

*Civilizados selvagens/Selvagens civilizados*¹

Laymert Garcia dos Santos

Em termos conceituais, a “invenção” do Modernismo brasileiro se fixou em dois pilares: Macunaíma e Antropofagia. Ambos remetem à “redescoberta” do Brasil iniciada com a Semana de 22 e ao questionamento do sentido de “ser brasileiro”. Esses pilares ontológicos e epistemológicos vão reverberar na produção intelectual e artística que, desde então, move a produção cultural no país. Parte do potencial que nutrirá essa matriz já se encontrava no “material” de 22, mas sua sistematização nos conceitos fundamentais só se consolidou com o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, escrito em 1926 e publicado em 1928; e com os *Manifestos* de Oswald de Andrade: *Pau-Brasil*, em 1925 e *Antropófago*, em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

Mário e Oswald foram os maiores pensadores do movimento, e tiveram papel decisivo para o entendimento do que veio a ser o brasileiro moderno, ao sublinharem a “diferença específica” do nosso Modernismo. Antes, porém, de considerarmos sua contribuição, convém lembrar que Modernismo não pode ser dissociado de Primitivismo desde que Picasso inseriu as máscaras tribais africanas em *Les Femmes d'Alger*, em 1907, ou que Francis Picabia publicou, em 1920, o *Manifeste Cannibale Dada*²; recuando mais ainda para apontar o Primitivo como o Outro do Moderno, deveríamos remontar pelo menos a Gauguin³. De todo modo, seja qual for a vertente do Modernismo europeu, o Primitivismo é constitutivo de seus fundamentos, reivindicado como parte da afirmação da alteridade do próprio Moderno face à tradição artística europeia.

O Modernismo brasileiro também incorporará o Primitivo e até seria válido dizer que a afirmação do Moderno nos Trópicos segue a tendência europeia e internacional (uma “importação”, tanto quanto o foram, o Barroco e o Academicismo). Mas as coisas são mais complexas. Primeiro porque os índios constituíam uma das três grandes correntes populacionais da formação do povo brasileiro (com os europeus e os africanos trazidos como escravos); mais ainda: no início do século XX, apesar do genocídio praticado desde 1500, muitos desses povos sobreviviam no território nacional. Assim, na “redescoberta” do Brasil, o que os modernistas “descobriam” era o Outro, mas o Outro da própria terra, presente e ignorado, o Outro que fazia o brasileiro moderno perceber-se como um “desterrado em sua própria terra”, nos dizeres de Sérgio Buarque de Holanda.

¹ Agradeço a Maria Betania Amoroso as valiosas indicações bibliográficas.

² Publicado em *Dadaphone*, Paris, n. 7, mars 1920.

³ Em *Primitivism in Modern Art*, de 1938, Robert Goldwater estabelecia quatro evoluções do Primitivismo na arte Moderna: o Primitivismo Romântico de Gauguin e o Fauvismo; o Primitivismo Emocional de Die Brücke e Der Blaue Reiter; o Primitivismo de Picasso e do Abstracionismo; e o Primitivismo do Subconsciente de Klee e Miró frente aos desenhos infantis, Dada e o Surrealismo.

A afirmação de um caráter brasileiro moderno tornava-se, então, extremamente problemática. Diferentemente do europeu moderno, que buscava romper com o passado e construir para si um devir que articulasse o Moderno e o Primitivo em nova configuração, para além dos padrões civilizacionais europeus, o brasileiro moderno, até para atualizar-se, precisava reatar com o passado, reconhecer o índio, reformular sua auto-percepção como homem ocidental – enfim, rever sua inserção no espaço e no tempo.

Este é o paradoxo que o moderno tinha de enfrentar: O que é “ser brasileiro”? e, na impossibilidade de reconhecer-se como tal: Como tornar-se brasileiro? Se a questão moderna brasileira é eminentemente ontológica e epistemológica, é porque interpela diretamente o ser e o devir. Na encruzilhada se cruzaram, então, Mário e Oswald de Andrade; e suas respostas também foram paradoxais. Mário, mais centrado na questão do ser; Oswald, voltado para o devir.

