseguissem ver no índio um igual porque os iguais eram apenas os portugueses, mas também que os portugueses estivessem aprisionados numa estrutura de pensamento que construía a compreensão para que assim fosse. Tal visão desloca o encontro de sua singularidade ocasional, inscrevendo-o em um pano de fundo no qual todo

¹⁹⁶ OSWALD, 2011b, p.143.

¹⁹⁷ Idem, p.141.

encontro é encontro com a identidade, abrindo espaço para que o *reconhecimento* seja o eixo da intersubjetividade.¹⁹⁸

Entretanto, este ainda não é o último ponto da dialética oswaldiana. O que o autor prevê para o futuro é que haverá um momento no qual o homem do primitivismo retornará e “fará uma síntese” com o homem civilizado. Isso geraria o “homem natural tecnizado”, aquele que teria conquistado a tecnologia e seria capaz de, ao mesmo tempo, expressar seus desejos, tendo o melhor da civilização e do primitivo. Quando isso ocorresse, viveríamos, novamente, no matriarcado, agora nomeado matriarcado de Pindorama. Tal vida seria plena de ócio, posto que os fusos trabalhariam sozinhos. É, aqui, a versão oswaldiana do comunismo se mostrando, como bem nos lembra Benedito Nunes¹⁹⁹. Note-se que todo o excursão até aqui mostra o lugar da tecnologia na filosofia da cultura de Oswald. Ao mesmo tempo que é uma criação do homem civilizado – e, portanto, reprimido – é, também, central ao último termo de sua dialética. Sem que exista a tecnologia, torna-se impossível pensar que exista um momento de retorno ao matriarcado perdido a priscas eras.

Isso advém da influência que Keyserling teve em nosso autor. É bem verdade que o filósofo alemão não punha o “bárbaro tecnizado” prestando o papel de redentor mas, ao contrário, o punha, na obra *O Mundo que nasce*, como sendo aquele que seria a epítome da destruição e a culminância do potencial destruidor da técnica. Se para Keyserling o bárbaro que daí advém só pode ser um destruidor precisamente por seu desenraizamento cultural e por sua dependência da técnica, para Oswald tal desenraizamento e ausência de submissão era sinônimo de vitalidade e criação. Daí adotar essa figura e inverter seu sinal: o bárbaro tecnizado é a figura ideal para aquele que pensava no antropófago inscrito confortavelmente no devir como o modo de ser do homem.

Se ao começo do texto nos utilizamos da leitura de Eduardo Jardim em relação ao Modernismo Brasileiro e pouco dela falamos em relação à antropofagia, é precisamente por conta da discordância nesse ponto. Comentando

¹⁹⁸ Retomemos, sob essa ótica, a crítica de Evando Nascimento. Não dizia o autor que a antropofagia advogava uma forma de devoração que ignorava a alteridade por estar baseada em uma “metafísica da identidade?”. Pois bem, não é a valorização do encontro exatamente o contrário da metafísica da identidade e o contrário da estrutura de reconhecimento? Não é, precisamente a estrutura do reconhecimento algo que a antropofagia impede ao situar o devir como central e cada encontro como transformador?

¹⁹⁹ NUNES, op. Cit. p.26.

a seguinte passagem do *Manifesto* “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior”²⁰⁰, Jardim afirma que a proposta antropofágica se encontra anunciada já por Graça Aranha posto ser uma proposta que é “uma terceira forma de integração que abole a dicotomia entre realidade exterior e o mundo interior”²⁰¹. A abolição da dicotomia seria uma dentre “três formas de integração que estão presentes na Antropofagia, e todas curiosamente já expressas em Graça Aranha”²⁰².

Quando fala em semelhança entre a integração proposta por Oswald e Graça Aranha sob esse aspecto, Jardim denuncia interpretar que o projeto antropofágico é um projeto de abolição da separação existente entre todo e parte, eu e mundo interior e desenraizado e enraizado²⁰³. Isso parece demonstrar como a tese antropofágica é uma tese que busca integrar o desajustado Brasil num todo, como se a posição antropofágica fosse, num certo sentido, defensora de uma tese de reconciliação entre a parte o Todo. Entretanto, tal possibilidade anula precisamente a dimensão que a singularidade toma no *Manifesto* e anula, também, uma diferença fundamental percebida por Antônio Cândido: ao passo que Graça Aranha via o Brasil como deficiente, para Oswald “as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades.”²⁰⁴ Ademais se, em tal passagem de Oswald, de fato está expressa uma possibilidade de comunhão entre o mundo exterior e o interior e se ele encontra na roupa a barreira simbólica para tanto, é apenas na medida em que pensa que a própria separação já é, em si mesma, falha e ilusória. Parece-nos mais provável que o autor estivesse advogando a favor de uma recuperação da ausência de roupas indígena do que propondo uma integração com um Todo *à lá* Graça Aranha. É exatamente essa postura que Oswald defende numa entrevista conferida a Milton Carneiro. Lá foi categórico ao afirmar que “[os índios] não sofriam de psicoses porque pensavam a favor da natureza, *a céu aberto*, em ambiente *ilimitado*”²⁰⁵. Cabe lembrar que vestir-se não é apenas uma atitude cultural mas é, também, uma forma de vida. A roupa mais é vista como uma camisa de força que recalca o *primitivo* e o separa do mundo exterior. Essa é outra forma de dizer que o objetivo de Oswald é o

²⁰⁰ ANDRADE, O. op.cit. p28.

