Universidade Federal de Goiás

Campus Samambaia

Programa de Pós-graduação em História

EVA CRISTINA FRANCO ROSA DOS SANTOS

A MODERNIDADE SOB O SOL DE ABAPORU: IMAGENS DOS INTELECTUAIS DESDE A POLIFONIA DA NAÇÃO À CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO (1928-1929)

Goiânia

Agosto / 2017

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Eva Cristina Franco Rosa dos Santos

Título do trabalho: A Modernidade Sob o Sol de Abaporu: Imagens dos intelectuais desde a polifonia da nação à crítica ao juspositivismo

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [ ] SIM [x] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Eva Cristina F. R. dos Santos
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2] Data: 19 / 09 / 17

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

EVA CRISTINA FRANCO ROSA DOS SANTOS

A MODERNIDADE SOB O SOL DE ABAPORU: IMAGENS DOS INTELECTUAIS DESDE A POLIFONIA DA NAÇÃO À CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO (1928-1929)

Dissertação com defesa realizada em Agosto de 2017 para obtenção do título de Mestre em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Professora Dra. Libertad Borges Bittencourt.

Goiânia

Agosto / 2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Eva Cristina Franco Rosa dos
A Modernidade Sob o Sol de Abaporu: [manuscrito] : Imagens dos intelectuais desde a polifonia da nação à crítica ao juspositivismo / Eva Cristina Franco Rosa dos Santos. - 2017.
335 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Libertad Borges Bittencourt.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras.

1. Antropofagia. 2. Intelectuais. 3. Juspositivismo. 4. Revistas. 5. Modernidade. I. Bittencourt, Libertad Borges, orient. II. Título.

CDU 94

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata da Sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Eva Cristina Franco Rosa dos Santos**. Aos 23 (vinte e três) dias do mês de agosto de dois mil e dezessete (2017), com início às 15h, nas dependências da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, teve lugar a sessão de julgamento da Defesa de Dissertação de Mestrado de **Eva Cristina Franco Rosa dos Santos**, cujo título foi **"A MODERNIDADE SOB O SOL DE ABAPORU: IMAGENS DOS INTELECTUAIS DESDE A POLIFONIA DA NAÇÃO À CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO"**. A Banca Examinadora foi composta, conforme portaria nº042/17-PPGH, de 16 de agosto de 2017, pelos seguintes Professores Doutores: **Libertad Borges Bittencourt (Presidente), Mayara Ribeiro Guimaraes (UFPA) (participação por videoconferência), Regma Maria dos Santos (UFG/Catalão)** e, como Suplentes, **Albertina Vicentini de Assumpção (PUC/GO) e Yussef Daibert Salomão de Campos (UFG)**. As Examinadoras arguiram na ordem acima citada. Às 15:55 horas a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão secreta tendo sido a candidata.....aprovada.....

Profª. Drª. **Mayara Ribeiro Guimaraes (UFPA),** Ass.: ..... MayaraGuimaraes ....

Decisão (.....)

Profª. Drª. **Regma Maria dos Santos (UFG/Catalão)** Ass.: .....

Decisão (...Aprovada.....)

Presidente da Banca Profª. Drª. **Libertad Borges Bittencourt (UFG),** Ass.:

Decisão (...aprovada.....)

Reaberta a Sessão Pública, a Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou-a, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Cintila Alves Garcia, secretária do Programa de Pós-Graduação em História, e pelos membros da Banca Examinadora.

Sub-Coordenadora: .....
Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo

Secretário: .....
Marco Aurélio Fenandes Neves

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me permitiu viver tudo isso e, sendo um, tem noventa e nove nomes. Agradeço a Arif, aos mestres e amigos pela energia e ensinamentos. Agradeço a meu pai Juvenal Gomes dos Santos por ter me ensinado o caminho do intelecto e do perdão, a minha mãe Selma Franco por ter me ensinado a crítica e a alegria, a meu esposo Guilherme Rosa por todo o cuidado, por ser meu incentivador maior, amigo e por acreditar em mim. Agradeço a meu irmão Juvenal Júnior pela amizade e cumplicidade durante toda minha vida, meu irmão Yure Gomes pelas piadas, também a Alberto e Xandó pela infância.

Agradeço, de modo geral, a todos que passaram pela minha vida, e de modo especial, pela proximidade durante a execução desse escrito: a todas as minhas amigas na figura de minha amiga Elisama Araújo, esta especialmente por sempre estar ao meu lado, me fortalecendo com seu carinho. Agradeço a meus familiares de modo geral na figura de meus tios Lívia Franco, José Gomes e Margarida Chaves e de meus primos Samuel Gomes, Jacqueline e Rose. Agradeço a Letícia Santos e Sahid, Camila e Iatan, Rosângela Soares, Cristiane, Michel Rocha, Yanic Braga, Lilian, Mona, Stephanie e Gabi pelo cuidado e pelas trocas. Agradeço a meus sogros João Rosa e Alda Torreal pelo carinho. Agradeço ao querido professor Radamés Nunes por todas as orientações informais que me legou e por toda a amizade, que guardo com zelo. Agradeço ao professor José Batista Sobrinho pelas lições de filosofia. Sempre lembro com carinho dos professores José Otávio Guimarães, Meyre Santana, Alessandro Hofmann, Clécio Araújo, Pedro Biazotto, Isabel Guillen, Amtônio P. Rezende e Ivone Santomé. Agradeço à banca que participou de minha defesa composta por Mayara Guimarães e Regma Santos, por todo o incentivo, energia e por terem lido o trabalho com tanto cuidado.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em História da UFG, na figura de minha orientadora Libertad Borges Bittencourt, por ter me dado a oportunidade de desenvolver esse trabalho e à CAPES por ter financiado a pesquisa, imprescindível para a aquisição de tantos materiais.

Agradeço ao CEDAE e ao AEL da Unicamp em São Paulo, bem como aos centros e grupos de documentação da UECE e à Academia Cearense de Letras por todos os documentos que disponibilizaram para a efetivação dessa pesquisa. Agradeço finalmente a você, leitor, por estar atento a esse trabalho, que possa ser útil em sua jornada.

A MODERNIDADE SOB O SOL DE ABAPORU: IMAGENS DOS INTELECTUAIS DESDE A POLIFONIA DA NAÇÃO À CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO (1928-1929)

Eva Cristina Franco Rosa dos Santos

RESUMO

Esse escrito é fruto de um estudo sobre as imagens produzidas pelos intelectuais da Antropofagia, bem como sobre o campo intelectual constituído pela vanguarda referida, a partir de fontes hemerográficas que funcionaram como suporte para a mesma, como a Revista de Antropofagia e a Revista Maracajá. Essas imagens apareceram num contexto histórico de pós-guerra, modernizações e destruições urbanas, ênfase pela moralização da nação, crítica ao provincianismo, mobilidades mundiais, debates estéticos envolvendo a arte nova, cultura de distinção social promovida pelos bacharéis juspositivistas e crítica ao sistema colonialista. Significaram um esforço dos intelectuais vanguardistas do campo antropofágico em construir um espaço para o heterogêneo e crítica à idealização da civilidade, promovendo uma apologia à complexidade e a transfiguração dos modos de experiências e sensibilidades na Modernidade. Está organizado em partes, sejam elas: 1. Introdução; 2. Estética, a obra de arte, Modernidade e Antropofagia; 3. Campo intelectual externo, antropofagia ritual, mito, revistas e primeira dentição, 4. Polifonia da nação e crítica ao Juspositivismo: Maracajá, segunda dentição e bacharéis e 5. Palavras Finais.

Palavras-chave: Antropofagia, Intelectuais, Modernidade, Revistas, Juspositivismo

MODERNITY UNDER THE ABAPORU SUN: IMAGES OF INTELLECTUALS FROM NATIONAL POLYPHONY TO CRITIQUE OF JUSPOSITIVISM (1928-1929)

Eva Cristina Franco Rosa dos Santos

ABSTRACT

This work derives from a study about the images built by the intellectuals of Anthropophagy, just as on the intellectual field constituted by the referred vanguard, since hemerographic sources which function as a medium to Anthropophagy, exemplified by the magazines Revista de Antropofagia and Maracajá. Such images turned up in a historical context of post-war, urban modernization and destruction, emphasis on national moralization, criticism of provincialism, global mobility, aesthetic deliberations towards the new art, culture of social distinction promoted by juspositivist bachelors, and critique of colonialism. It translates into efforts from vanguardist intellectuals deriving from the anthropophagical arts field in order to raise a place for heterogeneity and the criticism concerning the idealization of civility, fostering an apology to complexity and transfiguration of means to experience and sensibility on Modernity. This work is divided in: 1. Introduction; 2. Aesthetics, work of art, Modernity and Anthropophagy; 3. External intelectual field, ritual anthropophagy, myth, magazines and first dentition, 4. Polyphony of the nation and critique of Juspositivism: Maracajá, second dentition and bachelors and 5. Last words.

Key-words: Anthropophagy, Intellectuals, Modernity, Magazines, Juspositivism

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 7

2 ESTÉTICA, A OBRA DE ARTE, MODERNIDADE E ANTROPOFAGIA 17

2.1 PRIMEIRAS PALAVRAS 17

2.1.2 A ABERTURA PARA ALÉM DO BELO 18

2.2 DESCARTES, BARROCO, PRIMEIROS ENCONTROS COM O OUTRO: O AVESSO DO BELO 22

2.3 ROMANTISMO E OUTROS PERCALÇOS 33

2.3.1 O ROMANTISMO LATINO-AMERICANO E O CASO DO BRASIL 43

2.3.3 ROMANTISMO ALEMÃO E MÁRIO DE ANDRADE 51

2.4 SÉCULO XIX, DECADENTISMO, REALISMO, SIMBOLISMO 54

2.4.1 SÉCULO XIX E REALISMO 54

2.4.2 DECADENTISMO 59

2.4.3 SIMBOLISMO, UNAMISMO, IMPRESSIONISMO 61

2.5 MODERNISMO, VANGUARDAS PELO MUNDO, NO BRASIL E ANTROPOFAGIA. 64

2.5.1 MODERNISMO E VANGUARDAS PELO MUNDO 64

2.5.2 AMÉRICA LATINA E VANGUARDA 78

2.5.3 MODERNISMO E VANGUARDA NO BRASIL 79

2.5.3.1 PRIMEIRAS PALAVRAS 79

2.5.3.2 SEMANA DE 1922 81

2.5.3.3 MOMENTO NACIONAL 87

2.5.3.4 ANTROPOFAGIA E ANTROPOFAGIA NO SEU PRIMEIRO CICLO EM REVISTA 97

2.5.3.5 SÍNTESE ESTÉTICA DA ANTROPOFAGIA NO SEU PRIMEIRO CICLO EM REVISTA 111

3 CAMPO INTELECTUAL EXTERNO, ANTROPOFAGIA RITUAL, MITO, REVISTAS E PRIMEIRA DENTIÇÃO 113

3.1 ANTROPOFAGIA, ANTROPOFAGIA RITUAL E O ESTUDO DE REVISTAS 113

3.2 A ANTROPOFAGIA E O CAMPO INTELECTUAL EXTERNO: O PRIMITIVO E A INCERTEZA 127

3.3 A REVISTA DE ANTROPOFAGIA E OS PRIMEIROS DENTES 140

4 POLIFONIA DA NAÇÃO E CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO: MARACAJÁ, SEGUNDA DENTIÇÃO E BACHARÉIS 174

4.1 FORTALEZA DE MARACAJÁ ABRE-SE PARA A ANTROPOFAGIA 174

4.1.1 PADARIA ESPIRITUAL, ASPECTOS HISTÓRICOS DA INTELECTUALIDADE DE FORTALEZA, INTELECTUAIS QUE ABRIRAM O CAMPO PARA MARACAJÁ 184

4.1.2 MODERNISMO E MARACAJÁ, OS ANTROPÓFAGOS INTELECTUAIS DO CEARÁ 193

4.1.3 SÍNTESE DA ANTROPOFAGIA NO CEARÁ 215

4.2 SEGUNDA DENTIÇÃO DA REVISTA DE ANTROPOFAGIA, ASPECTOS GERAIS, FUNÇÕES NO CAMPO INTELECTUAL 216

4.2.2 SEÇÃO DE ANTROPOFAGIA, AS IMAGENS DA SEGUNDA DENTIÇÃO NA MODERNIDADE E EM SÃO PAULO 233

4.2.3 SÍNTESE DA SEÇÃO DE ANTROPOFAGIA DA SEGUNDA DENTIÇÃO 254

4.3 ANTROPOFAGIA E CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO 257

5. PALAVRAS FINAS 282

6. ANEXOS 288

6.1 ANEXO 1 288

6.2 ANEXO 2 289

6.3 ANEXO 3 290

6.4 ANEXO 4 293

6.5 ANEXO 5 294

6.6 ANEXO 6 295

6.7 ANEXO 7 296
6.8 ANEXO 8 297
6.9 ANEXO 9 298
6.10 ANEXO 10 299
6.11 ANEXO 11 300
6.12 ANEXO 12 301
6.13 ANEXO 13 302
6.14 ANEXO 14 303
6.15 ANEXO 15 304
7 REFERÊNCIAS: 306
7.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 306
7.2 REFERÊNCIAS DA REVISTA DE ANTROPOFAGIA E DA REVISTA MARACAJÁ: 322
7.3 REFERÊNCIAS ARQUIVÍSTICAS: 329

A vida dos povos, não menos que a dos indivíduos, é vivida em larga medida na imaginação. A capacidade de sonho e o desejo de mudar fertilizam o real, expandem as fronteiras do possível e reembaralham as cartas do provável.

Giannetti, Trópicos Utópicos, 2016

1 INTRODUÇÃO

Estudar um campo como a Antropofagia é um desafio, pois o mesmo se insere no interior do Modernismo, bastante contemplado enquanto temática da pesquisa acadêmica no Brasil; por outro lado, é uma tarefa complexa, visto que não existem muitos estudos, especialmente na área de História, acurados e focados de fato em seus suportes, como a Revista de Antropofagia, suportes que têm suas particularidades e revelam dinâmicas do próprio movimento em si[1]. A intenção desse trabalho é estudar o principal suporte que viabiliza a Antropofagia em sua origem, sua primeira fase. Nesse sentido, este trabalho não está focado sobre o que queremos que a Antropofagia seja ou sobre o que ela poderia ter sido, mas sim em tentar buscar um recorte possibilitado pelo que as letras, os textos, os registros, os intelectuais por detrás dessa deixaram como rastro para as considerações dos historiadores. Um recorte que explore nova promessa de estudos sobre a Antropofagia, uma que não tenha apenas em São Paulo, local historicamente mais referenciado pelas pesquisas acerca da vanguarda, o seu cerne.

Um outro ponto importante que gostaríamos de deixar claro desde logo é que a Antropofagia foi uma revista, um movimento, uma forma de arte, um discurso, uma narrativa e uma filosofia. Cada aspecto desses representa uma faceta da Antropofagia, esses aspectos se entrecruzam e dialogam uns com os outros. A revista foi uma elaboração de diversos intelectuais, tendo seus diretores e editores como ponto importante para a compreensão da mesma. Já o movimento, tem a ver com a forma como os intelectuais organizavam-se para conceber a Antropofagia e as relações sociais que engendravam. A forma de arte diz respeito às diversas expressões em crônicas, romances, poemas, músicas, pinturas e desenhos que compunham a mesma. Os discursos e narrativas representam o aspecto tanto político quanto social de construção de maneiras de organizar o mundo da vida. E a filosofia[2] diz respeito à elaboração que a Antropofagia perfila de uma reflexão e diálogo, os quais, fazem sentido, por serem um olhar que se levanta por sobre o mundo da vida para tentar compreender os

[1] Alguns estudos notórios sobre a Antropofagia foram e serão citados no decorrer deste trabalho, uma vez que os mesmos contribuíram, sobremaneira, para desvelar questões diversas acerca da Antropofagia. Esperamos com este trabalho colaborar para os estudos em História acerca desse tema, área na qual o mesmo ainda está por ser explorado de inúmeras formas.

[2] Nodari e Boaventura afirmam ser a Antropofagia uma filosofia. In: NODARI, Alexandre. A Posse Contra a Propriedade: Pedra de toque do direito antropofágico. 154 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007; BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica.* São Paulo: Editora Ática, 1985.

mecanismos da sociedade ou da existência que compartilham. A revista tem aspectos do movimento e é espaço do mesmo, conforme iremos demonstrar nas páginas dedicadas à sua análise. Na revista estão as diversas formas de expressão artística que confluem para a organização do movimento antropofágico. Através da mesma, com suas expressões artísticas, observamos o perfazimento da possibilidade dessa filosofia que é a Antropofagia. Com isso queremos dizer que cada aspecto desse está vinculado reciprocamente ao outro. Portanto, falemos em Antropofagia, não perdendo de vista essas diversas facetas, lembrando que elas existem, mas seguindo em frente para compreendermos o local desse constructo todo que foi a Antropofagia no Brasil nessa primeira metade do século XX, momento em que ela melhor existiu.

Nos anos 1960, alguns estudos abordaram a temática, dos quais Antônio Cândido é um dos representantes - embora o autor focasse mais em Oswald de Andrade em si que na Antropofagia como um todo. Depois, entre as décadas de 1970-1980, uma outra leva de estudos, dos quais Maria Eugênia Boaventura é um dos principais nomes, juntamente com um movimento cultural por parte da Tropicália que reivindicava traços da Antropofagia, interesse que foi coroado, nessas décadas, pela elaboração da primeira edição fac-similar da Revista de Antropofagia. Nos anos 1990, Schwartz no terreno brasileiro encampou outra série de estudos sobre as vanguardas, inclusive sobre a Antropofagia, atualizando o tema e buscando correlações com movimentos vanguardistas de outros países. Ainda na década de 1990, algumas teses e dissertações, banhadas dos saberes antropológicos, mesmo que na área de letras, tiveram por interesse a temática da Antropofagia, como a de Maria Cândida Ferreira de Almeida (CÂNDIDO, 2011; BOAVENTURA, 1985; SCHWARTZ, 1992, 2008; ALMEIDA, 1999). Da década de 2010 até o presente momento tem surgido mais alguns estudos acerca desse assunto, do qual a coleção *Modernismo +90* da editora *Casa da palavra* é um exemplo - embora, também, não foque exatamente na Antropofagia, esse estudo tem ponderações importantes sobre a vanguarda e sobre o Modernismo. Finalmente, a coletânea de ensaios e artigos de Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha é outro ponto - talvez o de maior relevo nos últimos anos - trazendo desde textos históricos dos próprios vanguardistas do Brasil e do mundo a respeito da ideia de antropofagia, até interpretações sobre o movimento inter-regional e intercitadino que teve espaço no Brasil nos famosos anos 1920 (ROCHA; RUFFINELLI, 2011; DUARTE, 2013).

A Antropofagia, portanto, embora nunca tenha estado no centro dos estudos sobre humanidades ou mesmo sobre o Modernismo, sempre esteve presente, de tempos em tempos,

nesses quase noventa anos desde que acontecera primeiramente como um impulso de um grupo de intelectuais que tinha por base a cidade de São Paulo. Na área de história, o tema certamente não está na centralidade dos estudos sobre cultura, intelectuais ou ainda na área ampla de História do Brasil contemporâneo. Não obstante ter seu primeiro *locus* em São Paulo, a Antropofagia portou um intuito de devoração que estava não apenas no seu nome, mas ainda no seu método de busca por manutenção de vínculos e mútuo referenciamento entre diversos grupos vanguardistas no Brasil e no mundo afora.

Nesse sentido, esse estudo foca-se na primeira fase da Antropofagia, seu momento em revista, que fora veiculada primeiramente em 1928, contendo 8 páginas que eram enviadas para os mais diversos cantos do Brasil e também da América latina, a partir do trabalho de Raul Bopp na *Associação Paulista de Boas Estradas*, que lhe permitia facilidade de postagens; e, posteriormente, a veiculação da revista em 1929, quando então passa a figurar como página do jornal *O Diário de São Paulo*. A revista nessa primeira fase é o suporte da Antropofagia, que é, por sua vez, nosso objeto de estudos.

A Antropofagia foi o movimento de diversos intelectuais que, em conjunto, criaram uma noção coletiva a respeito de seus locais de pertencimento e da modernidade com intuito de transformar a realidade existente. Uma das categorias centrais que permeia toda essa dissertação é, portanto, a de Modernidade. Seguimos, entre outras, as teorias de Jameson e Giddens nesse ponto. Moderno é um termo que, existindo antes mesmo da palavra modernidade, esteve vinculado à noção de ruptura desde a época de Cassiodoro no século VI d. C, e é o fundamento para a Modernidade em si, uma situação em que novos discursos, imagens e narrativas são geradas desde as paredes de eventos precedentes, numa atividade de características dúplices, diante da qual, a exaltação da contiguidade, livre de remendos, do momento passado para o momento atual, passa a ser revista, e transmutada numa consciência de cisão e ruptura efetivas, ao passo em que a vigorosa concentração sobre tal cisão, de maneira paulatina, converte tal ruptura num período em si mesmo (JAMESON, 2005).