* * *

Macunaíma é um livro-chave em sua ambição de retratar, através da personagem central, a singularidade do homem brasileiro. Mas trata-se de um homem imaginário cujo modo de existência não é banal. Em nossa cultura, Macunaíma é como Hamlet ou Don Juan - seres de ficção “que estão presentes e existem para nós com uma existência fundada no desejo, na preocupação, no medo ou na esperança, tanto quanto na fantasia e na diversão. De tais seres - afirma Etienne Souriau -, pode-se dizer que existem proporcionalmente à importância que têm para nós (...).” Por isso Macunaíma seria uma “*mock-existence*”, pseudo-realidade real, mas falsa.⁴

Como essa *mock-existence* se apresenta? Em carta ao poeta Manuel Bandeira, Mário nota que a personagem não tem lógica, “e é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica. (...) Macunaíma é uma contradição de si mesmo.”⁵ Vejamos mais de perto.

O subtítulo do livro é: *O herói sem nenhum caráter*. Ora, para a crítica, precisamente por isso, Macunaíma é um anti-herói; e, como tal, o “herói de nossa gente” expressaria a singularidade do homem brasileiro! Aqui, os paradoxos e as ambiguidades só fazem começar: Macunaíma nasce negro... mas é um índio que se torna louro de olhos azuis - capaz, assim, de incorporar sucessivamente as três raças do povo do Brasil; é homem forte... mas com cabeça e carinha de criança; e é uma metamorfose ambulante, podendo transformar-se em formiga, em planta... além de ter o dom de viajar no espaço e no tempo. Sua saga se apresenta como uma anti-saga, pois os feitos acabam se caracterizando mais como fracassos do

⁴ Souriau, Etienne. *Les différents modes d'existence*. Collection Métaphysiques, Paris: Presses Universitaires de France, 2009, pp. 133-134. Para M. Cavalcanti Proença o herói é o que em Zoologia se chama hipodigma, tipo imaginário que contem os caracteres encontrados nos indivíduos até então conhecidos da mesma espécie. Cf. Proença, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 10.

⁵ Citado por Proença, M. C. Opus cit., p. 11.

que como conquistas.⁶ Por fim, sua figura é calcada no pensamento mágico – mas como se trata de um anti-herói vivendo uma anti-saga, é forçoso considerar a narrativa mais como uma paródia do mito do que como uma lenda exemplar. Assim, nada é o que parece; e, ao mesmo tempo, nada parece o que é. *Macunaíma* é a dupla afirmação de uma dupla negação!

Para o escritor, sua personagem não é um símbolo, mas um sintoma. Sintoma de quê, senão de uma problemática: de Mário, mas também de todos os brasileiros incomodados com o legado de nossa história e com o estatuto de nossa existência no mundo? Ainda em 1926, o autor menciona que seu “romancinho” foi escrito como “um brinquedo”. Mas o objeto da brincadeira não poderia ser mais sério: “O que me interessou por *Macunaíma* foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece que certa: o brasileiro não tem caráter. (...) E com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal.”⁷

Mário crê que o brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional. “Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/ a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta de senso étnico nas famílias. E sobretudo uma existência (improvisada) no expediente (?) enquanto a ilusão imaginosa (...) busca com olhos eloquentes na terra um eldorado que não pode existir mesmo (...). É feio.”⁸

Macunaíma é, portanto, brincadeira cruel. Vendo o presente como “uma neblina vasta”, desconhecendo a saída, Mário não sabe o que esperar: “Se trata duma verdadeira impossibilidade, a pior de todas, a de nem saber o nome das incógnitas.”⁹ Ora, se a incerteza é tanta, por que escrever a rapsódia? A brincadeira atenderia à exigência de um acerto de contas consigo próprio e com o país. Como observa José Miguel Wisnik, de um lado há o ambicioso projeto de selar uma aliança da arte erudita com a cultura popular; de “totalizar o país não letrado por suas expressões letradas”¹⁰ - desafio que responderia ao “desejo

⁶ Aventuras do selvagem que parte para a metrópole São Paulo em busca de seu talismã perdido, agora em mãos de um gigante canibal, imigrante europeu novo-rico; vencido o inimigo e recuperado o amuleto, o herói volta melancolicamente às origens, perdendo tudo, até a vida, e transformando-se na estrela Ursa Maior.

⁷ Andrade, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*; estabelecimento do texto Telê Porto Ancona Lopes, Tatiana Longo Figueirado, ilustrações Luiz Zerbini – 1a. edição, São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 211.

⁸ Idem, 211-212.

⁹ Ibid., p. 217.