²⁰¹ JARDIM, 1978, p.147.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ CÂNDIDO, A.2006, p.126.

²⁰⁵ ANDRADE, 2010d, p.287.

mesmo de Oswald Costa, outro antropófago, quando diz que "Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despi-lo".²⁰⁶

Ademais, datando o *Manifesto* do “ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”²⁰⁷ e situando-o em Piratininga (nome indígena de São Paulo) Oswald acena, de maneira definitiva, para sua “filiação ao Brasil caraíba”. As duas atitudes demonstram uma necessidade de um ato e um discurso fundadores, sendo a função do último conferir inteligibilidade narrativa ao primeiro. Fundar dessa maneira o nascimento do Brasil é apontar que a brasilidade se encontra exatamente no lado primitivo de maneira tal que a própria *violência* e a *ruptura pela devoração transformadora, aqui já presentes* se tornam a marca do Brasil. Note-se: associados estão, de uma só vez, antropofagia, brasilidade e enraizamento da identidade, posto que o devorador, se é aquele que devora por costume, é também aquele que devora para “outrar-se”²⁰⁸.

Nada é dito, aqui, acerca de uma imersão no Todo europeu a menos que extrapolemos o que diz o próprio Oswald de Andrade. Imergir apareceria, aqui, como uma forma de mascarar a única lei do homem, qual seja, “só me interessa o que não é meu”, constante já da abertura do *Manifesto* e conflitante com a noção de Todo harmônico e bem acabado proposta por Graça. Oswald chega mesmo a rejeitar o nome cristão do lugar onde nasceu, viveu e assinou o manifesto, preferindo o nome indígena. Isso, cremos, já mostra seu alinhamento favorável aos primitivos, em flagrante conflito com Graça Aranha. Não é o único momento de ruptura de Oswald de Andrade com Graça Aranha, a quem jocosamente passará a se referir como “Aranha sem graça.”²⁰⁹ No momento mesmo que se referir à noção de filiação, Oswald dirá em letras claras “filiação. O *contato com o Brasil Caraíba*”²¹⁰. O filósofo, em *O espírito moderno*, por seu turno “O Brasil não recebeu nenhuma herança esthetica dos seus primitivos habitantes, míseros selvagens rudimentares. Toda a cultura veio dos fundadores europeus”²¹¹. Ao passo que o primeiro busca os primitivos para com eles aprender, chegando ao ponto de formular sua teoria a partir de uma práticas destes, o segundo recusa completamente qualquer tipo de herança cultural advinda dos primitivos. Se o

²⁰⁶ COSTA, O. *Revista de Antropofagia*, n.1, ano 2.

²⁰⁷ ANDRADE, O. p.29.

²⁰⁸ Cf. a esse respeito VIVEIROS DE CASTRO, op cit. p. 206.

²⁰⁹ AZEVEDO, op.cit. p.147

²¹⁰ ANDRADE, op. Cit p.68. (Grifo nosso)

²¹¹ ARANHA, op.cit. p.36

caminho de Oswald cruzava com o dos primitivos constantemente e se ele a eles se alinhava, o caminho de Graça Aranha era justo o de negá-los. Não se tratava, para Graça, de negar o *caráter psicológico* herdado dos indígenas, como vimos, mas de *negar a cultura indígena como cultura*. Já para Oswald se tratava mesmo de uma “reabilitação do primitivo”²¹², seguindo a via oposta à proposta pelo filósofo.

Poderíamos mesmo dizer, a título de ilustração, que Graça Aranha estaria muito mais próximo de concordar com Levy Bruhl do que de discordar dele. Trata-se de um intelectual francês que inicia sua carreira como filósofo e depois rumo à carreira de antropólogo. Em seus livros sobre o que chamou de mentalidade primitiva, nomeou o pensamento dos índios como pré-lógico. Como considera o pré-lógico como algo menor do que a lógica, Levy Bruhl foi duramente criticado por Lévi-Strauss em seu *Pensamento Selvagem*²¹³ nas duas únicas vezes que figura na obra do antropólogo suíço. Oswald de Andrade, nesse sentido, parece muito mais próximo da antropologia de Lévi-Strauss e de sua concepção de que o *pensamento selvagem* não é um pensamento *do* selvagem, mas seria um *pensamento primordial*.