Desde Schelling e o Romantismo, a ideia do passado é problematizada, onde se entende a ênfase no presente como a responsável por separar o mesmo de um passado. Tal ênfase é a "enérgica separação do presente, através de um poderoso ato de dissociação, por meio do qual o presente bloqueia o passado a si mesmo, o expulsa e o lança para longe de si; um ato sem o qual nem o presente e nem o passado existem verdadeiramente." (JAMESON, 2005, p. 36). Entre estranhar o passado e ufanar o presente está a chave para a compreensão do moderno.

A energia do presente: seu poder de fazer-se a si mesmo, através dos agentes históricos, como os intelectuais da Antropofagia, de transformar-se num período, apesar da ausência da distância analítica para nomear-se a si mesmo, a teimosia do autoafirmar-se, o fato de não ser autorizado por uma narrativa prévia e, ao mesmo tempo, anunciar-se, é isso que metamorfoseia a experiência a partir dos usos do moderno e da modernidade conforme cada contemporaneidade. Desse modo, existiu uma modernidade na Renascença, que buscou separá-la do medievo, uma modernidade representada pelo Romantismo, através do voltar-se para o questionamento acerca do passado próximo, uma modernidade também que fora cantada por Baudelaire como uma maneira de instalar uma nova forma de vida no século XIX e inúmeras outras.

As diversas tradições têm soluções diversificadas para a questão da periodização da modernidade, é o caso da alemã, a qual prefere encarar a modernidade a partir do protestantismo, já autores de vínculo com as teorias economicistas preferem localizar a modernidade a partir do capitalismo, outros a partir do *cogito* e da reflexividade, existem ainda os que preferem a opção pelas narrativas da revolução industrial e a opção pela tecnologia e assim por diante. Todas essas opções, para Jameson, demonstram como a modernidade é um tropo que funciona de base para indicar a mudança de um paradigma e para permitir uma reescritura historiográfica a partir da percepção dessa transformação paradigmática (JAMESON, 2005). Assim, a modernidade é uma categoria narrativa.

Além disso, para a observação do que perfaz a Modernidade, partimos do ponto de vista dos atores sociais, como agentes que perfazem esteticamente a crítica na alta modernidade, essa do século XX, através da arte, da cultura e do que Lash e Giddens chamaram de "estética da vida cotidiana", em que a individualização passa a fazer parte da vida dos agentes em comento, os intelectuais antropófagos, num movimento que os separa dos vínculos de suas comunidades e os permite criar outros tipos de vínculos, mas a partir dessa nascente individualização.

E entendemos, conforme Giddens, que os atores em certo momento passaram a refletir sobre o que era a Modernidade em si, seus ganhos e seus despautérios, pois se ela possibilitou a fissura do átomo, e o aumento da capacidade de produzir energia com isso, também gerou, naquele momento, a Primeira Guerra Mundial a partir do aumento da capacidade bélica também propiciada pelo desenvolvimento das fontes de energia; se a ciência permitiu que se estudasse a economia e previsse e intervisse nos ramos das finanças no país, também gerou a queima de milhões de sacas de café no Brasil pelo mesmo motivo, num país em que a mortandade por

míngua de víveres era alta; ou ainda, se a modernidade possibilitou a valorização de imagens do Novo Mundo americano a partir das artes, ela necessitou de formas pelas quais esses mesmos americanos passassem a olharem-se a si mesmos como criadores autônomos de cultura. É aí que a vanguarda, especialmente a vanguarda antropofágica se insere, como uma questionadora da devoção cega aos intuitos modernizantes que apareciam como fruto de uma ideologia do progresso e da razão. Esse movimento de reflexividade na modernidade questiona os efeitos nefastos da modernização, se volta para os feitos de até então e pergunta-se: qual a melhor maneira de fazer frente aos mesmos (GIDDENS; LASH, 1997)? As respostas que os intelectuais antropófagos encontraram para tais problemas estão espalhadas ao longo dos capítulos da presente dissertação.

Finalmente, para concluir a primeira abordagem acerca da questão da Modernidade, entendemos, conforme Dussel, a Antropofagia como uma nova construção acerca da modernidade, uma que seja plural e não tenha na Europa seu meio e fim. Dussel observa que a Modernidade nas Américas esteve influenciada por uma conduta por parte dos europeus que primeiramente usou de uma violência contra os habitantes nativos para incluí-los na comunidade cristã e, só após essa violência, passou a organizar com os mesmos conforme a racionalidade argumentativa que a modernidade defendia, primeiro com Kant e depois com Habermas (DUSSEL, 1993). Nesse aspecto, as construções imagéticas, como as da vanguarda antropofágica têm um sentido de crítica de um discurso histórico que vinha sendo construído até então acerca da própria modernidade e do local tanto do Brasil quanto da América latina diante da mesma.

A *revolução caraíba* proposta pelo manifesto antropofágico é apenas uma das ricas imagens que a Antropofagia carregou, numa tentativa de reconstrução desses pertencimentos de tais intelectuais periféricos, na busca por um discurso da modernidade que não pregasse a modernização a partir do centro de um sistema de irradiações de influências, mas atestando o sentido de uma construção de imagens desde uma alteridade criadora, o intelectual latino americano e também brasileiro que promove o índio a herói para lidar com seus problemas de pertencimento num sistema cultural que até então fora unilateral. Nesse sentido, a solução antropofágica da vanguarda foi uma força para lançar a modernidade nessa possibilidade de autoenxergar-se e promover novas construções não eurocêntricas para explicar e experienciar o mundo.

Além disso, a Antropofagia é o destrono da racionalidade que a modernidade quis fingir portar, mas que ao cabo, esconde uma irracionalidade originária, na figura dos imperialismos colonialistas pelos territórios africanos no século XIX que culminaram na Primeira Guerra Mundial, por exemplo (EKSTEINS, 1991), esse sistema de eliminação do outro a partir da destruição, essa forma de relacionamento com o outro a partir da violência e do não reconhecimento de sua transcendência, uma padrão que culmina no estado de conflito perene facilitado pela celebração da máquina, presente nesse momento do século XX experienciado pelos vanguardistas (SARTRE, 1982). Todo esse quadro mostra uma irracionalidade que é avessa à utopia da razão que a Modernidade proclamava. Nesse sentido, a Antropofagia é a negação da inocência diante da violência moderna, ela é uma razão sim, mas com intuito emancipatório, mostra a irracionalidade para transformar o estado dessas imagens acerca da periferia (DUSSEL, 1991). Essa negação de se dá por meio de um movimento de intelectuais na modernidade latino-americana, que encampa um sentido então de tradução de usos e costumes, de culturas, danças, religiões, regiões, moda, práticas, em que os ditos intelectuais se veem num duplo movimento de pertencer a uma cultura ocidental da qual fazem parte, mas diante da qual constituem a periferia, são rejeitados. Esse conflito entre o pertencer e o ser excluído torna o produto da intelectualidade latino-americana uma mistura de prolongamento e transgressão da vida ocidental (PAZ, 1996).

Reflexão e crítica do irracionalismo disfarçado de racionalismo, esses são os paradigmas com os quais a Modernidade se expressa sob o sol de Abaporu, esse último termo, usado como alusão ao rascunho de Tarsila do Amaral que deu origem ao famoso quadro e que fora trazido a público primeiramente através de um esboço publicado na Revista de Antropofagia em 1928. Essa crítica na e da Modernidade perfeita pelos intelectuais da Antropofagia fora trazida à tona por diversas imagens construídas ao longo do primeiro momento da Antropofagia, aquele em que a mesma se organizava enquanto um conjunto de intelectuais de diversas localidades do país e do mundo buscando construir algo em comum. Tendo levantado a problemática, a justificativa e uma categoria fundamental nas linhas antecedentes, nas linhas a seguir, abordaremos melhor qual o método, embasamento teórico e divisão dos capítulos pelos quais esse objeto de estudos foi tratado na presente dissertação.

No primeiro capítulo, localizamos o lugar da Antropofagia dentro do Modernismo, e de ambos dentro do todo das Artes da Modernidade. Para tanto, buscamos entender algumas transformações estéticas que tiveram seio no período referido em termos de filiação estilística. O intuito de tal capítulo não foi operar uma história total das artes na modernidade, algo que

seria impossível e mesmo contrário às nossas orientações teóricas, mas apenas observar o sentido de algumas transformações estéticas que pudemos identificar e que a crítica aponta como importantes para a vanguarda antropofágica.

Um dos principais intuitos, objetivos, desse trabalho foi trazer à tona a alteridade e a teia de vínculos feita pela Antropofagia com diversos centros intelectuais de todo o Brasil, algo que era constitutivo da mesma. Não é possível falar em Antropofagia, especialmente na fase de revista, sem endereçar essa perspectiva: o intuito do núcleo da Antropofagia em dialogar com grupos de intelectuais de outros estados e cidades (BOPP, 2012). E, no entanto, percebemos que há uma grande lacuna nos estudos no sentido de mostrar quem eram esses grupos dos outros estados e cidades, como e em que termos eles colaboraram para a construção da Antropofagia. Há um esforço dentro dos intérpretes da Antropofagia que já fora feito a partir da observação do grupo de Cataguazes, por exemplo, em Minas Gerais, que é um dos grupos com os quais o periódico referido fora criado para dialogar (GUIMARÃES, 2014; BRANCO, 2005; QUARESMA, 2013). Mas ainda existem outros grupos de intelectuais, no nordeste, no sul do país, que a Antropofagia tinha sob seus olhos e que, no entanto, não são muito visitados nos estudos acerca do tema.

No segundo capítulo, portanto, tentamos trazer um pouco à tona tal problema, com a análise da primeira dentição da revista, visitamos brevemente alguns centros intelectuais que colaboravam para a composição da Antropofagia, para tanto, valendo-nos dos estudos de história intelectual e periódicos, já com extensa bibliografia na área das humanidades, desde Tânia Regina de Luca até Robert Darnton (LUCA, 2011; DARNTON, 2010), tentamos revelar novas formas de abordar o tema da Antropofagia a partir das imagens construídas pelos seus textos e figuras, bem como a posição dos intelectuais dentro do campo da Antropofagia (BOURDIEU, 1996; 2002; 2004), posição que descortina dinâmicas tanto dos intelectuais quanto da Antropofagia em si.

No terceiro capítulo buscamos, entre outras coisas, aprofundar essa análise, onde elegemos um grupo vanguardístico específico, o grupo de Fortaleza, no Ceará, entre aqueles que colaboravam para a Antropofagia, no intuito de olhar com lentes mais próximas para o significado dessas conexões feitas pelos intelectuais da vanguarda sob comento. Entendemos o sentido de nação que surgia entre essas vinculações de um grupo intelectual de uma cidade e outra, observando não apenas a própria Revista de Antropofagia em si, mas a realidade intelectual desses grupos específicos e o sentido desses entrecruzamentos para a construção de

ideias sobre o nacional naquele momento. O estudo focado no grupo do Ceará permitiu que observássemos o sentido da busca pela nação nessa realidade local, de modo que tal imagem, juntamente com as demais imagens já identificadas acerca do nacional na Revista de Antropofagia, nos permitiu ter uma nova dimensão do significado conjunto do esforço desses intelectuais de diferentes localidades do país para a construção de discursos associados. Para tratarmos a questão da nação utilizamos o referencial teórico de Pamplona, Ivan Jancsó, Barbara Weinstein e Craig Calhoun (PAMPLONA, 2008; JANCSÓ, 2000; CALHOUN, 2008; WEINSTEIN, 2008) e para pensarmos a noção de identidade diante da modernidade em face da construção da nação numa perspectiva periférica, além do referencial supracitado no que tange à modernidade, utilizamos a leitura de Gilberto Velho (VELHO, 2013).

Para observar de perto a Antropofagia a partir dos aspectos mencionados, nos capítulos segundo e terceiro, buscamos uma abordagem descritiva das imagens trazidas à tona nas seções mais importantes de cada dentição da revista para, numa mescla entre análise dos periódicos e observação da produção intelectual, observar o comportamento do campo intelectual e sua forma de promover a modernização de seus locais de pertencimento. O estudo da vanguarda antropofágica a partir das imagens nesses capítulos referidos seguiu a linha teórica principalmente de Otávio Costa (2008), mas ainda se valendo das contribuições de Didi-Huberman (2011) e Rancière (2011) para o tema.

Para auxiliar na observação do campo intelectual composto pela Antropofagia, efetuamos um estudo das imagens evocadas pelos intelectuais, juntamente com o mapeamento quantitativo e qualitativo de cada intelectual para as dentições da revista, buscando padrões na revista e tentando entender a partir do tipo de colaboração de cada intelectual para cada aspecto da revista qual a situação deste intelectual no campo da Antropofagia, no que resultou em duas tabelas que estão em anexo ao fim deste escrito. O cruzamento das informações contidas nas tabelas acerca da análise da Revista de Antropofagia com as demais fontes citadas como entrevistas, relatos memorialísticos e etc, permitiu confirmar diversas hipóteses que levantamos a respeito do campo intelectual da Antropofagia. Essas tabelas têm uma função heurística importante de auxiliar na compreensão da maneira com que cada intelectual colaborou para a confecção dessa nova forma de pensar a modernidade desde a perspectiva de intelectuais de um país periférico. Tal estudo fora facilitado pelas teorias da comunicação e da história acerca do exame de revistas e do papel da editoração na transformação de um suporte, como em Scalzo (2004) e em Chartier (1992), bem como pelas referidas teorias de Bourdieu a respeito do comportamento de intelectuais em conjunto.

Além disso, no terceiro capítulo, também observamos o sentido da contribuição antropofágica enquanto campo intelectual das artes para um campo intelectual exterior ao seu, o dos bacharéis juspositivistas, em que, sendo a teoria juspositivista muito defendida pela elite que ocupava e que lutava por altos cargos de poder na nascente República brasileira, a crítica antropofágica teve na mesma e no *éthos* que lhe abrigava, um dos seus principais temas pelo decorrer da Revista de Antropofagia. Para tanto, buscando uma compreensão mais profunda tanto do juspositivismo quanto do local dos bacharéis na recente República, para fins de entender o sentido da crítica que surgia nas letras do periódico antropofágico, usamos, entre outros, o referencial teórico de Mascaro, Carlos Guilherme Mota, Nelson Werneck Sodré e Wolkmer (MOTA, 2010; MASCARO, 2013; SODRÉ, 1986; WOLKMER, 1991). Com essa percepção a Antropofagia deixa de ser um movimento isolado das artes e demonstra a relação desse campo intelectual artístico com outros campos intelectuais, permitindo observar seu comportamento e influências para além de seu grupo de suporte com a alçada de sua crítica, e examinar seu sentido de transformação do mundo.

Importante ressaltar desde logo que ora nos referimos à Antropofagia a partir de sua constituição enquanto vanguarda de intelectuais latino-americanos e ora nos referimos enquanto uma conotação do nacional. Tal dualidade presente neste trabalho, também está presente nas dentições da revista, por isso há esse reflexo de dupla referencialidade, tanto à nação quanto à América latina. Não tínhamos como uma hipótese central antes do término da escrita dessa dissertação o fato de os intelectuais elaborarem imagens conjuntas acerca do nacional, isso foi algo que pudemos observar com o estudo mais atento do suporte, as fontes reforçaram essa evocação do nacional no decorrer do trabalho.

Como hipóteses, elencamos que 1) a Antropofagia contribuiu como instância modernizadora da sociedade a partir da construção de imagens únicas a respeito da modernidade que era experienciada por seus intelectuais; 2) a Antropofagia era um local onde os intelectuais resolviam seus problemas concernentes à sua condição de periferia do mundo, 3) a Antropofagia enquanto revista foi a possibilitadora da construção de um conjunto de ideias que ultrapassavam o mero conteúdo do manifesto antropofágico, texto mais conhecido, e que abrigava uma gama de intelectuais de bastante importância para o campo, além de Oswald de Andrade, que apesar de ter contribuído com imagens poderosas para a vanguarda, não foi o único a fazê-lo; 4) as revistas com as quais a Revista de Antropofagia se correspondia Brasil afora também continham intelectuais que se entendiam como parte do campo intelectual e como antropófagos, buscando elaborar ideias conjuntas sobre seus lugares de pertencimento; 5) Havia

uma crítica sistêmica aos bacharéis de filiação teórica no século XIX por todas as dentições da revista. Felizmente, o estudo das imagens nos dois anos em que a revista fora veiculada, 1928 e 1929, bem como os estudos dos relatos memorialísticos de Raul Bopp, a entrevista com Geraldo Ferraz, as cartas de Alcântara Machado, a Revista Maracajá de Fortaleza e, finalmente, o acesso a entrevistas, cadernos e diversos documentos do acervo de Oswald de Andrade, juntamente com a crítica e a bibliografia já existentes sobre esses temas, nos permitiu confirmar essas hipóteses e, ainda mais importante que confirmá-las, refiná-las.

2 ESTÉTICA, A OBRA DE ARTE, MODERNIDADE E ANTROPOFAGIA

2.1 PRIMEIRAS PALAVRAS

O Modernismo e as vanguardas que lhe são concomitantes, como a Antropofagia, abrem um espaço de questionamento acerca da obra de arte[3]. Tal questionamento pertence à materialidade da vida, sendo possibilitado por transformações sociais, de um lado, mas, também, pela particularidade de mentes e espíritos específicos que, em conjunto, e uma vez lançados na sociedade transformaram de forma coletiva a arte e a vida a partir de seu impulso individual ou interno. O início de um estudo estético sobre a Antropofagia enquanto vanguarda pode partir de diversas perspectivas. Ele pode ser um estudo que tem por base os parâmetros psicológicos, a fenomenologia, a tradição crítica, etc. Escolhemos, como ponto de partida para observar a problemática concernente ao estatuto da arte, uma perspectiva que confronta a Antropofagia com momentos estilísticos anteriores ao próprio Modernismo. Esse método se fez necessário uma vez que a crítica recente tende a aproximá-la de diversos momentos anteriores a ela mesma para explicar, a partir da diacronia da busca em outros momentos do tempo e do espaço, aspectos que aparecem em sua realidade sincrônica e arqueológica, expressa em suas diversas fontes. Por exemplo, autores como Pedro Duarte veem na Antropofagia uma ascendência romântica (2014), ou Lúcia Helena que aproxima a vanguarda ao Barroco (1983), ou ainda Raymond Williams (2011), Clive Scott (1989) e Otto Maria Carpeaux (1963) que viram no decadentismo, no Simbolismo e no Realismo traços importantes do Modernismo subsequente. Esse capítulo, portanto, busca examinar alguns problemas estéticos que foram acrescentados à noção de obra de arte que, por um lado, tornou-se amplamente possível com o advento da Modernidade e que, por outro lado, ajudou a formá-la. Confrontaremos, portanto, transformações estilísticas, técnicas e teóricas para compreender algumas operações que tomaram espaço no seio da Modernidade e que possibilitaram o advento da Antropofagia enquanto vanguarda que, na periferia do mundo, tratava tanto do "bárbaro tecnicizado" (ANDRADE, 1928, n.1, p. 3), quanto de um herói preto "nascido do medo da noite", vulgo Macunaíma, uma criança feia, que seria o salvador de "nossa gente" (ANDRADE, 1928, n. 2, p. 3) ou ainda de "botar o *caium* para ferver" (MACHADO, 1928, n. 1, p. 1).

[3] Uma distinção interessante entre Modernismo e Vanguarda no contexto do século XX pode ser encontrada em Raymond Williams, que aponta no Modernismo o locus de uma arte nova que, com diversas transformações técnicas, em comparação ao clássico, se manteve, no entanto, mais adstrita às comodidades sociais que a vanguarda, detentora de um viés mais transformador e desgarrado do discurso dominante socialmente. WILLIAMS, Raymond. Política do Modernismo. São Paulo, Unesp, 2011.