¹⁰ Wisnik, José Miguel. “O que se pode saber de um homem?”. In *Revista Piauí*. Edição no. 109, São Paulo, Outubro de 2015, p. 2.

tremendo” de atravessar “a falha geológica” “entre o linguajar do paulista cultivado e a música entoada pelos Brasis da pobreza e da escravidão”¹¹; de outro, há um corpo-a-corpo doloroso com o país - Mário era mulato e, “no Brasil tradicional, o mulato timbra por ser esse *nem rejeitado nem admitido que guarda o segredo inconfessável do todo.*”¹² Nesse sentido, a problemática do sintoma indica a eclosão de um Brasil recalcado que deve aflorar; e ,no centro do trauma, a relação arqui-conflituosa entre o brasileiro e o índio.

Em 1922, no livro *Paulicéia Desvairada*, Mário já havia escrito: “Sou um tupi tangendo um alaúde”. Ora, desse hibridismo selvagem/civilizado partem diversas interpretações de *Macunaíma*. Um focalizam mais a vertente civilizada¹³, como Gilda de Mello e Souza, que centra seu estudo no “alaúde”, na retomada satírica do romance medieval de cavalaria (o *muiiraquitã* é o Graal) e na sua designação como *rapsódia*, mostrando que a composição literária transpõe duas formas básicas da música ocidental – a *suíte* e a *variação*; outras ressaltam a mescla na cultura popular brasileira¹⁴, como a minuciosa investigação de M. Cavalcanti Proença, que reconhece a influência da epopeia medieval mas sublinha a erudição e o artesanato do livro, mostrando a documentação fabulosa que Mário mobilizou em seus estudos sobre a língua, o folclore, a etnografia, as tradições regionais; finalmente, há as que privilegiam “o tupi”, a presença do índio, como o estudo de Telê Ancona Lopez, ao cotejar o texto de Mário com suas anotações nas margens de *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arecuná*, segundo dos cinco volumes do etnógrafo Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roroima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in Nord-brasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913.*¹⁵

Mário leu a obra em alemão. Entusiasmou-se com Makunaíma (“o grande mau”) justamente porque era “um herói surpreendentemente sem caráter”. Seu modelo foi esse herói transformador, cujas qualidades são: o comportamento infantil, a hipersexualidade, a facilidade para enganar...¹⁶

* * *

Mário apropriou-se do mito indígena. Oswald apropriou-se de um costume Tupinambá: a Antropofagia. Em sintonia com as vanguardas europeias, publicou, o seu *Pau-Brasil* em Paris, mesclando Modernismo e Primitivismo. Em 1949, rememorando, o poeta declarou: “O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência

¹¹ Idem, p. 11.

¹² Ibidem, p. 8. Grifo do autor.

¹³ Ver Souza, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

¹⁴ Ver o estudo de M. Cavalcanti Proença, op. cit.

¹⁵ Lopez, Telê Porto Ancona. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec, 1974.

¹⁶ Sá, Lúcia. “*Macunaíma e as fontes indígenas*”. In Andrade, Mário de. Op. cit. p. 231,

geográfica, histórica e social. Como o pau-brasil foi a primeira riqueza brasileira exportada, denominei o movimento Pau Brasil.”¹⁷

Nesses “poemas-comprimidos”, Oswald tentava “ver com olhos livres” as novas exigências civilizacionais criadas pela técnica, aliadas a um retorno à sensibilidade primitiva, através de uma revolucionarização da linguagem. Tais características seriam radicalizadas no *Manifesto Antropófago*, onde se desenha o paradigma teórico de uma apropriação do Outro através da devoração, e uma estratégia cultural contra a dominação.

O canibalismo dos Tupinambá e outras etnias havia sido relatado por cronistas e viajantes europeus desde o Descobrimento. Oswald bebe nessas fontes, no capítulo Les Cannibales, dos *Essais*, de Montaigne, em *Totem e Tabu*, de Freud, na *Genealogia da Moral*, de Nietzsche... Mas, segundo o crítico Benedito Nunes, “a célula verbal originária do *Manifesto*” parece ter sido seu achado paródico do dilema hamletiano: *Tupy or not tupy, that is the question*.¹⁸

O *statement*, formulado na língua de Shakespeare, não poderia expressar melhor a condição esquizofrênica do brasileiro moderno, pois este se encontra diante de um *double bind* que, segundo Gregory Bateson¹⁹, não permite opção e decisão. Com efeito, quanto mais tentamos resolvê-lo, mais afundamos na armadilha. Isso ocorre porque tanto os brasileiros quanto os índios, tanto os selvagens quanto os civilizados, não podem ser eles mesmos sem “resolver” sua relação com o Outro, historicamente negada, e recalcada desde sempre. Pois o que dizem os brasileiros para os índios: “Vocês não podem ser brasileiros porque são índios!” E, ao mesmo tempo: “Vocês não podem ser índios porque são brasileiros!” Assim, índios e brasileiros têm o seu devir bloqueado pelo dilema *Tupy or not Tupy*. Como, então, desatar o nó? A saída oswaldiana para o dilema ontológico e epistemológico é a Antropofagia, que permitiria substituir o *or* por um *and* em *Tupy or not Tupy*. E é aí que se encontra o devir: Civilizados selvagens/Selvagens civilizados.