Por fim, ainda uma última discordância de Oswald com Graça. Ao passo que o filósofo d'A *Esthetica* depositava toda sua esperança no espírito, Oswald deposita sua solução e sua esperança no corpo. Nota-se isso quando Graça na conferência de 1924 afirma: “E’ no espírito que está a manumissão nacional, o espírito que pela cultura vence a natureza, a nossa metaphysica, a nossa inteligência e nos transfigura em uma força criadora, livre e constructora da nação”²¹⁴. Já vimos a temática da luta perpétua contra os três aspectos aqui citados quando estes estavam presentes na *Esthetica da vida* e do quanto esses se compõe numa mesma luta contra ao terror inicial. Aqui, entretanto, a frase se refere especificamente à maneira nacional de lida com o medo. Deveria o brasileiro *através do espírito* construir uma nação, abandonando, aí, o corpo. A posição de Graça é um tanto clássica, na medida em que defende a supremacia do espírito sobre o corpo. Oswald, no manifesto, rebate: “o espírito recusa-se a conceber o

²¹² ANDRADE, O. p.372.

²¹³ Cf. LEVI-STRAUSS. *Pensamento selvagem* p.279 e p.296.

²¹⁴ ARANHA op. cit. p.44

espírito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica”²¹⁵. Não apenas a recusa da concepção *sem o corpo, desencarnada* de Graça Aranha como também a necessidade de uma vacina como instrumento de prevenção: duas afirmações claras na direção de uma ligação entre os objetivos do manifesto e a corporeidade. Nesse sentido vemos como a valorização do corpo foi completamente ignorada por um Graça Aranha leitor de Spinoza aparece em Oswald. É provável que tal valorização do corpo advenha de seu contato com Nietzsche, bem como de seu contato com os textos sobre os canibais.²¹⁶

4.3. Implicações ontológicas²¹⁷ da Antropofagia

A antropofagia é uma revolução de princípios, de roteiro, de identificação.

(Oswald de Andrade, *A Psicologia Antropofágica*)

O pensamento complexo da antropofagia, quando toca em questões culturais, acaba por necessariamente encontrar-se com questões ontológicas. Algumas delas podem ser tão difíceis quanto são as buscas pelos sentidos dos termos. O que significa, metafisicamente, transformação a partir do contato violento e devorador com a alteridade? O que acarreta, desde um ponto de vista ontológico, pensar a diferença como primordial em relação à identidade? De que maneira definir termos como Mesmo e Outro sem alinhá-los a partir da primazia do Mesmo?

Uma possibilidade de pensar a antropofagia enquanto uma ontologia é lê-la a partir da noção de ontologia crítica. Prova do potencial crítico dela enquanto ontologia são os trabalhos contemporâneos de Viveiros de Castro²¹⁸ na antropologia, trabalhos esses inspirados na e dependentes da reflexão oswaldiana segundo o próprio autor. A noção de “tornar-se outro” a partir do contato violento com a alteridade permite que Viveiros de Castro formule uma antropologia que vá

²¹⁵ ANDRADE, op.cit. p.69

²¹⁶ Para uma leitura detida das influências de Oswald cf. NUNES, B. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

²¹⁷ A título de esclarecimento, pois que da ocasião da defesa do trabalho isso não pareceu claro: quando dizemos implicações, estamos introduzindo uma relação de necessidade. Para que possamos ilustrar, um exemplo: a aprovação de alguém em um concurso implica o governo a pagar um salário a esse alguém. Estar implicado em algo ou ter uma implicação significa ter uma decorrência que virá *comme un il faut*.

²¹⁸ Refiro-me especialmente à *Inconstância da alma selvagem*.

para além dos limites das ontologias modernas e que seja propositiva de um contato com a alteridade que reformule nossa noção mesma de contato e, por conseguinte, a noção clássica de etnografia, que teria por objetivo compreender uma sociedade com base nos moldes da sociedade de origem do próprio antropólogo²¹⁹. Para além de uma antropologia cuja etnografia visse sob a máscara do outro nós mesmos, Viveiros de Castro propõe uma antropologia que nos devolva uma imagem monstruosa (sem forma passível de reconhecimento) de nós mesmos e de nossa cultura²²⁰.

Tal procedimento, aqui escolhido como exemplar, já aponta para o potencial especulativo da antropofagia quando pensada em sua faceta ontológica. Se é contra a fixidez da identidade de uma sociedade que a antropologia de Viveiros de Castro se direciona e se o autor é declaradamente um leitor de Oswald, temos aí que uma certa compreensão da antropofagia pela via da aproximação entre ser e devir está em curso. Essa aproximação, já anunciada foi pelo próprio Oswald, ao dizer que a vida é “devoração pura”²²¹. Se assim é, Viveiros de Castro é um herdeiro que aproveita a dimensão ontológica ainda pouco explorada constante no pensamento antropofágico.