Falar de Antropofagia num mundo que questionava - a partir das revistas, das atividades de crítica por meio de ensaios, por meio de exposições artísticas, etc – a ilusão da representação e que permitia a "autonomização do domínio do imaginário" (KLEIN, 1998, p. 386) diante de tentativas sucessivas anteriores de formas de imitação da natureza, bem como seu rechaço, nos coloca diante da possibilidade da história da arte, que é, nesse aspecto, a história da negação da representação e da ilusão que dão origem ao próprio objeto artístico. A ilusão materializada numa obra de arte é tanto repercussão do trabalho do artista quanto o canal a partir do qual, por intermédio de outras obras, ele observa a aparência das coisas. O artista ultrapassa os estilos[4] e técnicas anteriores a ele exatamente em seu trabalho de retificar e acurar os paradigmas que chegaram diante de si mesmo em termos de técnicas e estilos, "eis porque o artista, por mais naturalista que seja, sempre deve mais à arte anterior que à natureza" e não obstante, o trabalho paulatino de correção da ilusão ou da busca pelo real trouxe à tona o Impressionismo (KLEIN, 1998, p. 383), o qual significa por si só um momento de rompimento claro com a tentativa da representação exata da forma que se admitia até então.

Assim, a história da arte aparece como área do saber privilegiado para compreender aspectos que permitiram o florescer social e individual da vanguarda antropofágica. A perspectiva utilizada neste capítulo, destarte, é uma perspectiva histórica e tenta entender o porquê dessa atitude contundente da vanguarda de utilizar a metáfora do canibalismo para construir seus significados nas primeiras décadas do século XX; por exemplo, como esse fenômeno dialogou com o que havia sido feito em termos de arte até então e como ele foi apropriado de uma vanguarda em relação à outra, num momento em que o *Dadaísmo* de Duchamp e Tzara questionava a própria ideia da obra de arte enquanto objeto. Essa discussão estética, a partir da história da arte no que concerne a possíveis antecedentes trazidos pela crítica da Antropofagia, é o que se busca nas páginas subsequentes[5].

2.1.2 A ABERTURA PARA ALÉM DO BELO

A filosofia da arte é um campo profícuo composto por estudos sobre arte e mundo, arte e categorias do pensamento, arte e sensibilidade, arte e ontologia, etc. Quando observamos o

[4] Entendemos 'estilo' conforme Robert Klein, como uma maneira de dar à linguagem da arte uma resistência quase de matéria. KLEIN, Robert. A Forma e o Inteligível. São Paulo: Edusp, 1998.

[5] Note-se que não pretendemos recuperar uma completa história da arte, até porque tal feito seria mesmo improvável, mas apenas observar, dentro da história das artes na Modernidade, aquilo que dialoga com a Antropofagia, com a compreensão que se precisa ter de arte e estética no que tange a nosso objeto específico que é a Antropofagia.

Modernismo, as vanguardas e a Antropofagia, evidencia-se uma dupla percepção: tanto o local de estetas[6], filósofos e críticos da arte; dos diversos intelectuais[7] que integraram esses movimentos, bem como o local na história da estética ocupado pelas manifestações artísticas desses intelectuais. Abordaremos primeiramente esta última referência.

Os estudos mais recentes sobre Estética problematizam-na como uma área do saber que não termina em si mesma. Para o esteta de Leuven, Herman Parret, a Estética é impura; sempre é necessário buscar apoio na Antropologia e na Ética para tirar conclusões sobre a dimensão do estético, já que dentro do que nos faz humanos há, profundamente, a necessidade da beleza, sendo que a arte contemporânea, a qual engloba o Modernismo e as vanguardas, traz a nostalgia da beleza. Além disso, ela está entranhada nos comportamentos coletivos em uma dimensão ou outra; esses comportamentos que, para o autor, nos fazem sobreviver (PARRET, 2009, 2017).

Para Wander de Paula, que se baseia em estudos especialmente do jovem Nietzsche, escritos importantes sobre a filosofia da arte, a pergunta é se não haveria um *locus* no olimpo da sabedoria para o que vem da arte. Não seria a arte um complemento à filosofia que tem por escopo a razão? Para o autor, quando a lógica morde a própria cauda, a arte surge e complementa a sabedoria (PAULA, 2009, 2017). Para Rancière, por outro lado, a Estética está entremeada na sua divisão tripartite de regimes, tecidos concernentes ao experimento do sensível como locais de apresentação, maneiras utilizadas para a circulação; isso tudo permite que formas, ritmos, verbos, movimentos, possam ser entendidos como do domínio artístico. Em Rancière, os regimes são epistemológicos, de inspiração na episteme foucaultiana, consistindo ou num regime ligado ao ético, ou um regime de orientação representacional, ou ainda um regime de orientação estética, que consiste numa quebra de hierarquias, regime o qual passou a se estabelecer na arte a partir do século XIX (RANCIÈRE, 2011). Ou ainda para Dussel, filósofo e teórico importante para a América Latina, que afirma ser a Filosofia da Arte algo além da Estética. Para ele, ela é metafísica, ontologia, ocupando-se de uma questão fundamental que constitui o ser humano, o que diz respeito ao ato de compreender o ser (DUSSEL, 1994).

No período clássico a Estética era definida como Filosofia do Belo, um belo que estava atrelado aos objetos em que, devido à influência platônica concernente ao mundo das ideias, o belo da natureza era superior ao belo da arte, uma vez que a teoria das sombras e da

[6] É o caso de Graça Aranha, Alcântara Machado, Oswald de Andrade, cujas palestras nesse sentido serão referenciadas nos tópicos finais deste capítulo.
[7] Esse termo será bastante tratado e discutido no capítulo sobre intelectuais e revistas, para o qual remetemos o leitor nesse momento.

reminiscência de Platão impedia que o resultado do trabalho humano pudesse ser visto com bons olhos (PLATÃO, 2001). Com Kant e suas teorias ligadas ao mundo subjetivo essa situação mudou de foco, e o belo deixou de ser o centro, no qual a categoria do Sublime passou a fazer parte do cenário, em detrimento das análises restritas ao belo. Com os pós kantianos, o belo passou a ser apenas uma das categorias do Estético, que logo começou a figurar como um tipo de ciência. Assim

> as artes pré-clássicas, pós-clássicas e anticlássicas, mais dionisíacas que apolíneas enfim, foram admitidas como legítimas no campo estético (...) definir a Estética pelo Belo, como faziam os filósofos convencionalmente tradicionais, seria recusar primeiro, toda uma enorme quantidade de grandes artistas que manifestaram preferência pela Arte do Feio e não pelo Belo. (SUASSUNA, p. 24-25, 2008)

Com isso, a Beleza passa a ser a pedra de toque da Estética, sendo, portanto, uma filosofia da Beleza (SUASSUNA, 2008), conceito que inclui o feio, o grotesco, o primitivo, as monstruosidades e não apenas o alinhamento pitagórico e vitruviano reclamado pelos neoclássicos que, no fim, estão ancorados em Aristóteles, para quem a beleza de um objeto não depende de refletir uma beleza suprema ou essencial, mas simplesmente da existência de uma "ordenação entre as partes desse objeto entre si e em relação ao todo [do mesmo objeto]" (SUASSUNA, p. 51, 2008).

No sentido inverso, Kant criou uma revolução na forma de entender a estética. Para esse estudo, que se ocupa da vanguarda antropofágica, é importante reiterar isso. Kant tem uma obra diversificada. Em sua *Crítica da Razão Pura*, estuda o entendimento, lança as bases para que se coroe de vez a razão na idade moderna; na razão prática, sobressai a questão moral e, na *Crítica do Juízo*, o juízo de gosto emerge como conceito para entendermos a noção de prazer e desprazer. É no juízo de gosto que Kant elabora sua noção de subjetividade rompedora da visão clássica para a arte

> A Estética subjetiva contesta, não sem razão, a existência dessa Beleza exterior, que nada deveria à nossa natureza orgânica e racional. A única beleza de que poderíamos falar, só existe em nós, por nós e para nós. Não é sua maneira de ser fora de nós, é nossa maneira de pensá-los que faz a beleza dos objetos ou das pessoas, assim como também sua feiura. Porque em si eles não são belos nem feios: são o que são, e qualquer outra qualificação lhes é extrínseca e vem-lhes exclusivamente de nós (KANT, 2009, p. 73).

Kant diferencia Beleza livre e Beleza aderente. A distinção feita pelo filósofo tem importantes repercussões para as artes pós-Impressionismo do XIX. Na Beleza aderente, os objetos representados ou construídos na obra de arte, se vinculados a uma utilidade do mundo exterior à própria obra, acabam vinculando-o ao seu uso, impedindo que para ele se olhe de maneira desinteressada. É o caso, por exemplo, da representação de uma chaleira num quadro; a beleza contemplada é obstruída pelo conceito que fazemos da chaleira em seu uso diário. Na arte em que os objetos construídos apresentam desvinculação com sua utilidade, em que não estão atrelados a um conceito acerca do objeto, como nas artes abstratas, surge a beleza livre, portanto, desinteressada e desvinculada. Essa beleza, para Kant, é a única pura do ponto de vista estético (SUASSUNA, 2008). Como pensar então, a arte do Cubismo, do Expressionismo, do Surrealismo, do Modernismo brasileiro, da Antropofagia, que criam objetos que, se por um lado podem ser vinculados a um objeto útil do mundo exterior à obra, por outro, pela insistência na construção de objetos não semelhantes à forma originária, promovem uma cultura que transforma o juízo de gosto e a sensação de prazer e desprazer que dele se pode tirar? Nesse sentido, a vanguarda tenciona a filosofia da arte, uma vez que seus críticos, no caso do Brasil, por exemplo, como Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Antônio de Alcântara Machado ou Graça Aranha expõem comentários nos manifestos que, enquanto filosofia da arte, enquanto apontamentos do campo da Estética, tendem a abolir a noção de prazer desinteressado, ligado unicamente à beleza livre. Esses críticos afirmaram que a beleza pode ser vinculada aos objetos do mundo físico e ao mesmo tempo ser desinteressada, ao mesmo tempo pura, como ficará mais claro no final deste capítulo em que os manifestos de cada crítico sobredito aparecem.

Kant, portanto, promoveu as bases que possibilitaram a abertura do campo estético para além do belo e do objeto em si. Não obstante, as artes de vanguarda do fim do século XIX ao XX representam uma dura crítica ao racionalismo trazido à tona por Kant; esse racionalismo que considerava possível compreender os mínimos pormenores da experiência do entendimento. Quando Kant tentou lançar luz sobre os mais diversos aspectos do entendimento, legado de suas três críticas supracitadas, ele trouxe ao mundo a ideia de razão que o Iluminismo aplaudiu com teorias políticas, sociais, etc, abraçado pela burguesia. É irônico que a luz lançada por Kant em seu século seja o combustível que permitiu a crítica a si mesmo, representada na figura da crítica à razão cara à arte das vanguardas, como a vanguarda Antropofágica, por exemplo.

De qualquer modo, apesar de a beleza ser a pedra de toque da estética, há de se pensar no feio, que é uma de suas categorias e que tem peso importante nas artes com as vanguardas

do século XX, como é o caso da Antropofagia. Desde a antiguidade clássica na Hélade, há uma relação entre o belo e a moral, há até um termo para isso, é a *kalokagathía*, que tem por raízes etimológicas a palavra *kalos*, a qual é próxima à ideia de belo, e também *agathós*, que é o bom e toda sorte de preceitos positivos, ligando, portanto, o belo à moral. Há toda uma tradição literária e artística que imprime tal concepção estética às culturas com o decorrer dos séculos (ECO, 2015, 25). A referência ao termo grego supracitado só nos importa na medida em que nos mostra o que permanece do clássico no Renascimento enquanto uma das primeiras tendências artísticas que abrem a Modernidade. É possível que tais leituras tenham sido readaptadas na Modernidade, a partir principalmente dos renascentistas. Se é verdade que há um julgamento moral diante da representação do feio em uma obra de arte pictórica ou literária, que afasta o juízo favorável de gosto, essa questão importa muito para nosso foco de estudo, pois a vanguarda no Brasil fora recebida com muita ojeriza por parte da burguesia industrial citadina ou da *demi* aristocracia rural que por vezes frequentava os salões, teatros e rodas de arte de 1910 a 1930 em São Paulo, Fortaleza ou Cataguazes, por exemplo. É preciso compreender as transmutações do feio, aquelas que, em seus atributos, tangenciam as representações antropofágicas na Modernidade, para compreender o local dessa revolução estética, dotada que é, como toda revolução, de rupturas e continuísmos.

2.2 DESCARTES, BARROCO, PRIMEIROS ENCONTROS COM O OUTRO: O AVESSO DO BELO

Para autores como Lúcia Helena (1983), o Barroco faz parte de uma tradição antropofágica que depois encontrou outros ecos no século XX com a Vanguarda de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp e etc. O Barroco de fato abre na Modernidade uma crítica a concepções estéticas que predominavam até então em termos de arte, quando se possibilita uma revisão das artes inspiradas nos modelos clássicos e um alargamento das categorias que compõem a obra de arte. Se o Barroco se comportou dessa forma em seu período, a Antropofagia também representou uma guerra ao clássico de seu tempo, no caso o parnasianismo ou alguns impulsos realistas vistos pelos artistas da Antropofagia como “passadistas”. Este tópico versa sobre o Barroco, na tentativa de observar esses possíveis diálogos, bem como situar a possibilidade do Barroco na modernidade, na busca pela compreensão das aproximações possíveis entre Barroco, Antropofagia e o momento moderno.

No início da Modernidade, como ensaiamos no tópico antecedente, com o racionalismo trazido à tona por Descartes e com o Renascimento italiano, em meados do século XVI, há um retorno às fontes clássicas gregas, a busca por simetrias, pela compreensão dos fatores mensuráveis da beleza de uma forma geral e do belo de uma forma mais atenta. Tal retorno é marcado pelo estudo da teoria da beleza de Aristóteles, o qual, ao abandonar o idealismo platônico, observou a beleza como harmonia e proporção, dependendo da relação entre o todo e as partes de um determinado objeto e não de uma luz superior (SUASSUNA, 2008). Para Aristóteles, a desordem está no mundo e os homens têm a tarefa de transformar tal situação a partir de suas obras. Suassuna entende que o discípulo de Platão não necessariamente, com essa acepção de desordem inicial, excluiu o feio da beleza, pois assume que a comédia, por exemplo, deriva do feio, já que faz sua vez apreciativa a partir dos vícios e baixezas humanos, conquanto esteja na *Poética* sendo tratada como uma categoria; é possível, portanto, entender que a visão de Aristóteles sobre a beleza é um pouco mais abrangente que o belo simplesmente. Também para Umberto Eco, Aristóteles pode ser visto como um esteta que abriu as portas, ainda que de maneira tímida, para o feio, ao compreender que as coisas feias podem ser imitadas belamente, quando a imitação de forma perfeita no uso da técnica redime aquilo que de outra feita seria considerado repelente (ECO, 2015). Muitos renascentistas basearam-se nesses estudos de Aristóteles, eles foram

> (...) exaustivamente repetidos em tratados naquela época (...) [a partir de] estudos da *Ética a Nicômaco*, principalmente. [Tudo isso] revela a facilidade com que as pessoas dessa época mudavam de um sistema de valores pagão-humanísticos para o sistema derivado da tradição cristã, sem intentar reconciliar as contradições. (...)Nesse mundo da Renascença, em que a religião, embora continuasse a ser uma fonte básica de inspiração para os artistas, se havia tornado de fato – de modo assaz paradoxal – periférica, o homem era efetivamente a medida do universo: l'uomo è misura del mondo, como disse Leonardo. (PRAZ, 1982, p. 84-86)

Além de Aristóteles, o Renascimento na Modernidade, que primeiro fora italiano, mas depois espalhou-se para outras localidades, também recebia influências de Pitágoras, que enfatizava a ênfase na harmonia universal. Essa ideia, juntamente com a noção de homem como imagem de Deus, advinda de Paulo de Tarso, legará a noção de que o homem corporifica a harmonia universal. Isso apareceu na arquitetura de Alberti, para quem "a harmonia e a concordância de todas as partes obtida de maneira tal que nada possa ser acrescentado nem subtraído nem alterado sem piorar a obra". (ALBERTI apud PRAZ, 1982, p. 89). Assim, com suas obras, o homem colocaria a harmonia no mundo, tanto pelo seu trabalho, quanto por ser

ele próprio um índice dessa harmonia. Isso também foi verdade para outros autores do Renascimento, como Boticelli, Vasari, Ticiano, Rafael.

De meados do século XVI até o XVII, com o Barroco e o Maneirismo, aquilo que o gosto clássico vincularia ao feio passa a fazer parte central da obra; esse feio se veste de expressividade, tudo o que é deveras expressivo ganha destaque, independente de que rompa com o modelo proporcional de Aristóteles. O deformado, exagerado e relegado às sombras, todos esses padrões são valorizados como temas e formas, comportamento que volta com o Romantismo e, posteriormente, com o Decadentismo (ECO, 2015).

As telas de Arcimboldo, com seres humanos cujos músculos são pintados a partir de formas de frutas, as figuras de Rembrandt presas no escuro, iluminadas por um único foco de luz, o elogio às belas donzelas em situações complicadas feitas por Shakespeare, a *alínea serpentinata* como uma forma curvilínea específica, que pode ser encontrada em diversos quadros como em Salviati, Bronzino, o elogio à aparência de inacabado nas obras como a ante sala da biblioteca de Florença feita por Michelângelo, na qual estruturas que costumeiramente margeavam as portas na arquitetura passam a ser colocadas deliberadamente nas paredes, esses fatores preparam o terreno para o desenvolvimento de "tendências não-clássicas" nas artes (PRAZ, 1986, p. 95), tudo isso eleva a ideia dos contrários, as contradições que a Modernidade trazia para os artistas. Certamente, é o espaço criado pelo não clássico que permitiu à Antropofagia enquanto vanguarda surgir séculos depois no Brasil. Essas expressões artísticas permitem visualizar o conflito que é, no fim das contas, um choque para a noção de Modernidade.

Nesse sentido, é o próprio teórico da Modernidade, Weber, quem reiterava uma tensão aguda enquanto a modernidade se firmava

> entre os princípios da ética salvadora e religiosa que evoluíam para o racional e orientada por bens de salvação interiormente religiosos como instrumentos de redenção, no sentido de que quanto mais havia a sublimação do ritual para a convicção religiosa, tanto mais na parte exterior mundana havia também a racionalização e a sublimação das condições humanas com diferentes esferas de posses de bens exteriores e interiores, profanos e religiosos, obrigou o homem, segundo leis interiores de cada esfera, a se conscientizar das consequências de suas ações e com isso fez com que entrassem em tensão aquelas que permaneciam a salvo da ingenuidade natural da relação com o mundo exterior. A evolução da intra e [extramundaneidade] da posse de bens para o racional e conscientemente almejado sublimado por conhecimento é uma consequência geral da modernidade (WEBER, 2013, p. 512-513).

Essa evolução está presente ao avistarmos o comportamento desses artistas quando lidavam com conflitos. Ou seja, a atitude de busca pela proporção, a consciência das formas na busca por criar um mundo belo, ou por manipular as diversas categorias da beleza, inclusive o feio. Ao mesmo tempo em que empurrava o artista e o intelectual para a busca de revelar o divino na existência, conforme a Modernidade avançava e conforme cada estilo adotado por cada artista também empurrava os indivíduos - especialmente quando se tem em vista o projeto de esclarecimento de todos os pormenores do que é a consciência e o entendimento, levado a cabo por Kant, por exemplo. Este influenciou diversos artistas com suas concepções estéticas – para a sublimação do ritual e a produção de convicção seguida, por vezes, de conhecimento sobre suas crenças e a respeito da maneira como cada uma vinculava atitudes no mundo. Esse processo, aliado à separação e conscientização das atitudes das diversas outras esferas da vida, que não a religiosa, colaborou para o artista como separador das esferas, esse padrão constituinte da Modernidade, a partir de seu trabalho na arte. Nesse sentido, a arte é locus de observação, tomada de consciência dessas transformações, ao passo em que também é instrumento de operação dessa convicção e produção de conhecimento em si mesma, que Weber identifica como constituidora do processo de separação de esferas da Modernidade, que culminou com a racionalização geral. É a modernidade a se firmar.