A Antropofagia não é a simples devoração do Outro, mas sim a incorporação do Outro através da assimilação de sua potência. Em vez da dialética hegeliana do Senhor e do Escravo, a dialética posta em prática pela Antropofagia não implica em dominação. Muito ao contrário, trata-se de uma relação de potência a potência, de uma relação positiva entre guerreiros, na qual devorador e devorado são figuras intercambiáveis – o devorador de hoje será o devorado de amanhã,

¹⁷ Citado por Campos, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade”. In Andrade, Oswald de. *Pau Brasil – Obras Completas*. 2a. ed. São Paulo: Globo, 2003, p. 41.

¹⁸ Nunes, Benedito. “Antropofagia ao alcance de todos - Introdução”. In Andrade, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Obras Completas VI*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1972, p. XXVI.

¹⁹ Bateson, G. *Double bind, Steps to an ecology of the mind: A revolutionary approach to man's understanding of himself*, 271-278. Chicago: University of Chicago Press, 1972, pp. 271-278.

numa permanente produção e circulação de potência.²⁰ Portanto, numa perspectiva antropofágica, os brasileiros passariam a poder assimilar o estrangeiro sendo eles próprios: sem sujeição, Eu e o Outro ficam liberados pela própria criação do devir de um povo e de um país. Em suma, nas palavras de Oswald: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”²¹

* * *

Hoje, quase um século depois da Semana de 22, novas leituras de *Macunaíma* e da Antropofagia inspiram o pensamento brasileiro como estratégia de afirmação política e descolonização estética e cultural (inclusive cosmológica e de visão de mundo, “fora do espaço do Ocidente”).²² A elas, vem se acrescentar uma tendência nova e surpreendente: em 2017, num evento do Goethe-Institut São Paulo sobre Arte Indígena²³, o artista Jaider Esbell, da etnia Macuxi, reivindicou a reapropriação pelos índios do herói apropriado por Mário de Andrade; por sua vez, o artista Denilson, da etnia Baniwa, reivindicou a Antropofagia como pensamento indígena apropriado por Oswald. Ora, a reapropriação da apropriação não é uma questão menor. A arte Indígena nunca foi reconhecida como arte pela cultura brasileira. E no entanto, os dois pilares conceituais da arte Moderna do Brasil são invenção indígena. Assim, a reivindicação dos artistas indígenas suscita perguntas: Se a contribuição dos índios foi tão decisiva para a arte brasileira, por que os artistas indígenas precisam de passaporte para entrar no sistema da arte contemporânea? Em outras palavras: Por que precisam *provar* que o que fazem é arte segundo os critérios ocidentais, se a arte Moderna brasileira viu em suas criações potência estética suficiente para tomá-las como matriz para a sua própria existência?

²⁰ Veja-se, a respeito, a brilhante análise do etnólogo Eduardo Viveiros de Castro in *A inconstância da alma selvagem e Outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Responsável por uma instigante transformação da teoria no campo da Antropologia, conhecida como “Perspectivismo”, o próprio autor afirma: “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos.” Op. cit, p. 129.

²¹ Andrade, Oswald de. “*Manifesto Antropófago*”. In *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. [organização de João Cezar de Castro Rocha & Jorge Ruffinelli] – São Paulo: É Realizações, 2011, p. 27.

²² Ver, por exemplo, Sterzi, Eduardo. “A irrupção das formas selvagens”. In Andrade, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Op. cit. pp. 219-222, e “Brasil-sintoma: como viver na pós-história?”. In: Roxana Patiño; Mario Cámara. (Org.). *Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*. 1ed.Villa María: Eduvim, 2017, v. , p. 127-148. Ver também Rocha, J. C. de Castro. “Uma teoria de exportação? Ou : “Antropofagia como visão de mundo””, in *Antropofagia hoje?* Op. cit. pp. 647-668.

²³ “Produção Cultural Indígena e o Sistema de Arte: Aproximações e Tensões”. Festival do Sul, Goethe Institut, São Paulo, Dezembro de 2017.