Temos, então, um primeiro passo para compreendermos de que modo a filosofia da cultura que é a antropofagia tem implicações ontológicas. Em relação a uma querela clássica entre ser e devir, a antropofagia se situa de modo a abolir tal divisão. O problema aventado aqui, para o qual chamamos atenção, é o problema da impossibilidade de situar com precisão uma identidade no momento exato em que se diz que o outro é passível de devoração. Devoração fala exatamente de um registro de interação dentro do qual o outro pode ser assimilado e tornar-se eu. Entretanto - e daí vem o problema - na ocorrência do fato da devoração, a identidade progressiva deixará de existir e tornar-se-á uma outra coisa que não é redutível a qualquer dos termos. O complicado de toda essa resolução é que ela só nos aparece como algo problemático a partir do momento em que se leva à radicalidade a compreensão de que não existe *uma identidade fixa* mas *múltiplas identidades em movimento passíveis de devoração e apropriação*. Como pontuou Schuback, “o manifesto antropofágico foi aceno necessário para a

²¹⁹ VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.20.

²²⁰ VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.23.

²²¹ ANDRADE, 2010c, p.139.

necessidade de transgressão o tabu da necessária demarcação entre “eu” e “outro” sem, no entanto, confundir todas vacas na noite hegeliana da indistinção”²²². Não existe a abolição das identidades, mas modificação da postura que considera o “outro” apenas a negação do “eu”, fazendo com que alteridade e identidade convivam num equilíbrio tenso e dinâmico. O fundo sob o qual está a identidade passa a ser, sempre, uma variação de multiplicidades.

O recurso à origem da metáfora antropofágica parece corroborar a visão de Schuback. É bem sabido que Oswald retira essa metáfora dos rituais dos índios que praticavam cerimônias antropofágicas com vistas a absorver as características dos guerreiros de outras tribos considerados como dignos de serem devorados. Desde o princípio, o que se vê aí é que opera um princípio de seleção que coloca de lados opostos aqueles inimigos que devem sofrer a mera morte e aqueles que possuem dignidade. Diz também da possibilidade de adquirir essas características, não enquanto características acidentais, mas constitutivas do próprio devorador que se nutre de outrem. É como se a compreensão dos índios pressupusesse uma imediata possibilidade de contato entre os inimigos e eles mesmos, como se os índios não houvessem situado uma oposição ou linha demarcatória rígida entre o que é seu e o que é do outro posto que o principal é *ser sempre outro*.

Ao metaforizar esse ritual e elevá-lo à condição de explicação do real, Oswald traz para o seio da compreensão ontológica do real a possibilidade de se repensá-la por um viés diverso daquele privilegiado pela filosofia. É como se o autor estivesse aventando uma forma de compreensão da identidade que se pauta não apenas pelo traço distintivo que singulariza, mas também pela motilidade da própria identidade. A diferença é primordial, mas curiosamente se expressa se e somente se houver identidade: eis o que parece advogar a antropofagia. Nesse sentido, “vida é devoração pura” precisamente porque a vida é exatamente a manutenção deste equilíbrio tenso. Se a antropofagia é, como diz Schuback, um pensamento cujo *resultado* é a borra das fronteiras do “eu” e do “outro”, denotando o que há de outro no eu é, também e ao mesmo tempo, um pensamento cujo *motor* é exatamente essa borra de fronteiras. Não existe a possibilidade de enxergar a antropofagia fora de um escopo que vise abolir, de chofre, o conceito fixo da identidade como um conceito com o qual se trabalha. Assim, acreditamos

²²² SCHUBACK, 2010, P.38

que Schuback é precisa ao afirmar que se trata de um “pensamento do não outro” que “afirma a diferença negando a demarcação excludente entre “eu” e “outro” (...) ele não nega as categorias metafísicas de identidade e diferença, de eu e outro, mas as incorpora”²²³

Isso só é possível a um autor que já compreende a identidade como algo desenraizado de uma fixidez eterna ou de uma essência. Essa característica, a ausência de fundamentos identitário fixos, seguros e imutáveis, é caminho de explicação que elegemos para tornar claro o porquê da devoração ser tomada como explicação da cultura brasileira e, também, da realidade. Uma vez que se assume que não há identidade, a devoração faz todo sentido como via privilegiada de acesso ao que há de mais próprio do brasileiro. Assim, no caso brasileiro, na ausência de elementos que explicitam a unidade mínima de uma cultura, ter-se-ia apenas a potencialidade para vir-a-ser uma cultura, o que significa dizer que existe apenas uma miscelânea de elementos dispersos que não formam um todo cultural harmônico e coeso. No entanto, a falta de identidade não seria índice de que, frente às culturas europeias, por exemplo, o Brasil era uma cultura claudicante, mas sim índice de que no Brasil estaríamos mais próximos daquilo mesmo que define o processo de formação de culturas. Daí a antropofagia ser, também, “cosmovisão filosófico-existencial”²²⁴. O Brasil pôde chegar a uma formulação ontológica da primazia da diferença precisamente por suas condições culturais.