É o que podemos ver também ao deslocarmos a lupa para a América Latina com sua arte barroca, a qual esteve vinculada a uma representação do hiperbólico, como, por exemplo, jaguares adornando igrejas no México. Na América Latina, a arte barroca propiciou uma mistura de elementos locais, como o cacto, o abacaxi, transformando e adornando o excesso de detalhes paradoxais, das curvas e linhas interrompidas ou, ainda, o uso abusivo da aliteração e do *enjamblement* nos poemas, numa busca alucinante por efeitos, algo característico dessa arte. No México barroco é possível encontrar Carlos Sigüenza y Góngora, que fora jesuíta, catedrático da matemática, cosmógrafo, poeta e historiador, com, por exemplo, sua famosa obra *Primavera India*, dedicada à Virgem de Guadalupe de pele negra. Ele aprendeu a língua indígena e foi pioneiro no estudo das sociedades pré-colombianas, ou, ainda, com sua publicação *Libra Astronomica e Filosófica* em que refuta à luz dos pressupostos da ciência, num espírito bem cartesiano, as teses do jesuíta Padre Kino que insistia na relação entre mundo espiritual e fenômenos da natureza (FRANCO, 1969), como segue nos dois excertos diversos:

> Desta forma eu pontuo que nem sua Reverência como também nenhum outro matemático mesmo que fosse o próprio Ptolomeu, pode estabelecer dogmas nessas ciências, porque autoridade não tem lugar algum nelas, mas apenas

> prova e demonstração[8] (SIGÜENZA Y GÓNGORA apud FRANCO, 1969, p. 21)

> Si celeste, si cándida, si pura / es etérea azucena al Sol luciente, / cuando indultando a Delos por su Oriente / privilegia de intacta su hermosura, / ¿cómo pudo el borrón de sombra impura / profanar su excepción? ¿Cómo indecente / villana espina horrorizar ardiente / la luz nevada que aun en Delos dura? / Si en la sombra no hay sombra, si en la Idea / la mancha falta, no queriendo el Día / que menos que de luz su cuna sea (...) (SIGÜENZA Y GÓNGORA, 1994, p. 17)

Ou seja, há claramente um retrato da contradição entre ser um intelectual oriundo de um centro jesuíta de teologia, mas estar imbuído de um discurso moderno e cartesiano, da busca pela razão das coisas na própria natureza e extensão do mundo (DESCARTES, 2013); por outro lado, há uma forma tilintante de consoantes que se repetem e quase nos fazem esquecer do conteúdo do poema enquanto fala de luzes e sombras.

Na verdade, essa mistura entre o desconhecido do novo mundo e o sagrado também esteve presente na Antropofagia do século XX, quando Oswald, no Manifesto Antropofágico, reclama a união entre catequese e carnaval, ele está na verdade utilizando-se de um recurso já empregado pelos barrocos, mesmo que numa concepção elaborada segundo parâmetros da época (ANDRADE, 1928, n.1, p.3).

Com a Modernidade e suas artes, o feio ganha uma nova materialidade em termos de influências do mundo para compor esse universo diverso que é a obra de arte. A chegada dos europeus à América, marco importante desse período, é também a abertura do campo estético para uma série de novas possibilidades. Como assinala Umberto Eco

> En la Antiguedad y en la Edad Media los monstruos autenticos eran, en cambio, individuos de raza no humana, nacidos por lo general de padres iguales a ellos y permitidos o queridos por Dios como signos de su lenguaje alegórico. Ahora bien, a partir del Renascimiento, con las exploraciones que dan a conocer otros continentes, habitados sin duda por salvajes y por animales extrañísimos aunque perfectamente exportables a las cortes europeas, y no por monstruos legendários que nunca fueron hallados, el término 'monstruo' se utiliza para designar individuos portentosos, ya sea productos de partos anômalos, ya sea animales insólitos hallados por exploradores y viajeros. La postura que se adopta ante estas criaturas ya no es de espanto ni de interpretación de su significado místico, sino de curiosidad científica, o al menos precientífica (...) la *Physica curiosa* (...) obra del jesuíta Caspar Schott em 1662, em la que describen todas las monstruosidades naturales conocidas en la época. (ECO, 2015, p. 241-242)

[8] Tradução nossa do original:I hereby point out that neither his Reverence nor any other mathematician, even if he is Ptolemy himself, can set up dogmas in these sciences, because authority has no place in them at all, but only proof and demonstration.

É assim que podemos compreender a utilização de inúmeros elementos locais americanos no barroco das Américas; se por um lado há a busca pela hiperventilação de elementos como característica formal do estilo. Por outro lado, ali encontramos inúmeros detalhes que não são considerados exatamente o modelo do belo, pelo menos em termos renascentistas, mas que passam a compor as obras de arte, sejam pictóricas ou literárias, como uma busca por aquilo que até então não existia no mundo ou não era abraçado pelo mundo artístico em termos estéticos. No caso do índio, visto como selvagem, ao adentrar a composição artística, esses elementos que até então eram excluídos da representação ou do novo universo criado por cada artista, passam a significar tanto um alargamento do conceito de Beleza, para incluir o avesso do belo, quanto um adensamento da inclinação para conhecer o diferente, o enjeitado, inclinação propiciada pela aptidão para esquadrinhar o mundo tensionado pela veia cartesiana que desponta na Modernidade.

No que diz respeito à vanguarda em exame nesse trabalho, é no Barroco tupiniquim que intérpretes da Antropofagia, como Lúcia Helena, encontram uma tradição antropofágica na literatura brasileira, especificamente em Gregório de Matos, a quem a autora reinterpretou, tendo por base as ideias de Freud presentes em *Totem e Tabu*, bem como em *Moisés e o Monoteísmo,* as quais identificam que a devoração do pai, esse ritual que Freud observou no seu estudo das comunidades não citadinas, chamadas por muitos de primitivas, passou a ser projetada sobre a devoração ritual cíclica a que passava o totem, doravante ocupante do lugar do pai no equilíbrio primitivo. A partir dessa ideia, a autora entende que Gregório de Matos, ao abandonar a ideia da Europa como o pai cultural da colônia, por usar palavras vinculadas aos acontecimentos e condições estritamente coloniais, pela sua sátira crítica, iniciou um traço literário e cultural de devoração antropofágica do pai, a Europa, por essas terras de cá (HELENA, 1983).

Não é que Gregório tenha abandonado a Europa com sua crítica; como é típico do Barroco, o dualismo existiu também no texto de Gregório, uma vertente "classicizante" e, portanto, vinculada à tradição europeia, ao lado de uma crítica nacional forte a qual vinha acompanhada de uma "fala irreverente" antagonizadora do estilo dos primeiros textos da assim chamada literatura nacional: "é Gregório com seu riso destemido que denuncia, critica e corrói o texto do poder. Ele desestrutura corajosamente a falação do branco doutor, criado no saber de Coimbra", com seu maneirismo ele dá nova forma ao renascentismo petrarquista de Camões, misturando-o a um padrão burlesco que carnavaliza a obra de arte, de modo que passa a ser, para a autora, o primeiro de uma tradição de inúmeros macunaímas, utilizador da formalidade

séria do soneto com, e aí está a novidade, conteúdo cômico, macunaímas por serem heróis sem caráter, conclamadores das diversas raças e miscigenações produzidas pelas *terras brasilis* (HELENA, 1983, p. 25-26; 33). Como em excerto originário de Gregório trazido pela própria autora em seu acurado estudo:

> O Clérigo julgador, / que as causas julga sem pejo, não reparando, que eu vejo, que erra a Lei, e erra o Doutor: / quando veem de Monsenhor a Sentença Revogada / por saber, que foi comprada / pelo jimbo, ou pelo abraço, / responde o Juiz madraço, / minha honra é minha Lei: / esta é a justiça, que manda El-Rei. (MATOS apud HELENA, 1983, p. 26)

> "Animal sem razão, bruto sem fé / Sem mais Leis, que as do gosto, quando erra, / De Paiaiá virou-se Abaeté. / Não sei, onde acabou, ou em que guerra, / Só sei, que deste Adão de Massapé, / Procedem os fidalgos desta terra." (MATOS apud HELENA, 1983, p. 27)

Essa verve de Gregório de Matos causou espécie à elite local que entrou em contato com sua obra, algo que se assemelha ao modo como a elite intelectual paulista, a paraense e a cearense receberam os primeiros vanguardistas do século XX, vinculados à Antropofagia. Assim, há uma clara relação entre o Modernismo, a vanguarda antropofágica do século XX e fórmulas estéticas anteriores, o Barroco sendo um primeiro despertar dessa tradição. O apelo ao riso, a negação do europeu, essa poética antropofágica, sendo, portanto, possível afirmar que localmente, desde o início da Modernidade, há um embate entre projetos de coletividade, que se expressa por intermédio das artes e que usa como fórmula a carnavalização para a crítica.

Para Lúcia Helena, há um confronto na história da literatura entre uma ideologia do *Bom Senso e Bom Gosto* contra uma outra ideologia, chamada pela autora de *Muito Riso e Pouco Siso*. Com essas duas categorias, a autora identifica um conflito que coloca, de um lado, um *modus operandi* "bem comportado", de um "repertório nobre que engrandece a alma humana" expresso por um comportamento "contido e sério", que tem um "papel normativo e preservador" onde o riso só é utilizado enquanto em seu poder regulatório do sistema, com uma

> apropriação nostálgica do riso, que perde seu caráter paródico e destruidor. É o riso tomado como elemento secundário, porque já assimilado pelo sistema da seriedade. Não é esse riso que explode da poética de Gregório de Matos. A ideologia da seriedade, recalcando o riso antropofágico, tomado como momento inconsequente e menor, preserva-se dos riscos do riso carnavalizante. (HELENA, 1983, p. 29)

Assim, a partir desses mecanismos, é possível observar que o Barroco tencionou o campo da Beleza, de modo a insistir que a gargalhada irrequieta adentrasse suas fileiras, em

oposição a um primeiro sistema referencial permitido pela ciência e expresso no pitagorismo renascentista. Essa etapa consistiu numa segunda alavanca do saber e do estilo orientados pela busca a partir da extensão da matéria, típica do cartesianismo, mas que agora reverberou nessa segunda manifestação, a Barroca. Tudo isso na busca pelo outro do novo mundo, a qual se expressou pelo observar dos detalhes locais, que a arte por intermédio de seus recursos estilísticos permitiu. A linguagem artística em discurso a partir de seu conteúdo, mas também em sua forma, já que para Adorno, por exemplo, a forma e o estilo significam uma expressão condensada do conteúdo - a forma estética é conteúdo sedimentado (ADORNO, 1970, p. 15) – , permitindo uma mudança na perspectiva estética, alargando a possibilidade de crítica à condição da existência do Novo Mundo, que criou o gérmen da possibilidade de oposição à herança cultural europeia. Essa possibilidade de afastar-se da origem e de buscar novas origens para uma elite intelectual foi permitida ou, ao menos, veio acompanhada, da *exploração do mundo*, que abriu as portas para a possibilidade de englobar o feio, que também se apresentou a partir da carnavalização, para usar a categoria de Lúcia Helena, da crítica ao discurso do *Bom Senso e Bom Gosto*.

Explorar o mundo transatlântico permitiu o florescimento de uma ética e filosofia que englobavam o outro para autores como Montaigne. Essa época tinha como um dos parâmetros a noção de que era importante encontrar uma forma de evitar a guerra civil, fato que justifica a fundamentação do Estado e se comprova pelas diversas linhas de obra como Leviatã, por exemplo (HOBBES, 2016). É importante entender como esse espaço da liberdade pensado por Hobbes, ainda que de forma residual, passou por uma reelaboração a partir da escrita de Montaigne. O autor francês entendeu que era preciso olhar para o diferente, era preciso estranhar-se. Em seus ensaios sobressai a dúvida acerca do próprio ponto de vista, Montaigne se interroga:

> Por que nós não consideramos que contradições nós encontramos em nosso próprio julgamento; quantas coisas que antes eram consideradas artigos de credulidade, que hoje mais se parecem com fábulas? Glória e curiosidade são os flagelos da alma. A última nos prontifica a meter nossos narizes em tudo, a outra nos impede de deixar qualquer coisa prenhe de dúvidas ou indecidida. (MONTAIGNE, 2006, 288)[9]

Essa postura que duvida do próprio ponto de vista permitiu uma primeira reestruturação das formas de expressão no mundo, como as artes e a literatura, que tentaram ser menos focadas em um ponto de vista mais imediato do observador.

[9] Tradução nossa.

E para tanto, colaborou um sentido de liberdade que ia se desenvolvendo e que estava expresso também nas teorias da propriedade privada que surgiram, por exemplo, em Locke e que preconizavam a ideia de um cidadão livre, pois nascera com esse direito natural (MASCARO, 2013). Essa possibilidade de liberdade, que se amplia conforme a aristocracia e as maneiras de controle do mundo medievais perdiam espaço, é o substrato do espaço do reconhecimento do diferente, da alteridade e da diferença que Montaigne traz em seus ensaios. Ponto que lhe permitiu olhar para os canibais selvagens da América com olhos menos críticos:

> Eu acho que não há nada bárbaro e selvagem nessa nação [A América portuguesa], de tudo o que eu consigo entender sobre ela, exceto o fato de que todos dão o título de bárbaro a tudo aquilo que não está em uso em seu próprio país. Como, a propósito, nós não temos outro exemplo e razão que as opiniões e costumes do lugar em que habitamos sempre será o lugar do melhor governo, da melhor religião, da melhor forma de uso de todas as coisas.[10] (MONTAIGNE, 2016, 242)

O apelo de Montaigne é claro: não deixar de olhar para a própria tirania, como seres que se consideram civilizados, enquanto acusam os habitantes de além-mar de selvageria, nomear o outro como selvagem é um argumento apressado para condená-lo à dominação, para retirar-lhe o acesso a seus direitos fundamentais, bem como os direitos ligados às demais gerações.

E assim entendemos que a crítica de Oswald de Andrade, por exemplo, em seus escritos dos anos 1950, como em *A Crise da Filosofia Messiânica*, guarda aspectos semelhantes, já que Oswald não só aderiu à concepção de que o selvagem é digno de respeito, como ainda transformou o mesmo em símbolo da renovação estética pela qual o Brasil do século XX deveria passar. O selvagem passa a ser aceito como selvagem, sem tentações de civiliza-lo; o que deve mudar é a lupa do habitante da cidade e letrado perante o mesmo e não a imagem, que deixará de ser idealizada, como os românticos do século XVIII fizeram.

De fato, é possível observar muitos paralelos entre Barroco, Modernismo e Vanguardas de modo mais geral. Há o uso exagerado das contradições, que pode ser também observado, por exemplo, na forma como as revistas modernistas tentam abarcar inúmeros intelectuais das mais diversas vertentes, apesar de apresentarem um eixo principal, diversos tipos de textos e imagens, inclusive uma mistura dos dois. Ou ainda, o fato de que nessa arte nova do século XVII, artistas como Willem Kalf, entenderam que era possível pintar as belezas do mundo sem nenhum tema específico. É quando os objetos aleatórios e das mais diversas qualidades e

[10] Tradução nossa.

localidades aparecem numa reinvenção do tema da natureza morta, com objetos contendo detalhes da China, da Índia e das mais diversas regiões. Para Gombritch, isso implica tanto um aumento da possibilidade de estudos diversos por parte do artista, quanto que esses artistas descobriram a beleza no mundo exterior, além de demonstrar uma conquista na percepção de que o tema da arte não era de primeira importância (GOMBRITCH, 2008, p. 430). Urge ter em mente que esse desapego ao tema, bem como a montagem levada a cabo por tais artistas, já que a montagem em si é tema que será amplamente explorado pela vanguarda cubista posterior, bem como o uso de referências dos diversos locais exóticos do ponto de vista europeu, como a Índia, a China, o Oriente, serão novamente trazidos à tona pela vanguarda do XX na América, por artistas de Chicago e New York, por exemplo (NEW, 2016) ou pela própria Antropofagia (KRISHNAMURTI, 1928, n. 8 p. 3).

Apesar de o Barroco trazer o exótico e, muitas vezes, o feio à tona, os filósofos e teóricos da época tinham certa limitação para distanciar a seara moral do belo, de modo que os estudos das fisionomias ganharam enorme propulsão na Modernidade, diante do espírito de investigação na extensão do mundo, que é uma das veias da ciência. Esses estudos foram levados a cabo por diversos nomes, chegando ao Barroco, até mesmo na sua radicalização nas posturas de Franz Joseph Gall (XIX) e Cesare Lombroso (XIX), mais imbuídos de uma linguagem auto referenciada nas experiências materiais; o feio era associado à delinquência e à criminalidade, numa síntese que entendia que os estigmas morais eram somatizados. É com Hegel que tal compreensão irá passar por uma mudança, ainda que tímida, quando o filósofo defende que o corpo não pode marcar o espírito e sim o inverso, além de haver o perigo de que a acentuação exagerada de traços físicos como supostos índices de moralidade e de atividade do espírito possam condenar povos inteiros a serem desclassificados (ECO, 2015). Quando observamos as falas de determinados desses fisionomistas, fica evidente como eles buscavam no meio físico os mais diversos detalhes, já que comparar um ser humano a um animal e a partir daí admitir que possam existir traços semelhantes entre um e outro é de fato uma grande abstração e uso da intuição de forma tendenciosa. Eis um excerto de Della Porta:

> Os lábios grossos são sinal de estupidez, como escreveu Aristóteles e Alexandre. Plemón no final de seu livro: os lábios grandes demonstram ignorância. O Conciliador: os lábios grandes são sinais de abobalhamento e ignorância (...) Esopo teve os lábios grossos e proeminentes, como disse o Planude. Os que têm lábios grossos são considerados ignorantes, porque assim

> são os do asno, do símio. Nos lábios inferiores são mais proeminentes que nos superiores (...) (DELLA PORTA, 2009, p.208)[11]

O que essas elucubrações de tais autores nos mostram a respeito da Beleza é que havia de fato uma relação visceral entre o belo e o campo moral. A tendência científica que se firmava permitia que o feio fizesse parte do mundo, pois a descoberta desse mundo novo, tanto continental quanto científico, significava sua ampliação e isso também implicava que agora, no repertório imagético deste mesmo mundo, formas e seres até então rechaçados ou inimaginados, passariam a estar presentes. Era preciso encontrar um lugar para os mesmos, como bem pede a veia classificatória do que aos poucos se firmaria como ciência positiva. O lugar encontrado para essas criaturas novas, feias e estranhas, do ponto de vista de uma tradição estética ainda muito afeita às representações e construções escolásticas, por vezes, era o lugar do feio; mas tal espaço também fora perpassado por um juízo que entendia que além de feio, também era criminoso, moralmente errado, duvidoso, incapaz.

O fato das figuras feias, segundo esse juízo, terem passado a ocupar o centro dos quadros, obras arquitetônicas, peças literárias, ensaios filosóficos, não significava que havia uma mudança no mundo social para os seres que eram vinculados a essas imagens. Havia uma investida paulatina no mundo da matéria e na possibilidade de encontrar razões materiais para as coisas do mundo, a partir do uso das faculdades mentais em termos de livre associações e classificações, por exemplo, fruto da tendência científica; em determinados momentos era mais corriqueiro, talvez porque mais fácil, encontrar a razão para o estranhamento das novas figuras humanas do novo mundo, na associação aos animais, que sempre foram observados por essa tradição como inferiores aos seres humanos (CASTRO, 2002). Tudo isso, fruto também de um estranhamento diante do outro, e da busca de se esquivar de qualquer possibilidade em alargar o humanismo para englobar e dotar de direitos esses seres vistos como inferiores desde o juízo estético do feio. A inclusão do feio como categoria da Beleza não significou que o juízo sobre um elemento do mundo pudesse ascender à mesma posição daqueles vistos como belos.

Apesar dessa disparidade em termos de realidade social, em termos estéticos e no que concerne à filosofia da arte, a abertura do mundo da obra para esses elementos inspirados no real que representavam o feio, o deslocado, o negado pela tradição clássica significou uma possibilidade de transformação em termos de concepção da existência, a abertura para o

[11] Tradução nossa.

diferente foi também um espaço onde o outro cujo símbolo estava no selvagem e bárbaro de além mar por uma perspectiva europeia poderia vir à tona na arte pictórica ou nas letras. Da mesma forma que a vanguarda antropofágica do século XX utilizou-se do mito do antropófago para criar um mundo, segundo Benedito Nunes, tanto crítico da história do Brasil quanto para abrir a possibilidade de uma sociedade que primasse pelo igualitarismo, baseado no matriarcado o qual era, por sua feita, opositor do patriarcado ruralista (NUNES, 1979). Uma das grandes diferenças entre esse Barroco de séculos antes e a vanguarda referida do século XX, é a radicalidade e a ênfase em não deixar mais palatável a imagem que se tem sobre o canibal; seu mito fora usado com uma mistura de horror que a imagem traz, juntamente com o riso e a piada. Se Montaigne ressaltava que o canibal não era menos civilizado que o europeu e tentava assinalar nele traços cristãos, como a piedade e a honra, o canibal da vanguarda antropofágica era exposto de forma provocativa e que incitava a discórdia, como na famosa passagem: "aí vem nossa comida pulando", que aparecia destacado na página inicial da *Revista de Antropofagia* (STADEN, 1928, n. 1, p. 1).

Apesar disso, mesmo com a possibilidade de abertura para novas concepções estéticas, que dialogaram diretamente com as inovações na arte, "a cada inovação sentida como revolucionária e a cada onda de naturalismo[12], [como uma tentativa de busca pelo mais natural na arte ocidental, a tentativa de desvinculação do idealismo] uma parte do público se indignava: é uma verdadeira paródia!" (KLEIN, 1998, p. 364). O barroco, portanto, não conseguiu abarcar toda a crítica que, conforme o horizonte de expectativa (KOSELLECK, 2006) do mundo das artes se alargava, se fincava mais e mais; diante das revoluções em arte possibilitadas pelos novos estilos, o barroco parecia, de fato, uma paródia.

2.3 ROMANTISMO E OUTROS PERCALÇOS

Autores como Pedro Duarte identificam no Modernismo brasileiro uma ascendência ao Romantismo. O autor, tendo feito pesquisas acerca de Mário de Andrade, observa que em cartas a Alceu e Meyer, Mário confessa ter buscado inspiração no *Romantismo Alemão*, adaptando-o para uma arte nova e nacional, que resultou em Macunaíma, um personagem importante para a

[12] A palavra *naturalismo* será utilizada nesse capítulo no mesmo sentido que Rupert de Ventos lhe confere, como uma vontade de buscar a forma junto à natureza das coisas, Ventos alarga o sentido da ideia de naturalismo. Não se está falando aqui da escola naturalista de Aluísio Azevedo, por exemplo, embora esta escola também não deixe de ser mais uma tentativa de naturalismo entre tantas, segundo esta conceituação alargada de Ventos. In: VENTOS, *Teoria de la Sensibilidad*. Barcelona: Editora Península, 1979.

Antropofagia. A identificação está no ponto em que tanto alemães, no início da época moderna, quanto o Brasil da semana de 1922 ocupavam uma posição periférica diante da cultura ocidental, voltando-se para a busca de uma identidade que se ligasse tanto ao todo do mundo que se globalizava, quanto uma identidade que fosse local e os vinculasse à sua própria terra de nascimento (DUARTE, 2014). Apesar da confissão supracitada de Mário de Andrade, o fato é que o Romantismo é importante para a Antropofagia, especialmente por ter imposto a última amplos ataques ao primeiro. Assim, olharemos para alguns aspectos do regime das artes (RANCIÈRE, 2011) que compõe essa expressão romântica, para compreendermos alguns sentidos da oposição antropofágica.

Nos anos que precederam o aparecimento do Romantismo, é possível notar uma abertura no interior das concepções estéticas entre os filósofos europeus, desde o século XVIII, com o Sublime, presente em Kant e em muitos outros; há uma transformação no *modus* de entender a Beleza, quando o aspecto subjetivo vem à tona. Com o Sublime se retrata paixões abissais, ou a reação humana diante dos fenômenos naturais irreversíveis e colossais. Dentro da evolução histórica da Estética, há a coincidência do surgimento da novela gótica, por exemplo, com seu apelo às ruínas, e a ênfase nas teorias do Sublime. Tal categoria transforma a ideia que se tem do feio, pois ela aparece como chave para compreender o sentimento que se tem diante de tempestades, mares revoltos, o isolamento humano e a pequenez defronte da grandiosidade de todo o universo (ECO, 2015).

Para Herman Parret, o Sublime, em toda a sua graciosidade, é horripilante, exatamente porque ele tem a capacidade de implicar o aniquilamento do indivíduo diante do todo, da vastidão e incompletude da generalidade restante. O autor também identifica o Sublime, inclusive, como prorrogável para além da própria arte do XVIII, nas ruínas retratadas no Romantismo ou no Gótico tempestuoso como Eco afirmou. Para Parret, que tem por base estudos de Lyotard comparados a Kant, o Sublime é uma categoria importante para entender mesmo a arte abstrata do século XX, uma vez que essa abstração funciona como dissolução da possibilidade de entendimento e compreensão - mesmo estando essas últimas duas palavras vinculadas ao próprio Kant na filosofia moderna, que aliás é um dos teóricos importantes do Sublime -, que tem a capacidade de romper com tudo o que a Beleza indica em termos de medição, já que o Sublime é a impossibilidade dolorosa de conceituar, de abarcar e compreender o geral, é a migração para o transcendental sem a menor possibilidade de um conceito para reconfortar-se. Para o autor, é na estética do Sublime que a arte aparece como guardiã de um território sumo e vital, onde a cognição não consegue adentrar (PARRET, 2009).

Antônio Cândido também concorda com essa concepção, ao afirmar que “a arte e a literatura são atividades permanentes, correspondendo a necessidades imperiosas do [ser humano] e da sociedade (...) a literatura tem o papel fundamental de dar forma à fantasia” (CANDIDO, 2017, p. 2), demonstrando assim o peso do além do meramente cognitivo ou racional para o ser humano. Essa fantasia certamente fora facilitada por uma concepção estética que em literatura, no caso de Victor Hugo, por exemplo, visto como um dos maiores expoentes do Romantismo, no prefácio de seu Cromwell (1827) afirmava que o grotesco é a seiva mais cara que a natureza poderia oferecer à arte; a oposição entre o sublime e o grotesco, que engloba tudo o que é deslocado e burlesco, trariam à tona a noção de que o belo tinha apenas um tipo, enquanto o feio tinha mil formas. O feio, portanto, poderia abrigar o novo, de modo que na época romântica é possível enxergar a aliança entre o grotesco e o belo, o mal e o bem, a sombra e a luz, de modo que a natureza em sua multiface e quebra poderia mostrar que a harmonia está na incompletude que desenovela vida, criação, humanidade (BAYER, 2011).

O Romantismo, um dos signatários do Sublime na literatura, é, para Antônio Cândido, um estilo importante para a América Latina, por ter possibilitado um “enquadramento ideológico ao sentimento nacionalista desenvolvido com os movimentos latino-americanos de independência” (CÂNDIDO, 1999, p. 107). Além disso, com ele, o continente viu uma maior liberdade nas construções poéticas, uma vez que favoreceu uma prosa poética, a qual levou ao poema em prosa e culminou no tão moderno verso livre, bastante utilizado pelos modernistas do século XX, com sua quebra da relação entre a métrica e a área da poesia, ou ainda com a maior ênfase ao Romance, esse gênero que contém a emancipação como uma de suas chaves de concepção. Esse quadro significou o surgimento do que para Cândido equivale a uma “liberdade da escrita”. Para o autor, a literatura do século XX, onde se encontram as vanguardas como a Antropofagia, está baseada numa longa tradição iniciada com o Romantismo, de “dissolução”. Nessa ambiência, a literatura de vanguarda representaria um novo patamar de normatividade, alcançado a partir da tradição de dissolução. Essa dissolução significou um rompimento com características que unificam estilisticamente uma obra a algo exterior a ela, como as concepções religiosas; com isso, a literatura contemporânea estaria voltada sobre si mesma, num movimento de afastar-se do mundo exterior, de referências externas (CÂNDIDO, 1999, p. 106-107).

Para o crítico, o Romantismo significou a crise da literatura e das artes, que ainda estaríamos vivendo e diante da qual o Modernismo tanto lutou. Por outro lado, ele não entende tal crise como maléfica, ao considerar que “as maiores obras de arte são aquelas em que a crise

se manifesta com mais clareza, embora sua grandeza não impeça que elas se achem à beira de um precipício" (CÂNDIDO, 1999, p. 107)

No século XVIII a arte tinha de contribuir para um mundo fantástico; todas as artes juntas buscavam somar à noção de um mundo fantástico e artificial. Assim, os artistas tiveram liberdade para transformar suas visões mais improváveis e trazê-las para o mundo. Tudo o que era do domínio do extravagante tomou vida na Europa, especialmente no lado católico, diante do que era possível observar um contraste impressionante entre os castelos e igrejas construídos nesse momento e as ruas escuras, irmãs da pobreza, que tomava conta de todo o resto da sociedade. Uma parte dessa arte foi vista como Barroco e outra parte fora vista como algo intermediário, que já caminhava para o Rococó e o Romantismo. Na Inglaterra, por outro lado, o protestantismo e o puritanismo frearam um pouco essas expressões na arquitetura e na pintura nesse século; foi o que deu origem a diversos trabalhos de pintores e ilustradores. Com o ambiente da Revolução Francesa, a arte encontrou de fato os tempos modernos, em que a era da razão aparece para influenciar não apenas a revolução política e social, mas também a arte e seu papel nessa história (GOMBRITCH, 2008).

Nesse processo, o Romantismo é identificado como um dissolvedor do Barroco e do Rococó, vistos como a arte que entremeava a vida da aristocracia decadente, essa mesma que a Revolução Francesa depôs, para fazer emergir o novo cidadão revolucionário. Duas correntes despontavam nessa nova conjuntura, concomitantemente, e dando força ao Romantismo, mais no caso da primeira que da segunda: O Gótico, agora desprovido de sua vinculação específica a igrejas, como ocorria no século XIII, veio à tona num *revival*; lado a lado com o Neoclássico, este último, mais atrelado à ideologia burguesa da revolução, significava a volta a uma tradição clássica, da simplicidade, do equilíbrio e da harmonia, que tinha por intuito demonstrar sua superioridade moral diante do sistema aristocrático que estava a ruir. É no neogótico desse período que talvez encontremos as maiores relações com a Antropofagia, uma vez que ele encampa a imagem do aniquilamento, do dissolver-se, do desmoronamento, que permitem que o homem enxergue o outro sombrio dentro de si mesmo.

Nesse momento, as academias de arte tomaram forma, situação em que a arte deixa de ser majoritariamente o ensino de uma tradição entre um mestre e um aprendiz e passa a ser, paulatinamente, ensinada em academias como matérias curriculares, tendo os reis como patronos. Então aparece o problema específico da academia - essa mesma contra a qual os artistas da vanguarda antropofágica do século XX irão se revoltar - por ensinar sobre os mestres

em artes do passado e favorecer a compra de artes desses mesmos mestres, relegando a segundo plano as obras dos artistas vivos e que precisavam de sustento. É aí que surge, em Paris e em Londres, o costume de organizar exibições, exposições de trabalhos de seus membros (GOMBRITCH, 2008). Essas exibições abrem o espaço para os artistas trabalharem para um público desconhecido, não mais para os patronos, cujos gostos eles conheciam. Agora o artista tinha de chamar a atenção para ter sucesso numa exposição. Essa situação deixa perspectivas de interpretação bem desconcertantes para autores que estudam o Modernismo do século XX, uma vez que as exposições tiveram um papel fundamental no Modernismo, bem como para as vanguardas do século referenciado.

Ora, fica para nós a percepção do Modernismo como parte desse costume de dois séculos de exposições, que se desenvolveu a partir da Revolução Francesa em termos políticos, a era da razão em termos filosóficos, e a Modernidade de uma forma macro. O Modernismo aparece como parte de um costume de várias décadas de exposições para fazer frente aos clássicos, mostrar os excluídos do mercado principal da arte, que operavam críticas ao terreno comum em que a arte criou raízes. Nesse cenário, o apelo ao choque da vanguarda, que buscava a surpresa como forma, o novo, coaduna-se com essa cultura que permitiu à crítica algum poder; ao mesmo tempo em que também permitiu o apelo às massas, à multidão sem distinção, o novo consumidor de arte anônimo.

Além disso, com a quebra da tradição clássica promovida por esses eventos, o artista passa a pintar romances, episódios de história contemporânea e medieval, (GOMBRITCH, 2008). Não é de se estranhar que tenha vindo da América a possibilidade dessa crítica, essa terra que fora o lugar de sonhos do novo, onde todos os projetos não realizados na Europa poderiam ser revistos e ter uma segunda chance, num continente novo, virgem (RAMA, 2015) e, portanto, sem vícios, aos olhos cansados de seu continente. Essa América que trouxe para a Europa um artista capaz de criar uma nova construção para o mundo político, que depois se adensou com os romantismos nacionais americanos e suas construções acerca do nacional, às quais somam-se as vanguardas do século XX, que tiveram orientação no mesmo sentido, da qual a Antropofagia, mesmo opondo-se ao Romantismo, é também um exemplo.

De uma forma ou de outra, a série de processos em torno da Revolução Francesa promoveu uma guinada nas artes para os temas da história política, bem como a temática heroica. Nesse último aspecto, Gombritch (2008) afirma que os revolucionários sentiam prazer

em imaginarem-se como cidadãos de Atenas ou Roma reencarnados, buscando, ainda, a grandeza épica da antiguidade.

Nesse passo, a arte Neoclássica é o brilho da razão, a possibilidade de entender-se o mundo a partir do que há nele mesmo, de seus detalhes, um afã investigador que inclusive também está presente nos romances policiais do século XIX a exemplo do Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, certamente cercado por outras transformações estilísticas que foram promovidas com o percorrer dos séculos a partir dos artistas e suas experiências.

Mas, resta interessante e revelador observar como é possível encontrar na imagem ou texto uma narrativa que apareça a partir de indícios, onde o raciocínio pode fluir desde sua interação com diversos campos do saber, como a anatomia, a crítica de arte, a perícia policial, onde a noção de que há uma exatidão que pode ser alcançada ao se aplicar o raciocínio, a habilidade do pensamento, todo um novo paradigma que fora colocado em marcha por Descartes, por Galileu e que no Iluminismo ganha nova fórmula e força, passíveis de serem testemunhadas. Nesse sentido, Carlo Ginzburg também afirma que o paradigma indiciário é ainda anterior à própria escalada da razão em seu momento idealizado que foi o Iluminismo, ele faz parte da constituição do humano em si, uma vez que ele teria sido imprescindível para que os seres humanos sobrevivessem pelos milênios diante de todas as dificuldades efetivas concernentes à existência da vida do ponto de vista material desde a denominada por alguns de pré-história até o momento moderno (GINZBURG, 1989).

Nesse sentido, é curioso pensar o lugar da Antropofagia enquanto vanguarda nessa seara moderna das artes, uma vez que ela traz à tona o primitivo em sua metáfora principal, que é o índio canibal, abraça uma transformação em termos de forma dos poemas e da linguagem que já se operava desde o começo das vanguardas ao redor do Modernismo. A Antropofagia agiu no sentido de primitivizar a língua, englobando, inclusive, excertos de cantigas indígenas na composição dos poemas presentes na *Revista de Antropofagia*. A Antropofagia é a volta ao primitivo, àquele que deu origem a todo o emaranhado social que depois se diferenciou e criou uma ilusão a qual chamou de ciência racional e que na verdade apenas observava o real segundo índices, algo que é constitutivo do ser humano e, portanto, presente desde tempos imemoriais. Seria, portanto, a Antropofagia o nó górdio das artes modernas? Ao trazer à tona o primitivo, criou a possibilidade de mostrar o que une, aquilo que é convergente entre a cultura da cidade ocidental e pós industrialização e a cultura do indígena, vista como primitiva. A Antropofagia, ao entrecruzar a fala ritual do índio com o texto que permearia uma cultura urbana, trouxe para

o mundo a possibilidade de observar o que de primitivo havia no mundo da razão, no mundo que se construiu sobre a ilusão da racionalidade, um mundo que, na verdade, deve ser absolvido por nossa crítica. Se o paradigma do índice, que Ginzburg mapeou em Galileu, a influenciar diversos espaços da cultura em geral, é um paradigma que constitui o humano desde, façamos a metáfora, o tempo das cavernas, a Antropofagia apenas trouxe de volta essa imagem do humano primitivo que está na origem até mesmo da cidade urbanizada e idealmente racionalizada e a aproximou novamente de nós, a partir desses intelectuais vanguardistas e suas obras.

Existiram, não obstante, outras tentativas de aproximar a cidade do seu avesso. Ao falarmos em literatura brasileira especificamente, na geração de sertanistas próxima ao Romantismo, com Taunay, Bernardes e Franklin Távora, encontramos um primeiro esforço de busca por essa relação entre cidade e seu contrário, a partir da figura do índio, do sertanejo, do rural, do campo. No geral, um encontro entre cidade e província. Para autores como Alfredo Bosi, o sertanismo, como todo primitivismo na arte, tem uma limitação que consiste na impossibilidade de um escritor fazer folclore puro; é aí que se entrega a projetar-se em seus interesses na narrativa que faz acerca do campo, resultando numa "prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico entre o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador" (BOSI, 1994, p. 141). Bosi afirma que a solução para esse impasse é lançar-se o escritor ou artista num "puro registro da fala regional (neofolclore) ou a pesquisa dos princípios formais que regem a expressão da vida rústica, para com eles elaborar códigos novos de comunicação com o leitor culto" (BOSI, 1994, p. 141). Nesse ponto, é curioso observar como a vanguarda Antropofágica pôde representar uma alternativa a essa armadilha que Bosi vê no primitivismo, uma vez que se encaixa dentro de um campo literário e artístico que tinha por base observar a linguagem em seu comportamento, trazendo-o à consciência.

Se podemos observar na arte iluminista um fator de aproximação ao primitivismo, como o impulso pela estilística dos índices, conforme mencionado acima, fica evidente como as assimetrias e entrecruzamentos dos opostos faz mais parte da cultura da razão do que um binarismo opositor puro e simples, como testemunha o próprio Romantismo. Por um lado, a era da razão tem uma pintura simples e sóbria; por outro, tem uma vertente de incontrolada expressão da angústia do artista que se vale de temas históricos e novas formas em movimento para expressar as mudanças. O Romantismo foi um caminho do ser interno do artista até o mundo exterior a partir da arte; cada artista colocou no mundo, pela primeira vez desde o Renascimento, aquilo que havia dentro de si, seus sonhos, pesadelos, fantasias, não mais

contentando-se em representar o que havia na natureza. A arte do Romantismo é a abertura para o movimento e para mundos imaginados pelo artista dentro de si mesmo.

Goya pintou seus patronos de modo a mostrar suas vaidades e seus vícios, usando especialmente a técnica do *aquatint,* que permite sombreamentos e linhas gravadas com água forte, em que o ácido nítrico gera uma cavidade onde a linha é pincelada, deixando uma marca de profundidade e força. A quebra da tradição em Goya está relacionada à possibilidade de trazer à tona os seus sentimentos (GOMBRITCH, 2008). Suas figuras faziam lembrar pesadelos; era toda uma atmosfera que ele criava, independente do patrono em um retrato, por exemplo, transparecer pouca virtude; seu maior interesse era dar vida à sua própria imaginação.

Já Turner, recriou desenhos colossais de paisagens recortadas por rios, cascatas, um sol tranquilo, pedaços de ruínas de templos da antiga Hélade, tudo com muito detalhe, perfeição na representação que era idealista no sentido de criar um lugar fabuloso. Segundo Gombritch (2008), Turner foi um poeta das artes pictóricas, uma vez que buscou o movimento e os efeitos dramáticos. Em Turner, portanto, a natureza reflete, rotineiramente, as emoções mais internas do ser humano, onde, conforme o sublime detectado por Eco no Romantismo, nos sentimos pequenos, sujeitos à essas forças incontroláveis, de modo que se o artista tem essas forças dentro de si e consegue colocá-las no mundo a partir da pintura, então esses artistas são dignos de admiração por sua técnica (GOMBRITCH, 2008).

Um caso semelhante é o de William Blake, o qual cria um novo código nas artes plásticas, não se ligando a posturas criadas pela tradição, dando vazão inteiramente a seu olho interno (GOMBRITCH, 2008). Do ponto de vista deste artista, a arte não era uma miríade de sub técnicas que se poderia dividir em literatura, pintura, escultura, etc.; pelo contrário, falava de uma Arte, em maiúsculo, como uma atividade genuína do espírito, ocupante de um lugar diverso daquele destinado à matéria. Pela arte era possível conhecer intuitivamente aspectos da eternidade que compunha a criação. Dessa forma, para Argan, Blake traz à tona uma espécie de "anti-ciência, síntese e não análise, inspiração e não pesquisa, subjetividade e não objetividade [já que em obras suas como *Newton* de 1795, a representação do humano em figuras geométricas podem dar a entender que] a mente racional pode apenas se dobrar, repetir-se, renunciar ao voo até o sol, à comunhão com o Universo". Argan também vê em Blake o início de uma vertente do simbolismo romântico que estará expressa mais claramente em momento posterior com Mallarmé (ARGAN, 1992) o qual, foi, por sua vez, um grande influenciador dos modernistas. Blake, portanto, desliga-se do mundo para fazer emergir símbolos e realidades

que ele entendia serem primeiras, é o caso de sua obra *The Ancient of Days* (1794), quando o faz, desconecta-se do mundo, esse mesmo mundo que foi o *leitmotiv* da possibilidade de conhecimento trazida à tona pela revolução científica operada por Descartes alguns séculos antes. Podemos observar assim que o Romantismo tem um quê de avesso à ciência, posição que está em Goya e Delacroix, mas que fica mais clara em Blake, alguém que radicaliza essa relação. Esse rechaço do científico também está presente nos modernistas brasileiros e seguiu até a Antropofagia, de 1928.