Ao fim e ao cabo, a antropofagia é também um processo formativo *sui generis* posto que não leva adiante as tradições tal e qual foram, mas as leva adiante de uma maneira sempre alterada, à maneira do devorador. Pode ser pensada como formativa na medida em que nos dispamos da ideia ingênua de que a formação é capaz de transmitir uma tradição tal e qual ela foi e aceitamos que toda transmissão ocorre com falhas e ruídos do lado do transmissor e com seleção de ambos os lados mas, no nosso caso, especialmente do lado do “receptor”. A diferença da antropofagia proposta por Oswald e o processo “natural e cotidiano” de transmissão é a autoconsciência do processo e, portanto, uma postura ativa frente ao que ocorre. Aqui Oswald concorda com Spinoza: não se trata de simplesmente reconhecer e se manter na inação, mas de tornar-se causa ativa de um processo que ocorre independente de nossa vontade.

²²³ SCHUBACK, 2011, p.38.

²²⁴ CAMPOS, 2013, p.234.

Não é outra coisa que o autor anuncia ao dizer “contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.”²²⁵. Note-se que a memória, aqui, escrita com letra maiúscula pelo autor, denota um processo de aprendizado reprodutor, que tenta ignorar a criação inerente à memória e pensa, somente, em fazer tal e qual. Ocorre aqui uma retomada do tema da cópia já presente no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, mas parece defender não apenas uma dimensão de criação estética do Brasil, mas sim a dimensão de criação intrínseca à própria identidade *per se*. Abolida a identidade como princípio fundacional intocado do pensamento tudo o que resta é necessariamente uma criação contingencial humana feita a partir de referenciais tomados de outrem.

Por isso a teoria oswaldiana, quando formulada inicialmente para definir o brasileiro, reconfigurava também a própria noção do que significava definir: se só se pode definir que o Brasil é um todo formado por singularidades, ou seja, se não existe um discurso universal que dê conta de amalgamar a multiplicidade de singulares que forma o Todo Brasil em um conceito ou numa unidade sintética, isso não se deve a um déficit no/do Brasil, mas a uma aceitação de uma má assunção do que significa definir que está motivando o próprio questionador ao fazer sua pergunta. Ao passo que definir uma identidade deveria ter por finalidade *delimitar* a partir de uma característica, a antropofagia de Oswald postula que a identidade do brasileiro é exatamente a *co-criação* a partir e junto com o outro. A alteridade, tanto quanto a identidade, são centrais à antropofagia, posto ser o seu jogo que traz a mudança e não a mera aceitação tácita do devir como central. Devorar é, metafisicamente falando, o ato por excelência que nos mostra de que tipo de equilíbrio se fala. Toda identidade é índice e cristalização de uma configuração múltipla temporária que se sabe, desde sempre, fictícia.

Pensar o Ser como devoração acarreta, então, vislumbrá-lo sempre a partir de uma perspectiva de criação e nunca de uma perspectiva de mera manutenção, mesmo que a criação seja uma criação do que supomos ser o mesmo. Schuback explicita isso ao dizer que “a força desnorteadora do pensamento “antropofágico” do não-outro está em colocar à flor da pele o nada como um verbo existencial. Nada ser, nada ter, nada poder”²²⁶. Nada ser, ter ou poder, ou seja, nunca contar com uma identidade que estaria para sempre inscrita no tempo, nem contar com

²²⁵ ANDRADE, O. 2011a. p.29.

²²⁶ ANRADE, O. op. cit., p.43.

uma compreensão do tempo que privilegie algo além do instante do “em se fazendo”²²⁷.

Schuback parece, como nós, situar a antropofagia do lado do negativo, ou seja, de algo que nunca se esgota porque está inscrito sempre em relação de negação com o presente. Contar sempre com a mutabilidade e com a singularidade do *momento* da devoração indica uma compreensão de tempo que retira da persistência da identidade no tempo o juízo axiológico superior. O “em se fazendo” de Schuback diz de uma forma de compreensão do tempo que está circunscrita ao próprio processo e que tem nele seus próprios critérios, um pouco como a obra de arte deve fornecer seus próprios elementos para a crítica. Ademais, quem diz devoração diz, necessária e primordialmente, *relação*. Desde uma perspectiva antropofágica, portanto, *a relação define os termos e não os termos definem a relação*. Mesmo o critério – a alegria, prova dos 9 – só se mostra dentro desta relação e não antes nem depois dela.