Delacroix é um dos nomes mais difundidos do Romantismo. Para esse artista, liberdade é sinônimo de nação independente, que depende da luta da plebe e dos burgueses unidos. Uma mudança em Delacroix, e que também pode ser estendida ao Romantismo como estilo, é que, então, a arte deixa de buscar o passado imemorial e passa a buscar refletir o movimento do seu tempo (ARGAN, 1992).

Ora, parece que essa é uma fórmula já usada e que foi amplamente explorada pelos modernistas; a ideia de que o movimento avança em direção ao presente e ao futuro, que o movimento é característico de uma arte que faz negação, de uma forma ou de outra, do passado. Não de todo o passado, no caso dos modernistas ou da Antropofagia, mais especificamente, mas do passado incensado pela Academia Brasileira de Letras como o passado que se deveria ter em conta, fosse esse passado o momento da coroa no Brasil ou o do índio, herói da nação. Contra esses passados, que são, na verdade, formas memorialísticas da cultura, é que se insurgem os *antropófago*s do século XX.

Um outro artista que também faz alusão ao romantismo é Daumier, um artista classificado como contribuidor tanto do Romantismo quanto do Naturalismo por autores como Argan. Ele é também considerado precursor do Expressionismo, pois seus quadros eram repletos de manchas; não se ligava à representação fiel, não se importava com o padrão, importava-se apenas em pincelar alguns símbolos que pudessem evocar alguma inclinação moral; além disso, suas figuras estão todas num mesmo plano, não há ordem de narratividade; ele sempre evoca o tema da multidão. Na verdade, o tema da multidão será amplamente utilizado pelos modernistas posteriores, de modo que esse veio romântico na multidão, que também aparece em Delacroix. mostra a filiação do Modernismo também a essa estilística do Romantismo. Além disso, Daumier foi um pioneiro em se valer da imprensa para gerar influência sobre a sociedade. Vemos assim uma relação com a arte do Modernismo, em que o

periodismo aparece como movimentador das vanguardas e possibilitador de uma plataforma para exposição desses artistas para o todo social.

De uma forma ou de outra, o Romantismo, já na sua fase mais final, desapegado das influências neoclássicas, permite um novo conceito de história, que se contrapõe à história antiga prenhe de modelos prontos e convoca todos a viver o

> ato de um drama ainda não concluído, do qual se participa vivendo intensamente o presente [por uma burguesia intelectualizada que passa a ser a nova detentora de diversos poderes, a qual através da *inteligentsia* de sua classe de artistas passará a constituir uma elite também cultural a despeito da aristocracia do sangue], no qual a alta burguesia culturalmente avançada se separa da baixa burguesia retrógrada (...) [onde] a arte, que o pequeno burguês considera como uma perda de tempo, é objeto de interesse para o burguês de elite; ao mostrar que a entende, manifesta a sensibilidade de seu espírito, a presteza em captar e interpretar os pensamentos e aspirações da época, que têm no artista, como intelectual, seu portador. (ARGAN, 1992, p. 67)

Essa nova perspectiva é uma história da luta contra a autoridade, da deposição da aristocracia, da formação da nacionalidade onde a burguesia passa a ter um papel importante no caso da Europa, buscando meios de distinguir-se hierarquicamente dentro de seus quadros, tarefa para a qual a arte fora requisitada. Tarefa facilitada diante da tendência do Romantismo de, na literatura, por exemplo, guiar-se pela quebra dos padrões formais rígidos, pois eles cerceavam a liberdade criadora, diante do que os códigos estilísticos clássicos entraram paulatinamente em desuso, momento em que tanto a influência helênica decaiu quanto o paisagismo do período árcade. Foi então que emergiu o elogio à cor de cada localidade, em termos de território e nação, o coroamento da canção, da balada e do romance histórico, político, atitudes seguidas do abandono da ode, do soneto e da epopeia. É nesse momento que Byron, por exemplo, enjeitará os cortes prefixados do poema, pois ele deveria fluir conforme flui o movimento mais subjetivo de cada indivíduo. Nesse aspecto de filiação, o Romance aparece como uma forma na qual a nova camada de leitores consegue projetar suas emoções, representando, para o século XIX, uma marca, tão importante foi o romance para seu século (BOSI, 1994). Assim, a popularização da arte permitiu, também, que se criasse um público que sabia valorizar e hierarquizar o capital cultural representado pelas diversas feições da mesma.

2.3.1 O ROMANTISMO LATINO-AMERICANO E O CASO DO BRASIL

No caso da literatura, especialmente da literatura latino-americana, o Romantismo estava vinculado a uma subjetividade exasperada, à procura pela originalidade e o gênio. Alguns artistas fugiam da cidade para o interior; outros estavam focados em fazer emergir um mundo onírico, direto de suas mais profundas subjetividades. Alguns enfatizavam o abandono das amarras morais, das formalidades e o caráter espontâneo da vida, numa verdadeira comemoração dos atributos que permitiam a liberdade. Por estar a América Latina passando pelos processos de independência, que também ressoam os eventos da Revolução Francesa, essas premissas da busca pelo gênio nacional e da originalidade ganharam guarida entre os temas literários do período (FRANCO, 1973, p. 55).

À época, o Romantismo na literatura foi pura mudança - não apenas na literatura, mas mesmo em sua acepção filosófica, que pode ser vista em alemães como Fichte e outros - tanto que, para Antônio Cândido, ele não teria sido superado até o século XX, sendo um dos arautos de inúmeras manifestações tipicamente modernas. Diante do que o crítico expressa que a "estética do movimento e da mobilidade ganhou permanência porque se desenvolveu num tempo baseado no desejo pela mudança. Havendo um tempo estável no futuro, os historiadores ficarão perplexos com o nosso tempo: mudamos sem parar" (CÂNDIDO, 1988, p. 2). A questão da mudança, portanto, está intimamente ligada, enquanto estética, ao terreno que possibilitou a ascensão posterior do Modernismo e das vanguardas. Quando confrontamos isso com um contexto de revoluções políticas e sociais, que trouxeram ao centro as burguesias enquanto elites que ordenariam as cidades, fica claro os usos dessas artes que emergiam em tal contexto. Se é certo que o artista não está vinculado à prisão representacional em que só escreve ou pinta o que encontra no mundo, já que é dotado de capacidade criadora, enquanto uma mônada individual; por outro lado, não observar o todo maior pode deixar de lançar luz sobre pontos importantes na compreensão dessa aventura histórica que é o desenvolvimento das artes na Modernidade (CÂNDIDO, 2014).

Para Jean Franco, o Romantismo aportou em terras americanas devido à influência francesa e espanhola. Podemos ver Sarmiento, em meados do século XIX, a exaltar o Romantismo como estilo passível de trazer à tona o que havia de verdadeiramente moderno no mundo. Quando o argentino Echeverria produziu sua obra *Dogma Socialista* no começo do século XIX, o estilo romântico ascende à uma atitude instituidora do moderno diante dos espanhóis, vistos pelo autor como antiquados porque tradicionais. Era do interesse dos

românticos produzir literaturas nacionais, uma vez que entendiam habitar espaços em que não havia nenhuma literatura da nação. (FRANCO, 1973).

Apesar disso, os artistas do Romantismo latino-americano enfrentavam uma dura crítica, uma vez que a concepção de moderno dos artistas europeus que os inspiravam, poderia significar a exploração e a subjugação, a manutenção de um estado de colonizado para a América Latina. Em face disso: "Abraçar a modernidade significou rejeitar a tentativa do homem natural de controlar a natureza. E modernidade num sentido europeu poderia simplesmente significar um estado desastroso de neocolonialismo. Tampouco os escritores românticos podiam detectar facilmente se a liberdade que eles cantavam poderia converter-se em caos"[13] (FRANCO, 1973, p. 56). Essa crítica também existiu para os modernistas brasileiros - como poderiam criar uma arte nova, que significasse liberdade a partir de modelos do colonizador? – A literatura do Romantismo representou uma primeira tentativa de busca por uma literatura nos países do Novo Mundo, onde o movimento de independências caminhou junto com a composição de escritos na língua de cada nação. Se essa crítica existiu nesse momento do Romantismo, no Modernismo ela veio impregnada de outros aspectos, uma vez que já transcorrera um século de mudanças para as nações americanas. A questão no Modernismo não era mais verificar se era possível ou não uma literatura na língua do país recém independente, uma vez que o século XIX significou isso, com o Romantismo, o Realismo, o Parnasianismo, etc., mas verificar se conseguiu-se ou não firmar a nação (IGLESIAS, 2009).

Nesse cenário, a novela romântica no continente tinha por tema a queda dos povos indígenas e a perda de seu paraíso, bem como a questão da Independência. A colonização é, também, um dos símbolos da literatura romântica na América Latina, onde a idealização da realidade tem fundos de um tradicionalismo nostálgico, diferentemente da novela histórica, que enfocaria mais o lado não obscurantista da relação entre colonizador e colonizado (FRANCO, 1973).

No momento em que ocorreu o *boom* das obras que buscavam plasmar a nação, apareceu a dúvida acerca do estilo a ser utilizado: crônicas e artigos históricos ao invés de romances? O formato do romance foi privilegiado pelo fato de grande parte desses escritores acreditarem que essa opção lhes permitiria cercar o tema a partir de vários pontos, o que significaria ainda maior quantidade de leitores (FRANCO, 1973). O romance, então, firmava-se no ocidente como forma de literatura preferida pelas classes urbanas letradas. De modo que

[13] Tradução nossa do original: to embrace modernity meant to reject natural man to attempt to control nature. And modernity in the european sense could simply be a disastrous state of neo colonialism. Neither could the Romantic writer always detect where the freedom he sang ran over into chaos.

escolher o romance como veículo possibilitaria que maior parte das ideias desses intelectuais e ideias francamente progressistas, pudesse circular entre o povo (BOSI, 1994). Entretanto, apenas com a vertente literária denominada de *Tradición*, exploradora de uma linguagem mais coloquial, tornou-se possível falar de uma novela histórica realmente expressiva (FRANCO, 1973).

Essa alusão ao histórico está intimamente ligada à ideia de ventilação dos sentidos, a busca pelo eu, que permeia o mito do herói, resgatado fortemente nesse período, e que representa a outra face dessa presença do eu e do gênio romântico que cumpria a ânsia de orquestrar os tempos. Em termos de Brasil, o historiador contemporâneo dessa celeuma romântica, Varnhagen, surge como aquele que buscou nas águas do passado longínquo a receita que, inclusive, também fora colocada em prática pelos europeus para concatenar sua memória histórica no mesmo período, quando procuraram nos reinos e povos medievais a origem de suas nações. Varnhagen também foi buscar no passado dos indígenas brasileiros de outrora, o bárbaro das Américas (BOSI, 1994). Da mesma forma que as nações vizinhas compunham suas histórias nacionais a partir de romances ou mesmo outras formas de texto, como o ensaio, no Brasil a figura do índio aparecia também como peça a ser explorada para cumprir a função de criação da memória histórica tão desejada por esses intelectuais e seu meio.

Não obstante, Varnhagen, assim como muitos outros intelectuais artistas do período romântico no Brasil, tendeu para uma visão conservadora da história, em que o reinado de Dom Pedro II estava bem organizado em termos de manutenção do poder, tendo a elite escravista como aliada. Esse é o momento em que o Romantismo entra em cena, de modo que toda a narrativa, dos poetas, passando pelos historiadores até os romances, estava impregnada de uma perspectiva nativista. É por essa contradição que Varnhagen, os poetas e os romances ufanam tanto o lusitanismo quanto o índio, bem como algumas formas vernaculares ainda arraigadas a uma tradição árcade (BOSI, 1994). O índio foi um tema utilizado pelos intelectuais, permitindo reiterar a noção de independência e a construção da nação. Dessa forma, essa geração romântica, que vai de Gonçalves Dias a Alencar e Varnhagen, usou a mitificação da figura indígena nesse propósito, de modo que significou uma fonte de inspiração para a questão da liberdade da ex-colônia diante da antiga metrópole. No último terço do século XIX, a temática indígena arrefeceu, só voltando a fazer parte dos problemas da intelectualidade, de forma ampla como o foi no Romantismo, com a geração modernista e as vanguardas, mormente a Antropofagia (VENTURA, 2000).

O processo de descolonização, juntamente à independência e à enfática internacionalização, escalou o Brasil para o “concerto das nações”, em que as “três vagas

revolucionárias europeias de 1820, 1830 e 1848" transformariam a face americana. O Brasil tem sua origem independente enfileirado a esses movimentos, é aí que os discursos reformistas ilustrados, liberais, e liberais-nacionais vão se filiar, discursos que culminarão na "questão nacional no século XIX", que se cristalizaram a partir de uma elite que "se educara no fino trato com os interesses europeus aqui implantados. No ápice desse processo se afirmariam Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e Sousa Dantas, conhecidos como 'nossos ingleses'". Essa estrutura neocolonial enfeixou o pensamento liberal e o liberalismo "consolidou-se como eficiente disfarce para ocultar a metamorfose dos laços de dependência, para racionalizar a persistência da escravidão e das formas correlatas de dominação patrimonialista". Esse ambiente de ideias encaminhou no campo político a vitória da contra revolução, o espírito conciliatório e reformista, fortalecendo o Estado, quando o pensamento conservador saiu vitorioso. (MOTA, 1999, p. 200-209). Nessa conjuntura, o tema da nacionalidade será aproveitado pelos autores românticos. É contra esse estado de coisas e construções intelectuais que o Modernismo brasileiro, de forma mais genérica, e a Antropofagia, de modo mais específico e radical, irá se rebelar.

O Romantismo espelha os sentimentos dos descontentes com a nova conformação social e material que adveio de um cenário no qual os nobres perderam a premência da hierarquia, os burgueses ainda não detinham todo o controle da situação em termos políticos e institucionais. Tais fatores contribuíram para consolidar um vínculo de saudosismo com insurgências, este sendo, portanto, o sentimento que mais se pôde observar na arte do Romantismo (MANNHEIM apud BOSI, 1994). No caso do Brasil, entretanto, bem como de grande parte das nações antes colônias, havia a manutenção das formas de proteção do agrarismo, com seu sistema de hierarquias, bem como a lógica que vinculava escravidão, grandes propriedades de terras e um mercado voltado para a exportação de bens, especialmente bens do setor primário. Como não havia uma cultura urbana e operária mais forte, grande parte dos intelectuais que formaram a *inteligentsia* brasileira no XIX era composta por filhos dos grandes latifundiários que rumavam para o Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife, em busca de uma formação jurídica ou médica. Não há, contudo, um caráter de determinação entre essa estrutura material e a arte e letras produzidas por esses intelectuais. Não obstante, perceber a posição desses escritores pode contribuir para um quadro melhor desenhado da situação[14] (BOSI, 1994).

[14] Essa saída será melhor explorada por Adorno, cuja concepção estética está explicada no tópico deste capítulo referente às vanguardas do século XX, para o qual remetemos o leitor neste momento.

Bosi afirma que José de Alencar e Gonçalves Dias, com seu romance colonial no caso do primeiro, e poesia indianista, no caso do segundo, intentaram:

> fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como *mutatis mutandis* as ficções de W. Scott e Chateaubriand rastreavam na Idade Média feudal e cavaleiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão. De resto, Alencar, ainda fazendo romance urbano, contrapunha a moral do homem antigo à grosseria dos novos-ricos; e fazendo romance regionalista, a coragem do sertanejo às vilezas do citadino. (BOSI, 1994, p. 92)

Isso mostra o momento de transição dessa arte, quando se criou um universo que, por um lado, representava a necessidade de buscar um idioma nacional para criar também uma gênese que não fosse mais tão vinculada ao mundo da metrópole colonial e, por outro lado, a necessidade de manutenção de padrões de distinção que eram o espelho dessa metrópole. Assim, criou-se um universo saudosista, em busca do avesso do citadino, colocando o Romantismo, pelo menos no que diz respeito aos autores citados, como o local de ventilação de influências para a construção de uma imagem do que seria a nação. Esses filhos da elite agrária buscavam encontrar suas raízes voltando-se para o interior do território brasileiro, olhando o índio, o sertanejo, criando um local de importância no imaginário letrado do país para esses personagens e mostrando a posição de importância dos traços culturais referentes à *distinção* dessa mesma elite fundiária da qual provinham.

A *distinção* aparece aqui na conceituação de Bourdieu como uma forma de observar o *habitus* social – princípio criador das práticas sociais e de seu julgamento, os gostos, na malha de comportamentos e hierarquizações de atuações. Sendo a distinção a forma pela qual indivíduos pertencentes a uma classe social promovem sua diferenciação diante de outras classes, em que adjetivos como “raro”, “distinto”, “elevado”, “puro”, “leve”, “sutil”, “perspicaz”, “elegante” representam o estilo de vida que se quer alcançar na corrida por capital cultural. Daí que todos os termos que as classifiquem estejam ligados à noção de ausência de privações materiais. Em contrapartida, os adjetivos ligados às classes subalternas: “vulgar”, “baixo”, “modesto”, “grosseiro”, “banal”, “lento”, “espesso”, “obtuso”, “trabalhoso”, significam a rotulação do seu estilo de vida, por representarem necessidades básicas do ponto de vista material (BOURDIEU, 2007).

De modo que podemos ver esse traço de distinção na literatura do Romantismo, tanto no Brasil em termos de filhos da elite agrária, cuja arte promove o capital cultural em detrimento de um urbano destituído por tais literatos de atributos entendidos como nobres. Por outro lado, no que diz respeito ao Romantismo em termos de Europa, podemos ver a distinção sendo

utilizada por uma burguesia que buscava legitimar-se através do gosto artístico, como detentora de uma elevação espiritual que lhe fora negada durante muito tempo.

Bosi observa um traço regressivo entre autores como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Fagundes Varela e outros. Há um retorno ao natural, endeusamento do passado, a escalada das narrativas da solidão, do sonho, da fantasia, da imaginação, um enfoque no sujeito, o eu romântico, que não podendo resolver as demandas sociais, passa a esgueirar-se. Quando a natureza do arcadismo busca a ornamentação, a do romantismo busca o significado e a revelação, já que é nas sombras que os poderes inconscientes da alma podem vir à tona. (AZEVEDO, 1994, p. 94) A marca fundamental que será negada veementemente pela geração das vanguardas do XX, especialmente pela Antropofagia, é a criação do mito do bom selvagem. Se no começo o Romantismo foi negação da cultura da cidade, em seu final, já quando algumas tendências depois entendidas como ligadas ao Realismo apareceram, os autores abandonam essa reconstrução de um passado monumental e se voltam para temas ligados ao progresso e às novas classes urbanas.

Um outro aspecto importante do Romantismo no Brasil e que o equipara ao Modernismo, foi sua organização a partir de revistas de literatura, mais especificamente é importante para esse período a revista *Niterói* (1836). O grupo que movimentava tal revista rumo ao romantismo era composto por nomes como Gonçalves de Magalhães, Sales Torres Homem, Pereira da Silva e Manuel de Araújo Porto Alegre, que empregava nas publicações uma mistura de valorização da nação, com aspectos religiosos. Nessas publicações, Gonçalves de Magalhães edita o seu: *Sobre a História da Literatura do Brasil*, que busca uma síntese da história cultural do país, síntese que, à altura, já havia sido intentada por outros estudiosos estrangeiros. Magalhães fora, nesse sentido, operacionalizado pelo então imperador do Brasil, Dom Pedro II, que pretendia ser considerado um mecenas da cultura brasileira em formação. Nesse sentido, Magalhães logo ascendeu à insígnia de mestre da nova forma de poesia que o Brasil construía. Oportunidade para cumprir seus desígnios de costura de uma literatura que pudesse ser verdadeiramente pertencente à nação e à moda do Romantismo de então (BOSI, 1994).

Juntamente com os periódicos e a organização dos intelectuais ao redor dos mesmos, começa a surgir também a literatura de folhetim como preferência de um público leitor de origem mais modesta e que a utiliza como fonte de lazer. No que tange à poesia, Gonçalves Dias tem lugar de destaque na idealização do indígena, tendo trabalhado também os temas românticos típicos da nação e da natureza; fez pesquisas etnográficas e linguísticas na Amazônia, no que resultou seu escrito *Dicionário da Língua Tupi* (1858). Nesse sentido, há aí

uma outra analogia possível entre românticos e modernistas, visto que os modernistas fizeram um denso trabalho de pesquisa pelo território nacional para tocar os conteúdos culturais que os auxiliariam a construir uma síntese da ideia de Brasil. Expedições como as de Mário de Andrade à região do Amazonas, Rio Grande do Norte ou ao estado de Minas Gerais. Couto de Magalhães também foi referenciado pelos modernistas, pois ele adensou uma vasta quantidade de versos das religiosidades indígenas, tendo traduzido grande parte dos mesmos. Trabalho empregado no *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, latente no texto "*Catiti, Catiti...*" (ANDRADE, 2011, 67-74) publicado com o título de *O selvagem*.

Para Alfredo Bosi, haveria um interesse de classe em autores como Rousseau e Montaigne, afeitos à atmosfera iluminista, ao aderirem à narrativa do bom selvagem, já que tal articulação de ideias permitiria usar a força da figura do diferente para minar a razão do Antigo Regime. Não obstante, o uso do bom selvagem no Brasil é mais conservador; o autor afirma que havia nesse período uma narrativa no Brasil que explorava os temas do Bom selvagem, da natureza amada e Deus.

> embora os textos de não poucos desses viajores [como Montaigne] e missionários fossem contraditórios, frisando ora a selvageria, ora a docilidade dos nativos, conforme o momento e o contexto, firmou-se uma leitura internacional dos documentos, que contrapunha à malícia e à hipocrisia do europeu a simplicidade do índio. [E no Brasil] para a primeira geração romântica, porém, presa a esquemas conservadores, a imagem do índio casava-se sem traumas com a glória do colono que se fizera brasileiro, senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões. É a perspectiva de Gonçalves Dias até a sua última produção indianista [como em] *Poesias Americanas* [onde encontramos] a expressão dos valores bélicos (fulcro do indianismo épico), versos breves, fortemente cadenciados [e] alternância de sons duros e vibrantes [bem como a] entrada súbita *in media res* que chama o leitor sem tardança ao clima de vigor selvagem desejado (...) o exemplo de Gonçalves Dias artífice do verso sobrevive aos românticos e toca os parnasianos (BOSI, 1994, p. 105-109)

Não obstante, Bosi afirma posteriormente que poemas como *O Canto do Piaga*, de Dias, mostram uma consciência da tragédia do massacre indígena pelo homem branco. Tudo isso, inclusive a influência de Dias nos parnasianos, mostra que embora uma consciência de nação e uma crítica à antiga metrópole tenha se esboçado no Romantismo literário brasileiro, ainda levaria quase um século para surgir uma crítica mais contundente a essa herança.

Após o momento de Gonçalves Dias, surge um rastro romântico deixado por uma geração que leva o subjetivismo à última consequência, dissolvendo os conceitos de tradição, religião e nação num apelo ao indivíduo e ao sentimento, não mais como em Gonçalves, que buscava fora de si cumprir o estilo, mas num impulso que levaria ao idealismo que foge da

matéria e busca ardentemente o eu (BOSI, 1994). Esse autor afirma que essa geração representou um avanço em termos de ideias democráticas, uma vez que não estava presa à influência de Pedro II enquanto patrono. Tal liberdade permitiu a incorporação de influências da cultura popular. Nessa trajetória, Castro Alves e Sousândrade representam a crise de um Brasil rural; fortaleceram o veio abolicionista e liberal da época, com o rechaço da imagem senhor-escravo que poluiu as narrativas do Império. No caso do primeiro, será uma "palavra aberta", pois engloba algo para o qual havia um fechamento até então na literatura brasileira, a crítica contundente ao sistema escravocrata. Não obstante, se Castro Alves celebra em seus poemas o advento do maquinário e da locomotiva no agreste, fato que o classifica como típico poeta da burguesia em sua acepção liberal (BOSI, 1994), Sousândrade, por buscar uma integração com o mundo capitalista industrial, bem como um alargamento de suas fronteiras com os países vizinhos, segue uma linha de internacionalização que ainda demoraria um tempo para fincar-se no Brasil. De forma mais geral, uma linha bastante afeita ao momento das vanguardas do XX no país, quando as revistas literárias representam local de contato direto entre artistas de vanguarda de diversas nacionalidades, tanto europeias quanto latino-americanas. Além disso, com Sousândrade, ocorreu aquilo que para Edgar Cavalheiro (1957) e Haroldo de Campos (1990) representou uma espécie de antropófago do romantismo, já que em seu poema O Guesa "utilizou-se satírica e realisticamente de pretextos indianistas" (CAMPOS, 1990, p. 44)

O Romantismo tem uma abertura para o simbólico e o comovente; nisso a Antropofagia também tem algo de análogo ao Romantismo. A busca pela comoção pode ser vista em alguns poemas da Revista de Antropofagia, mas de um modo geral não está expressa nos textos principais que compõem as seções mais importantes da revista[15] e também não é um recurso muito utilizado nem por Mário de Andrade em seu Macunaíma, nem por Antônio de Alcântara Machado em suas críticas, nem por Oswald de Andrade em seus ensaios e muito menos por Tarsila do Amaral em suas telas e rascunhos. As figuras e imagens utilizadas por esses intelectuais tendem mais ao escárnio, à paródia, à segurança de si mesmas que à busca pela comoção. Certo é, entretanto, que o Expressionismo do século XX, tendo também esses traços

[15] Essa temática das seções em destaque dentro do periódico será abordada nos capítulos terceiro e quarto sobre a Revista de Antropofagia.

românticos, promoveu substrato para o desenvolvimento dos mesmos na Antropofagia, mas não pudemos com nossa observação identificar tais fatores na Antropofagia em si[16].

Entretanto, como reiterado, autores como Mário da Silva Brito afirmam ser o Modernismo brasileiro avesso ao Romantismo, no momento próximo de 1921. Não obstante, tem-se que pensar em quais pontos e em qual momento pode o Modernismo ser entendido como avesso. O próprio historiador e crítico do Modernismo ressalta o ataque de Menotti ao personagem romântico Peri, com seu texto no *Jornal do Comércio*, de título *Matemos Peri!* (1921), em que o personagem de origem indígena goitacá de *O Guarani*, que representava para os modernistas "um regionalismo estreito da literatura pseudo nacional", tinha um sentido específico:

> o que se ataca no romantismo literário é seu aspecto piegas, sentimental e lamecha, incompatível com a sociedade nova, de ação e dinamismo (...) mesmo a atitude de castro Alves não atrai os modernistas (...) [Oswald diz com ironia] Castro Alves, o batateiro épico da língua é celebrado como o nosso primeiro poeta! [nota no Jornal do Comércio, em 1921] (BRITO, 1971, p. 194).

Portanto, para alguns intelectuais, como Oswald e Mário, a crítica caminhava para uma visão macro da sociedade, diante da necessidade de crítica ao Romantismo; para outros, mais vinculados à Semana de 22, ficava a questão no campo da poética.

2.3.3 ROMANTISMO ALEMÃO E MÁRIO DE ANDRADE

Este é o momento em que o herói irá referenciar a nação, num novo equilíbrio entre o eu e o coletivo. É quando vem à tona a busca pelo folclore, a língua nativa, como defenderam Schlegel e Manzoni ou a emergência de bandeiras para as nações europeias; especialmente na América esse será um momento importante quando a cultura será dita (BOSI, 1994). O Romantismo, assim, tem um aspecto literário, artístico, histórico, mas também um aspecto filosófico, que pode ser traduzido em autores como Fichte. Para este autor, há um lugar especial de entrelaçamento entre o eu, que é o sujeito, e a história.

[16] Ítalo Calvino aduz que ocorre na arte uma sobreposição de diversas camadas, níveis de realidade, e que uma análise mais atenta pode identifica-las. As camadas são o texto, a personagem do texto, a voz que faz o texto, a voz que influencia a voz que faz o texto e, para o autor, não há limites para isso, as pesquisas sobre uma obra de arte podem revelar inúmeros níveis de realidade. In: CALVINO, Ítalo. Os Níveis da realidade em literatura. In: *Assunto Encerrado* – Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Fichte aparece como um dos grandes expoentes do idealismo alemão e também do Romantismo em termos filosóficos, esse que influenciou Mário de Andrade. Esse conhecimento idealista recebe tal nome por voltar-se às coisas como elas seriam; ao invés de falar do mundo em si, fala de como o mundo é possível e a partir daí lança as bases para que se perscrute a ideia de que o Eu pensa o mundo, talvez antes mesmo da existência desse mundo. E tal idealismo teve seu início em Kant, com a sua filosofia que se joga para, entre outras coisas, o entendimento da natureza do tempo e espaço, que não seriam formas transcendentais reais, pertencendo a uma forma de pensamento que está intimamente ligada à nossa mente, em que as formas de intuição são produzidas pela subjetividade. O pensamento de Kant abriga também uma filosofia da razão prática, em que a lei moral, o imperativo categórico do dever, devem ser entendidos. Todo esse sistema pensado por Kant influencia Fichte em suas proposições, as quais, tendo sido criadas no contexto das guerras napoleônicas, viram também nesses conflitos uma fonte de combustível, uma vez que a ideia corriqueira de confronto com o outro serviu, em tal contexto, para alargar a noção de consciência sobre o *Eu absoluto* de Fichte, base da ideia do eu romântico, já que confrontar-se com o outro era encontrar-se consigo mesmo. Nesse sentido, a ética de Fichte, bem como a de Kant aderiram a tal concepção (HUSSERL, 1995).

O idealismo de Fichte, aliado à noção de *Eu absoluto,* em um contexto de guerra, concebeu um rol de ideias filosóficas que transformaram Fichte no filósofo da *Guerra da Liberação* do jugo das outras nações. Sua filosofia tinha a capacidade de trazer heróis do meio do povo, antes alijado de protagonismo. Sendo um homem da *práxis,* envolvido com a teoria, ao ponto de esperar do seu idealismo uma grande salvação e redenção humana, como pregador da moral e um pastor filosófico pautado em ideias teóricas, sua intuição estava salvaguardada. Motivo pelo qual Husserl compara-o a Platão, já que representou "um grande observador das realizações cognitivas, as quais não satisfazem apenas a curiosidade teórica, pelo contrário, penetram nas profundezas da personalidade e, imediatamente, transmutam e elevam para uma dignidade e poder espirituais mais altos"[17] (HUSSERL, 1995, 114).

Para Fichte, ser um sujeito é realizar-se na história, por intermédio da ação, num progresso paulatino a cada ato. Nesse sentido, essa ação pressupõe que haja um objetivo a ser alcançado, a teia de ações e respostas às mesmas abre um *telos,* o que para Fichte é bom, pois não ter um *telos* é não ter vida. Para Fichte, portanto, todos os propósitos devem se unir em um

[17] Tradução nossa do original: "a great diviner and seer of cognitional achievement which do not merely satisfy theoretical curiosity, but rather penetrate into the depths of the personality and forthwith transform and elevate to a higher spiritual dignity and power."

propósito final, que é o referido *telos*, que se traduz por um fim moral maior. Porém, este Eu que acordará com o desenvolvimento do *telos* não é humano e individual. já que na filosofia de Fichte, Deus se identifica com a moral do mundo (HUSSERL, 1995). O Eu de Fichte é uma dissolução já que pertence a uma tradição de negação da essência do mundo exterior ou natural como um fato em si, idealismo que teve origem em Kant.

Essa verticalização deve-se à constatação de que o Romantismo alemão foi importante para o Modernismo e as vanguardas brasileiras do começo do século XX. Existem cartas de Mário de Andrade a Alceu, Meyer e outros em que o primeiro afirma ter o Romantismo alemão sido tão ou mais influenciador do desenvolvimento das correntes artísticas que o próprio Romantismo literário brasileiro (DUARTE, 2014). Se o Romantismo literário fora rechaçado pela Antropofagia, por condizer com a realidade que seus intelectuais queriam negar, por outro lado, o Romantismo alemão fora fonte de verdadeira inspiração para Mário em sua crítica ao Romantismo literário brasileiro. O mais curioso é notar que o discurso da nação que influenciara os românticos do século XVIII/XIX brasileiro tinha uma fonte comum de inspiração, com o discurso dos modernistas, representada pelo idealismo romântico alemão de que Fichte é expoente.

De acordo com esse idealismo, o espírito da nação poderia ser encontrado na cultura do povo. Da mesma forma que a Alemanha, com sua filosofia nativa do Romantismo, buscava o que lhe fazia Alemanha nessa periferia do mundo e no início da Modernidade, também os modernistas estavam na periferia do mundo no começo do XX, a buscar um ideal de nação. Assim Duarte enxerga no Modernismo não apenas um movimento artístico, mas também um "movimento de pensamento"; enquanto todos perguntavam "quem somos nós?", os modernistas também passavam pela mesma problemática e tinham a convicção que tal despertar da nacionalidade deveria ser não apenas descoberto, mas também criado (DUARTE, 2014, p. 16-17).

No Romantismo brasileiro, a ação adquiriu outra face, a do movimento entre elites da cidade ao sertão e do referencial do herói como atributo da civilização de ascendência europeia, referências projetadas sobre o índio, por exemplo. Essas dissoluções e conversões, típicas do Romantismo, fazem parte de transformações artísticas pelas quais passaram a arte no ocidente moderno, tanto em termos estilísticos quanto estéticos. Se no Barroco houve a confrontação com o outro num contexto de encontro com o diferente provindo, por exemplo, da América recém descoberta, sintetizado na figura do índio, dos jaguares e etc, no Romantismo o polo

muda. Assim, o intelectual da terra onde o outro do Barroco fora projetado utiliza-se do processo de dissolução caro ao Romantismo, para dissolver, por exemplo, a língua portuguesa de Portugal – na medida do possível – e criar uma cultura, língua e ideia de nação brasileiras. Como veremos, esse processo de dissolução será aprofundado pelo Modernismo e ainda mais pela Antropofagia.

A arte na Modernidade, que já havia passado pela abertura da possibilidade de crítica à origem, englobando aspectos do novo mundo e do que outrora era rechaçado como anticlássico, passou, depois desse aniquilamento local, à possibilidade de um aniquilamento geral de todas as formas e só sobraria o transcendente à própria existência. Esse movimento permitiu, por outro lado, que identidades locais construídas por essas elites, agora com a destruição do que anteriormente era visto como o velho mundo, pudessem ter um terreno aberto para construir identidades que atendessem a seus interesses específicos. Essa tarefa foi levada a cabo tanto pelo estilo do Romantismo, quanto reformulada e radicalizada. É aí que o Modernismo entra em cena.

Antes, contudo, o Modernismo fora precedido por tendências entendidas como decadentistas, realistas ou passadistas. É necessário falar um pouco sobre as mesmas. Não apenas por serem alvo direto de ataque dos modernistas, mas por influenciarem em diversos dos seus temas, a partir da negação do que fora produzido por elas, e do abraçar, por outro lado, de um espaço que elas mesmas abriram dentro das artes.

2.4 SÉCULO XIX, DECADENTISMO, REALISMO, SIMBOLISMO

2.4.1 SÉCULO XIX E REALISMO

> As leis que regem a caída de uma pedra [que estavam sendo confeccionadas por Kepler, Newton e Galileu] são as mesmas que dirigem o movimento da lua ao redor da terra. Cada coisa remete não mais ao eterno, mas à totalidade das coisas no universo da matéria. Dando coesão aos fenômenos e à relação do homem com os mesmos conseguiu-se criar o pensamento de que as ideias das coisas não voltam ao céu, pelo contrário, buscam seus fundamentos no subterrâneo, na estrutura mecânica do universo. A arte renascentista, barroca, neoclássica e romântica mostram, cada uma à sua maneira, as tensões internas que surgem desta realidade que perdeu peso teológico, assim como às que se mostram a uma classe que substitui os princípios de autoridade e de mundo

> ordenado pelos imperativos da observação, o raciocínio e a ação. As sucessivas distorções da aparência apontam para a busca de uma coerência de realidade que transcenda sua aparência contingente.(VENTOS, 1979, p. 227)

O século XIX foi marcado por muitas transformações em termos de relações no mundo social, no trabalho, entre ambiente urbano e rural (BENEVOLO, 2001). Diante disso, a Revolução Industrial mudou as conexões dos seres humanos com os produtos feitos à mão, entre eles os trabalhos artísticos, num momento de expansão das cidades, o que transformou as grandes paisagens naturais em áreas de construção civil (GOMBRITCH, 2008). A cidade começou a fazer parte, de modo mais generalizado, de tema da obra de arte, desde Baudelaire e Paul Kock e seus retratos parisienses, até as pinturas de Monet, que tinham por tema a vida nos cafés e as de Debret, tematizando as praças públicas brasileiras com ruas, construções, negros e oficiais do governo em interação, ou o próprio romance urbano de Machado de Assis. Este século e as tendências que seguem do Realismo ao Decadentismo e Simbolismo são muito importantes para a Antropofagia, uma vez que a vanguarda, no contexto do Modernismo brasileiro, criticara sobremaneira as soluções encontradas por esses autores. No entanto, alguns críticos, como Carpeaux (1968) ou Scott (1999), entendem que entre essas tendências e o Modernismo há muito mais continuísmo que ruptura, já que, para os mesmos, o alcance dessas tendências finisseculares em termos de arte, abriram as portas para os modernistas entrarem e promoverem suas destruições.

O século XIX é curioso por representar o apogeu da figura do burguês, que já tendo buscado revoluções políticas pelo mundo no século anterior e organizado seu espaço de influência no seio da cidade, tem, ao mesmo passo, o surgimento de uma arte que o critica, que demonstra seus problemas morais, sua busca desenfreada pelo lucro. Moretti apresenta uma boa construção do momento burguês na arte com sua crítica. O autor lista uma série de escritores realistas e seu local tanto na construção de uma nova arte que tinha detalhes exatamente burgueses, mesmo que os criticasse, e por outro lado, mostra a relação disso com as malformações nacionais (MORETTI, 2014).

Para Moretti, a burguesia urbana produziu um tipo de arte no século XIX que passou a olhar para os aspectos do dia a dia, a buscar um lugar para essa classe que se firmava como a classe hegemônica por excelência. Nesse sentido, o meio termo passou a estar presente, mesmo em literatura, com Balzac, com Jane Austen, Zola, Fontane, Maupassant e a lista segue (MORETTI, 2014).

Para o presente trabalho, que se volta para a *Revista de Antropofagia*, a qual passou em sua segunda dentição a integrar o corpo do jornal *O Diário de São Paulo*, o espaço que se deve preencher entre as matérias, mostra a vinculação entre o intelectual que escreve o romance realista, o mundo das letras e a promoção de ideias no seio da sociedade. O texto realista tem o aspecto da narrativa incansável das trivialidades da vida, onde os espaços comuns do dia a dia são habitados e utilizados por essa forma de arte.

Moretti acredita que esses enchimentos entre o início e o fim da trama, esses mesmos que conferiram uma lentidão inédita ao ritmo da mesma é a grande invenção literária do século XIX. Ao se questionar sobre por qual motivo o cotidiano teria passado a ter tanta relevância, acredita que isso se deva ao efeito que tal forma permite, um espaço protegido para a criação de histórias criadas diariamente, uma busca por repetição, pela ordem, um lugar para que o trabalho possa ser desenvolvido em detrimento do elogio, da sensação ou emoção, essas últimas mais exploradas no Romantismo de outrora. Para o autor, essa habitação do cotidiano, diferente do que passava ao senhor feudal em algumas narrativas que retratavam-no indo da guerra à caça, começa agora a retratar um burguês com seu cotidiano pacato, ainda que cheio de peripécias morais. O autor acredita que possam ser um indício da racionalização weberiana, pois cada questão passa a ser compartimentada em detalhes específicos, ordenada segundo uma "metódica coordenação de meios e fins" (MORETTI, 2014, p. 95) em uma cosmovisão que para o autor estaria entre o meio termo da filosofia da natureza de Bacon, que só enxergava a possibilidade de manipulá-la após respeitar-se suas regras e leis e a lógica do burocrata, na qual Weber identificou a emergência de um mundo destituído de grandes emoções, um mundo voltado para o cálculo. Além disso, gostaríamos de complementar, tal recurso ao meio termo, seus enchimentos e a ascensão do cotidiano, é uma forma de distanciar-se das surpresas, dos milagres, como uma fórmula literária que dialoga com o desencantamento do mundo observado por Adorno e inicialmente analisado por Weber (ADORNO, 2010; WEBER, 2013).

Os romances oitocentistas dessa tendência são dotados de uma impessoalidade objetiva "não no sentido de que o filtro da representação tenha se tornado transparente, é claro, mas na medida em que a subjetividade do escritor foi relegada ao segundo plano" (MORETTI, 2014, p. 96), idealmente relegada ao segundo plano, diríamos, já que o Realismo também é uma forma de educação do olhar. Todas as transformações estéticas pelas quais a obra de arte passou desde o Renascimento até o Modernismo, são formas de revolta realista, todas buscam um olhar mais aproximado da natureza que a arte anterior não conseguiu alcançar. "el realismo, queriendo romper con lo que juzgaba uma representación convencional para producir lo que juzgaba como

la “visión normal”, ponía de hecho a la pintura en una dirección a cuyo término la naturaleza debía ser fatalmente interpretada”[18] (VENTOS, 1979, p. 54). Assim, Rupert de Ventos alarga os conceitos de realismo e naturalismo, vinculando-os também a uma forma de idealização. Não obstante essa arte que se cristalizou no XIX ter sido chamada pela crítica de “realista” ela é, entretanto, apenas mais uma revolta contra a maneira de apreensão do natural até então existente e que, apesar disso, levou a um crescente abandono da realidade no fim das contas, algo que está explícito na arte abstrata do XX (VENTOS, 1979).