Dando um passo além, leva-se em conta também a atualização concreta da relação e não uma abstração a partir do binômio eu-outro. No caso antropofágico não há apenas o contato violento com qualquer outro, como também a seleção do que definir como o outro. O antropófago “é um “polemista” (...) mas também um “antologista”²²⁸. Quem faz uma antologia necessariamente se baseia em um critério para sua seleção e no caso antropofágico não é diferente: daí a alegria ser “*prova dos 9*”. A alegria é a prova a partir da qual a seleção será feita e ela “jamais seria o crivo de uma afirmação autônoma, de uma pureza autóctone”²²⁹ mas, antes, será o signo que confirma que aquela relação é produtora.

Alegria, conforme vimos, é a passagem de um estado de perfeição menor a um maior, considerando que a palavra perfeição, em Spinoza, aponta para um nível de realidade. Ao situar a alegria como a *prova* dos nove, o que Oswald está fazendo é basicamente se introduzindo na tradição de Graça Aranha – que, como vimos, via no Brasil um país triste e fornecia um caminho Cósmico em direção à alegria – e subvertendo-a de dentro, posto estar colocando-a agora num contexto no qual a solução não é definitiva. O *agon* oswaldiano não acaba com a chegada no momento de alegria, mas se mantém ainda dentro dele, por ser um equilíbrio

²²⁷ Idem.

²²⁸ CAMPOS, 2011, p.235, grifo nosso.

²²⁹ DUARTE, 2014, p.194.

tenso. Longe de outras soluções que apostam em reconciliação, pensa-se aqui em uma alegria que mantém não apenas a tensão como também a violência.

Já pontuamos nossa postura de considerar que a violência é um componente central a quaisquer relações com o outro, posto ser ela necessariamente modificadora e, portanto, violenta em relação àquela identidade. O que nos parece é que a antropofagia não apenas reconhece tal traço como o potencializa e o eleva a algo central tanto ontológica quanto culturalmente, uma vez que pensa que é apenas no contato devorador com a alteridade que a vida pode se dar. Alegria e violência não são aspectos dissociados mas imbricados da antropofagia, uma vez que se devoram as influências em direção à alegria, ou seja, em direção ao aumento de perfeição/realidade. Conforme observa Sterzi, a alegria em Oswald “é sonho e protesto”²³⁰. Sonho porque antecessora e índice de um mundo idílico; protesto, porque se volta contra o tempo presente não para apenas destruir, mas para destruir alegremente. Poderíamos dizer, com Spinoza, que devorar nesse contexto é um ato de amor, onde amor é compreendido como uma “alegria ligada a ideia de uma causa externa”, sendo o contrário do ódio, uma “tristeza ligada a ideia de uma causa externa”²³¹. Se devora não porque se odeia, mas porque o amor é tão visceral que a distância mínima de separação deve ser abolida em prol da incorporação, num gesto que em muito lembra o do bebê de pôr na boca tudo de que gosta.

Nesse sentido, porque é violento, ou seja, porque não coloca um limite intransponível entre o eu e o outro, a antropofagia permite uma alteração ontológica quando pensamos o homem a partir dela. Não mais interpretaríamos o homem a partir de uma essência ou de sua inscrição na temporalidade, mas sim a partir do *momento da devoração*, por um lado, e de sua capacidade de *devorar outrando-se*, por outro. Daí que todas as codificações (lógica e gramática) sejam desprezadas em prol da singularidade: a cada embate com um outro, a cada momento de choque com a alteridade (que é, também e no mesmo nível, identidade, lembremos), teríamos a alteração da trajetória de ambos os corpos.

Tal negatividade intrínseca ao fato de Oswald situar o homem apenas na ação de outrar-se, situando-a como uma Lei do próprio homem é precisamente onde vemos a dimensão do modernismo sendo radicalizado, especialmente tendo

²³⁰ STERZI, E. 2011, p.444

²³¹ SPINOZA, L3 Definição dos afetos, definição 7.

em conta a leitura deste por Octavio Paz. Se no modernismo a tradição deixava de ser uma transmissão do passado com vistas a manutenção deste no presente e passava a ser uma tradição que transmitia uma atitude crítica em relação ao próprio transmissor, a antropofagia encarna tal posição de maneira mais radical ao interditar completamente a noção de algo fixar-se identitariamente. Dito de outro modo, independente do período histórico, o antropófago será sempre um antologista e, como tal, um sujeito crítico em relação ao presente e ao passado com vistas à criação de um futuro alegre.

É esse, talvez, o aspecto que ofereça maior dificuldade àqueles que pensam a antropofagia no campo intersubjetivo (conforme vimos em Evando Nascimento). Ao debruçarmo-nos sobre a ação de devoração, é comum, que assumamos que a devoração *ocorra nos mesmos moldes que a antropofagia ritual, ou seja, tendo um sujeito e um objeto*. Esquece-se, com isso, que se se trata de uma *lei do mundo e do homem* e que, quando pensamos no campo intersubjetivo, não podemos supor que apenas um dos membros é antropófago e o outro não, mas devemos considerar que ambos o são. Como estamos falando de uma dimensão simbólica da antropofagia, não é tanto que o outro seja devorado de um modo tal que a devoração possa ser pensada como subsunção do Outro ao Mesmo; ao contrário, não há Mesmo e não há Outro absolutos porque, conforme salienta Schuback, estamos num campo em que “Mesmo” e “Outro” não fazem mais qualquer sentido. Pôr a violência como central, nesse sentido, é apenas estar atento à maneira como o contato com a alteridade é necessariamente algo violento porque evidencia a fragilidade da borda da identidade.

Note-se que não é tanto que Oswald tenha dado a antropofagia como resposta à pergunta sobre o Brasil, mas sim que tal resposta tenha interditado de antemão a maneira pela qual normalmente se responde uma pergunta desse tipo. Respondendo sobre o ser de uma coisa, somos levados a pensá-lo como algo pronto e acabado, fora do tempo e do devir e, portanto, apreensível de uma vez por todas. Ao responder que não apenas a identidade do Brasil, mas a “identidade em si” era antropofágica, sinalizou que a própria pergunta precisaria rever os pressupostos com os quais contava. Sinalizou, assim, que quem conta com uma identidade que não se transforma perde a dimensão temporal e de alteridade na qual se inscreve toda identidade. Mais do que isso, perde todo o contato prévio com a alteridade necessário para a formação da identidade. Num certo sentido, é

como se a antropofagia indicasse, como Mário de Sá Carneiro, que não se é eu ou outro, mas qualquer coisa de intermédio²³².

²³² DE SÁ-CARNEIRO. 7. p.1.

5. Conclusão

Nossa dissertação percorreu o caminho do modernismo brasileiro e do pensamento de Graça Aranha para fins de demonstrar como a antropofagia é, ao mesmo tempo, uma consumação do primeiro e uma ruptura com o segundo. O fim último desse processo era o de indicar de que maneira ela é um pensamento que se volta “contra” seu contexto na medida mesmo em que responde a ele. É, nesse sentido, uma filosofia da cultura crítica em relação ao Brasil que no entanto surge dele como uma forma de responder às suas questões. Sendo filha do modernismo, a antropofagia parece manter-se fiel à atitude modernista de questionamento e de não redutibilidade de seus questionamentos ao tempo presente. Se levamos a compreensão de Octavio Paz ao seu limite, veremos como, no fundo, ele se assemelha a uma noção próxima a de Marx quando afirma que tudo que é sólido desmancha no ar. Lá, como em Paz, a modernidade aparece como uma impossibilidade de fixação de valores e de tradições, sendo isso seu caráter definidor. Também em confluência com o pensador da dialética, Paz compreende a atitude moderna como uma permanente crítica e uma permanente revolução dos meios. Parafraseando Marilena Chauí, poderíamos dizer que Paz é o “complemento artístico” da frase de Marx.²³³

Exatamente por ser marcada por esse negativo irreduzível a qualquer positividade, a antropofagia surge em contraposição às influências que a geram. Assim sendo, se Oswald faz uso da escrita de Graça Aranha, o faz de maneira tal que este só possa comparecer na medida em que é modificado completamente nos seus fundamentos. Mesmo o apelo à necessidade de reflexão sobre a brasilidade, elemento de união entre os autores, é também um elemento de dissenso. Para Graça, como vimos, deveríamos aproveitar o momento para formar uma identidade pelas artes; para Oswald, deveríamos repensar se é o caminho do engessamento identitário o mais correto, dada a inexistência de uma identidade coesa e homogênea.

²³³ Fizemos a ligação entre Marx, Octavio Paz e Marshall Berman em outro trabalho.

Oswald chegou a isso refletindo sobre o passado e o presente do Brasil, buscando no recalçamento de elementos do primeiro traços que pudessem auxiliar a explicar o segundo. Nessa atitude marcadamente psicanalítica – ainda que de maneira não intencional – Oswald acabou produzindo um pensamento que deu (e dá) voz à diferença fundamental que marca o Brasil, a saber, sua inconstância em relação aos costumes e sua atitude antropofágica em relação à formação da cultura. O Brasil é desde sempre filho de uma mescla de identidades²³⁴, de modo que buscar uma identidade homogênea é uma atitude fútil que mais aponta para um desconhecimento do que para uma atitude de pesquisa. Essa mistura, quando pensada, aponta para uma compreensão ontológica diferenciada do conceito de identidade, enfatizando menos sua manutenção do que sua mudança.

Nossa suspeita, ao fim da dissertação, é de que Oswald tenha antecipado, ainda que sem nomear, uma reflexão sobre a diferença que vai ganhar corpo na filosofia a partir da segunda metade do século XX. Seria, ao fim e ao cabo, curioso que um país subdesenvolvido no terreno material possuísse um desenvolvimento maior no terreno intelectual. Faria do Brasil um país parecido com a Alemanha de Marx que, incapaz de fazer a revolução dos meios materiais, a fazia no campo do pensamento. Essa hipótese, no entanto, é a questão que deixamos aberto para desenvolvimento futuro. O máximo que podemos afirmar é que “a Antropofagia ainda balbucia, mas propõe-se a depor no tumulto dramático de hoje.”²³⁵

²³⁴ Como Darcy Ribeiro já defendeu em seu *Povo Brasileiro*.

²³⁵ ANDRADE, O. *Informe sobre o modernismo*. Disponível em: <http://outraspalavras.net/brasil/o-modernismo-visto-por-oswald-em-1945/> Acesso em 1 março de 2017.

6. Referências bibliográficas

- ABDALA JR & CARA (orgs.). *Moderno de nascença: Figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, O. *Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011a.
- _____. *Dentes de Dragão*. São Paulo, Globo, 2011c.
- _____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 2011b.
- ANDRADE, M. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- _____. Prefácio interessantíssimo In: ANDRADE, M. *Poesias completas*. São Paulo, Martins, 1955.
- _____. A escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. Movimento Modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1972,
- ARANHA, G. *Esthetica da Vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.
- _____. O Espírito Moderno In: *O Espírito Moderno*. São Paulo: CIA Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.
- _____. A emoção estética na arte moderna In: *O Espírito Moderno*. São Paulo: CIA Graphico Editora Monteiro Lobato, 1925.
- _____. *O meu próprio romance*. Companhia Editora Nacional, Rio de Janeiro, 1931.
- BENJAMIN, W. *Über den Begriff der Geschichte* thesis 2. Disponível em https://www.uni-erfurt.de/fileadmin/public-docs/Literaturwissenschaft/avl/Scans_Seminare_Menke_WiSe12_13/Krise_rebellion_Aufstand/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf Acesso 23/12/2015.
- BOPP, R. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1977.

_____. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMPOS, A. Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos. In: CAMPOS, A. *poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CÂNDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: *Vários escritos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura e Sociedade*. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

COELHO, F. *A semana sem Fim: celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2012.

DA COSTA, O. *Revista de Antropofagia*, n.1, ano 2.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Espinosa filosofia prática*. São Paulo. Editora Escuta: 2002,

DE SÁ-CARNEIRO. 7. p.1 in: in *Indícios de Ouro*. Disponível em [http://files.recantoacademico.webnode.com.br/200000214-b36f5b4696/M%C3%A1rio%20de%20S%C3%A1-Carneiro%20-%20Ind%C3%ADcios%20de%20Ouro%20\(1937\)%20sele%C3%A7%C3%A3o.pdf](http://files.recantoacademico.webnode.com.br/200000214-b36f5b4696/M%C3%A1rio%20de%20S%C3%A1-Carneiro%20-%20Ind%C3%ADcios%20de%20Ouro%20(1937)%20sele%C3%A7%C3%A3o.pdf). Acesso em 07/01/2017.

DUARTE, P. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

_____. *A alegria da influência: o Brasil modernista de 1928*. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2013/05/a-alegria-da-influencia-o-brasil-modernista-de-1928-por-pedro-duarte/>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

DUNKER, C. *Mal estar, sofrimento e sintoma: psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

FONSECA, M. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 1998.

FREUD, S. Totem e Tabu. In *Coleção Standard completa da s obras psicológicas de Sigmund Freud Vol XIII*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GONCALVES, M. C. F.. A morte e a vida da arte. *Kriterion*, Belo Horizonte , v. 45, n. 109, p. 46-56, June 2004 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-

512X2004000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 20 Jan. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2004000100003>.

GREENBERG, C. In: COTRIM, C. e FERREIRA, G. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. *Sci. stud.*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-398, Sept. 2007. Available from
 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000300006&lng=en&nrm=iso>. access on 21 Jan. 2017.
<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-31662007000300006>.

JARDIM, E. *Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. Modernismo Revisitado. In: *Revista Estudos Históricos*, v.1, n.2, 1988.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976.

NUNES, B. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. *Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.

_____. O Retorno à Antropofagia. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.

_____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PICABIA, F. Manifesto Canibal Dadá. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.

RINCÓN, C. Antropofagia, Reciclagem, Híbridação, Tradução ou: como apropriar-se da apropriação. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.

ROCHA, J. Uma teoria da exportação? Ou “Antropofagia como Visão de Mundo”. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.

SCHUBACK, M. A antropofagia da brasilidade. In: *Olho a olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

- SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.
- SILVA, J.F. Liberdade como expressão de perfeição em Spinoza. *Cadernos Espinosanos* 32 (2015).
- SPINOZA, B. *Ética*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- _____. *Tratado Político*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- STEINBERG, L. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2008,
- STERZI, E. Dialética da devoração e devoração da dialética. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.
- STIGGER, V. A Vacina Antropofágica. In: RUFFINELLI, J. e ROCHA, J. (Org.) *Antropofagia Hoje?* São Paulo: É realizações, 2011.
- VELOSO, C. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.