Para Moretti, a ascensão da objetividade está relacionada à mitigação ideal dos efeitos do eu nessa arte do XIX; o que se busca é a descrição sem os aspectos mais aparentemente emotivos. De fato, toda a ciência se volta para esse ideário estético e o próprio positivismo, com suas classificações infindáveis, está em diálogo com isso. Tal iniciativa não pode ser considerada, de fato, uma neutralidade. O próprio Moretti admite isso e observa o nascimento no período de uma *Realpolitik*, como uma política voltada para o presente, sem preocupação com o futuro, e que abre o âmbito de possibilidades a partir de uma arte que busca, com esse meio termo formal, também um meio termo em nível de ideia, entre uma consciência conservadora, que tenta persistir nesse século XIX e o ritmo acelerado transmutador da mesma, que vai tomando conta do capitalismo. Então a literatura do XIX dessa tendência tem um aspecto de meio termo entre essas polaridades ideológicas:

> a racionalização capitalista reorganizava o enredo do romance com a cadência regular dos enchimentos, ao passo que o conservadorismo político ditava suas pausas descritivas, nas quais os leitores e os críticos cada vez mais procuravam o “sentido” da narrativa inteira. A existência burguesa e as convicções conservadoras: tal é a base do romance realista, de Goethe a Austen, Scott, Balzac, Flaubert, Mann (MORETTI, 2014, p. 100)

É assim que surge aquilo que vai ser tão característico para o século XIX na criação, por exemplo, de uma ciência e filosofia positivistas, por um lado, e que por outro tem seu equivalente estilístico em termos de arte naquilo que Moretti chamou de princípio da precisão estética. Este aparece como um traço de seriedade, com “um respeito quase religioso pelos fatos”, trazendo à tona as palavras caras a essa arte e também, por que não, a essa cultura, que são “o método, a confiabilidade, a exatidão, a clareza, a ordem, o realismo” (MORETTI, 2014,

[18] Tradução nossa: o Realismo, querendo romper com o que julgava uma representação convencional para produzir o que julgava como a visão normal, colocava efetivamente a pintura numa direção em que, ao fim, a natureza deveria ser fatalmente interpretada.

p. 93). Também para o esteta Raymond Bayer, o XIX é o século em que a nível estético vê-se o abandono por parte dos autores e artistas da noção de beleza, para buscar o método científico, filosófico (BAYER, 2011). Também concorda com essa tese João Almino, para quem o Realismo foi a procura pela neutralidade, pelo que há de objetivo, os traços comuns do cotidiano, em oposição ao momento excepcional romântico. Tal característica acabou por observar o aspecto do feio, do imperfeito, uma inclinação para o sombrio do existir, tendência essa exacerbada pelo Naturalismo ao fazer uso das descobertas científicas com as pesquisas sobre o meio, a fisiologia, a sociedade e a psicologia em cada personagem que compõe a trama (ALMINO, 2000).

Se é possível aproximar alguns escritores do XIX sob o título de realistas, mais certo ainda que é possível diferenciá-los por terem estilos e concepções de composição da trama diferentes, é o que acontece, por exemplo, com Machado de Assis, que se distancia de Balzac, Flaubert e Zola por não utilizar um narrador que tem onisciência de toda a trama, algo que ocorre com os narradores em terceira pessoa; ao contrário disso, os narradores de Machado são em primeira pessoa, estão entre a razão e a loucura e expressam um desejo, bem diverso da realidade neutra que o idealismo realista tenciona. Por outro lado, não se pode dizer que Machado fuja ao objetivismo de todo, uma vez que o Brás Cubas (1881) narrador deixa transparecer a realidade do próprio livro, da sua estrutura e forma narrativa (ALMINO, 2000), a quebra de parede que Machado perfaz no livro a partir da atividade do narrador tem o intuito quase científico de mostrar as fórmulas utilizadas para construir o texto.

Apesar disso, ou até mesmo, por isso, grande opositor do Realismo, visto como receptáculo de um puro materialismo decadente, que se desviou para um pedantismo cientificista, uma arte condenada à bobagem, para o antropófago Oswald de Andrade, segundo notas no *Jornal do Comércio* em 1921,

> Zola, através do seu temperamento de retalhista de açougue, continuava a ver a natureza em postas e vendia-a aos quilos para seu público de cozinheiras e moços de recado (...) ôca, boba, sem nervos nem beleza, ele fez fortuna na cabeça chata da mediocridade brasileira. E hoje, não há burocrata lido em coisas, que não a tenha guardada no caldeirão da sabedoria para as grandes horas das afirmações. [o Modernismo ataca Zola e Eça] (ANDRADE apud BRITO, 1971, p. 199)

Vemos assim que há uma implicância gutural entre a Antropofagia e o ritmo, cadência, meio termo, objetividade e cientificidade dessa literatura realista. Se por um lado algum

realismo trouxe para a Antropofagia uma maneira de expor os pressupostos da produção da arte (GOMES, 2002), por outro lado, um longo caminho de irracionalismo e quebras estéticas separou a Antropofagia do Realismo.

2.4.2 DECADENTISMO

O feio que, apesar do meio termo, João Almino observou como tendência em alguns artistas, devido à exposição do problema moral burguês e da cidade, também estava presente no romance decadente de Oscar Wilde, o Retrato de Dorian Gray, em que o personagem de Wilde se lança para um mundo interior e encoberto, que por isso ocasiona o aplauso da atmosfera misteriosa, em que seu personagem apesar de uma face bela valorizada socialmente, alimenta a contraprestação de sua decadência moral e espiritual num retrato que esconde bem guardado em seus aposentos. Essa literatura que retratava um mundo em decadência também pôde ser vista em Dostoievski (MORETTI, 2014).

O Decadentismo enquanto vertente literária é possibilitado por um ambiente em que esses personagens tentavam esvair-se do tédio que sua classe lhes permitia viver na cidade. Aliás, todo o movimento decadente que começou na França e depois se espalhou pela Europa preocupa-se com a frivolidade do mundo que aparece nas palavras de uso corrente, na preocupação com a moda, no bem vestir dos cavalheiros da cidade, nas pedrarias, e na busca pelo fim do ócio. Anatole Baju, em seu manifesto, mostra sua preocupação com a vida decadente em sua cidade, a decadência espiritual que precede as demais decadências como a política. Nesse cenário, não há um entrave moral para a intimidade perversa do indivíduo, a arte enveredou para a morte, o crime, o incesto, o suicídio, que podem ser identificados com o mal, enquanto deslocamento do real e que permitem o perfazimento dessa que em sua tese fora chamada por Maria Biscaia de “literatura do mal” (BISCAIA, 2012).

Valéry, no entanto, acreditava que a preocupação com o “superficial-refinado”, cara aos decadentistas, ao contrário de emprestar fundura a questões que não ultrapassavam a pele no que tange a agudeza de espírito, na verdade permitia o aparecimento de uma “mística de sensações [...], uma vida exterior de intensidade e profundidade pelo menos iguais às que atribuímos às trevas interiores e às secretas iluminações dos ascetas” (VALÉRY apud SCOTT, 1989, p. 175). O crítico do Decadentismo acredita que como o ser humano entende-se como algo além do natural, há uma correspondência entre sua virtude social e as artificialidades que ele coleciona tais como a maquiagem, os holofotes da cidade, o vestuário, tudo isso é a um só

passo tanto a maneira como ele constitui a “arte de ser a si mesmo” bem como a maneira como um indivíduo representa para os outros uma polifonia de sensações e deleites (SCOTT, 1989, p. 176).

O que essa literatura do XIX faz, para Moretti, é colocar “os valores burgueses o mais longe possível de seu contexto original para captar seu singular misto de grandiosidade e desastre” já que em seu estudo de Auerbach e Bakhtin observa que a preocupação de Dostoievski, por exemplo, é construir situações fora do padrão, reviravoltas, para testar questões filosóficas (MORETTI, 2014).

Isso abre um ponto interessante para análise de quem está com o pé fincado no objeto antropofágico: se por um lado a Antropofagia, enquanto vanguarda, trouxe à tona a crítica a toda essa geração de bacharéis que, ao fim e ao cabo, coincidiu com a geração realista de Machado de Assis, por exemplo; por outro lado, a arte finissecular e seus intelectuais haviam aberto um caminho para o grotesco e o feio a partir das lupas talvez pessimistas de uma crítica social que se expressava por meio desses romances, por exemplo. A compartimentação da obra de arte levada a cabo pela volição científica da época, que analisava os pormenores da temática da obra, trazendo a fragmentação do real a partir da crítica, foi o terreno no qual esses mesmos antropófagos puderam aprofundar uma crítica ao real e vinculá-la no antropófago caraíba. Essa estética radical que os contemporâneos brasileiros demoraram para aceitar, surgida em 1928, com a Antropofagia, já havia surgido na Europa oitocentista, com a literatura, suas figuras e personagens perversas.

Já em termos do estado das artes no Brasil nesse período, Alfredo Bosi afirma que, extinto o tráfico em meados do século XIX, há um deslocamento do eixo de prestígio para o sul do país, onde a emergência da classe média urbana fomentara a possibilidade de ideais republicanos, liberais, abolicionistas, a partir da década de 1870, até a última década do século XIX. Essas serão as ideias centrais dessa intelectualidade (BOSI, 1994). Tudo isso testemunha o surgimento de uma arte que, em Machado de Assis, por exemplo, dita a literatura do capricho, É uma junção do capitalismo com suas aritméticas meramente econômicas, juntamente com um rastro de comportamento religioso. Além do capricho, o gosto pela manutenção da propriedade, que vem acompanhado de uma moral e éticas predatórias nesse momento artístico (MORETTI, 2014).

O Modernismo viu também uma abertura para o feio. Assim como na época da chegada dos europeus à América, as elites que se formaram no continente novo, também motivadas pela

tendência cientifica, abriram a possibilidade para uma arte que englobasse elementos locais, juntamente com formas e preceitos europeus, no Modernismo do XX, também houve tal feito. Agora a abertura não era exatamente para o Novo Mundo - havia também uma mudança científica, mas essa pela existência do Positivismo, seja como negação, seja como reafirmação do mesmo. No caso da Antropofagia, foi mais como negação. Além disso, no período modernista houve sim um redescoberta do Novo Mundo, dessa vez levada a cabo não por europeus que iam para as Américas, mas por europeus que iam para a África e por um novo tipo de indivíduo artista, boêmio, e que estava aberto para a descoberta de um novo mundo que fosse moderno. Foi um segundo descobrimento, nesse sentido, não de um continente, mas da possibilidade de transformações culturais ainda não vistas.

2.4.3 SIMBOLISMO, UNAMISMO, IMPRESSIONISMO

Outro autor que carrega importância nesse século, especialmente na influência que terá sobre os simbolistas como Verlaine e também, posteriormente, com Baudelaire, é o americano Edgar Allan Poe, com sua preocupação em fazer arte pela arte e esquivar-se de um tom moralizador em seus escritos, evocando no leitor a beleza que, por não poder ser expressada de modo racional, precisa de uma atmosfera de temor, mistério, morte, sonho, melancolia. Para Poe é, portanto, trabalho do artista criar a facilidade de acesso a essa beleza que a razão não promove. Só o ambiente irracional, criado pela técnica dominada pelo artista, pode permitir tal feito. (BAYER, 2011).

No caso do Simbolismo, há a emergência de uma arte que está mais focada na forma que no poeta; a forma provoca uma polifonia nos significados, em que o poema se transmuta numa totalidade de diversas dicções centralizadas. Mallarmé, por exemplo, utiliza reticências e pontos de exclamação ao final dos versos e de determinadas palavras. Ele o faz, no caso dos primeiros, para possibilitar o exercício mental de reunião dos sentidos do verso ou, no caso da última, para avisar o leitor sobre a importância de uma ideia, lançar uma aura ao redor de uma expressão. É o que Scott chamou de “estética da sugestão” em que “os símbolos são compostos de objeto e ideia, presença e ausência [...] são processos de negação nos quais o que se afirma é prontamente negado e convertido em algo semanticamente evanescente” como se o símbolo representasse todos os pormenores frutos das metáforas contidas no poema (SCOTT, 1989, p. 168). Apesar desse trabalho com a linguagem que a torna consciente devido à sua manipulação

constante e deliberada, há uma distinção fundamental entre as construções simbolistas e as modernistas; enquanto o poeta simbolista percorre a linguagem com escrúpulo, o modernista nos faz desconfiar dela. Para Scott, se um simbolista passa a usar esses artifícios e o resultado é a ironia, então ele já está mais próximo do Modernismo que do Simbolismo.

Já nos primeiros anos do século XX, um autor como Jules Romains, que teve sua formação literária no século XIX, é um dos primeiros a influenciar tanto futuristas que surgiriam no XX quanto o Modernismo brasileiro de Mário de Andrade, com sua poesia unanimista. Seguindo o pensamento Durkheimneano da época (TELES, 1976), Romains acreditou que era necessário lançar-se para os sentimentos coletivos e a busca por um espírito coletivo, pois a vida nas cidades tendia ao avesso do isolacionismo, ela facilitava a convivência[19],

> o teatro, a rua, neles mesmos, são, cada um, um todo real, vivo, dotado de uma existência global e de sentimentos unânimes (...) os sentimentos iguais, demasiado indeterminados, demasiadamente longe da precisão da língua intelectual, se negam ainda à reflexão fria que pesa e que registra (...) as emoções unânimes não foram cantadas por ninguém [essa poesia] não se limitaria a descrever o exterior das coisas modernas (...) eu creio que o sentimento entre um homem e sua cidade (...) os ardores colossais dos grupos humanos são capazes de criar um lirismo muito penetrante (ROMAINS, 1976, p. 67-68)

Baudelaire em 1859 lançava uma convocação para pintar a vida moderna em um escrito sobre o Salão Francês. Suas palavras mostram a defasagem crescente entre um passadismo classicista e um déficit de prática artística, ligada a essa percepção da modernidade que nascia. Um comportamento efetivamente novo, que demonstrava claramente novos horizontes, era perceptível nas pinturas de Manet. Suas exposições de 1863 foram rejeitadas por 60% do público comprador de arte à época, pois fora considerado incompetente (HARRISON, 2001).

Com Manet tem-se o realismo da pura sensação, que é o Impressionismo. Há uma forte inclinação naturalista no Impressionismo, representando cada uma das sensações que as cores e os feixes de luz provocam em nossa retina. O casual, fugidio e passageiro dado ótico é o que está no clímax das intenções desses artistas, que passam a considerar todas as maneiras precedentes de representação como ilusões e fantasias (VENTOS, 1979). O impressionismo,

[19] Esse pensamento depois foi transformado dentro das ciências humanas, quando teorias a respeito do *flanêur* benjaminiano e do homem que vaga sozinho errantemente no meio da cidade passaram a ganhar mais peso dentro da área, conforme as cidades se densenvolviam e as relações humanas tendiam ao individualismo em grande parte.

tentando acercar-se do real, ocasionou a abertura para sua completa aniquilação num subjetivismo crescente (VENTOS, 1979). O subjetivismo, portanto, anda de mãos dadas com o objetivismo nas transformações da obra de arte.

Artistas como Verlaine e alguns ingleses como Arthur Symons buscavam um efeito impressionista em suas criações poéticas. Como no poema de Symons "O rubro-negro de seda e renda / a face erguida, sob o auri-róseo / fulgor da lâmpada, lhe desvenda; / peruca e pó, e rosa e[20]"(SYMONS apud PRAZ, 1982, p. 196). Outros escritores também tentaram exprimir por palavras aquilo que os Impressionistas faziam na pintura, como Virginia Woolf, posteriormente em seu *The Waves.* Visualizava-se a habilidade desenvolvida por esses artistas em aperceber os objetos em termos de luz e tintas, algo que está também ligado ao entusiasmo causado pela ascensão paulatina da fotografia, da imagem, essa obsessão por trazer a luz à consciência (PRAZ, 1982).

Se por um lado, portanto, no século XIX, houve a crítica ao burguês, ou a hiperexposição de seu mundo, também havia uma tendência a pensar nas formas de escrita dos poemas e, como sua contraprestação, por outro lado, a necessidade de desvencilhar-se de um descritivismo que imperou durante o Realismo, para buscar uma nova forma de observar a natureza. A solução encontrada por autores como Romains, por exemplo, que influenciou posteriormente gerações importantes dentre os vanguardistas, tanto na Europa quanto no Brasil, foi a busca por realidades mais profundas, que vinculassem os habitantes das cidades em um espírito comum. Sob essa influência, dentre outras, nascem as buscas artísticas do começo do século XX.

Diante disso, cabe ressaltar que a reação da vanguarda antropofágica é um segundo movimento anti burguês – o primeiro foi o Realismo – que devolve ao índio seu lugar no discurso, um terceiro uso da imagem do índio. O primeiro uso do índio havia sido no arcadismo com Basílio da Gama e Santa Rita Durão[21], o segundo no Romantismo com a consolidação da figura do índio como Bom selvagem, que já havia sido plantada na época árcade anterior; a partir do Modernismo, o discurso é construído não mais para um burguesia, contrastando a autoridade dos aristocratas com o bom selvagem, seu oposto étnico projetado sobre uma realidade cultural europeia – já que o índio romântico tinha virtudes europeizadas -, mas

[20] Tradução de José Paulo Paes do original: "The pink and black of silk and lace / Flushed in the rosy-golden glow / Of lamplight on her lifted face; / Powder and wig, and pink and lace". In: PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982

[21] Agradecemos à professora Mayara Guimarães por esse esclarecimento e pela indicação da obra de Alcmeno Bastos, *O Índio Antes do Indianismo* sobre esse aspecto. In: BASTOS, Alcmeno. *O Índio Antes do Indianismo*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2011.

negando a narrativa burguesa do bom selvagem, tanto para criticar a burguesia, destruindo-a em discurso, quanto para, nesse movimento da coroação do mau selvagem, devolver, num contexto periférico, o poder imagético da América Latina como grande coletividade, ou das nações em separado, como coletividades menores em sua arte e literatura. A arte do século XIX, com sua guinada para a dessacralização, abre um horizonte de expectativa para o nascimento do Dadaísmo, que dessacraliza de vez a arte, dando o golpe final contra o valor encarnado, um valor burguês (KLEIN, 1998).

2.5 MODERNISMO, VANGUARDAS PELO MUNDO, NO BRASIL E ANTROPOFAGIA.

2.5.1 MODERNISMO E VANGUARDAS PELO MUNDO

Um ponto importante ao referenciar o Modernismo, é que ele representou uma opção estilística de uma minoria, entre tantas outras que permaneceram de outros momentos e coexistiram. Se, por um lado, é possível entender o Modernismo como fruto da modernização e da Modernidade, por outro lado, é necessário ver o artista como alguém que se dedica à atividade artística tendo por base suas próprias ideias. Nisso, algo importante e que consiste num dos sentidos do Modernismo é o fato de buscar nos estilos anteriores aquilo que neles está ausente, como uma concepção para o negativo (HARRISON, 2001). Nesse sentido, se pensarmos na Antropofagia como uma vanguarda vinculada ao Modernismo, mas distinta dele pelo seu aspecto de desconformação social, podemos imaginá-la como observadora também de uma ausência, desde sua metáfora original, a do mau selvagem, o avesso do bom selvagem que se adapta à catequese; essa imagem que no Brasil não havia sido visitada pela literatura ou artes.

Do Realismo ao Impressionismo e às vanguardas há uma atitude consciente de busca por novos aspectos da realidade, quando o experimentalismo presente nas formas contemporâneas de arte correspondeu a uma espécie de idealismo, já que carregava em seu seio a crença de que as experiências com palavras, cores e formas levariam ao desvelamento de novos aspectos da realidade (VENTOS, 1979).

O conceito de arte mudou conforme as transformações intelectuais e sociais também ocorriam na Modernidade. Diante disso, uma crítica mais atual, que finca sua percepção da arte em reflexões que foram possíveis a partir da arte abstrata, por exemplo, em alguns momentos chegou à conclusão de que, até o Expressionismo, a obra não podia ser considerada

propriamente arte, pois para essa perspectiva a compreensão significava penetrá-la e atravessá-la, uma crítica que efetivamente veio mais claramente à tona com o abstracionismo. Diante do que, hoje, estamos, para essa corrente, num “estado de coisas em que a obra arte não é mais um em si, mas apenas o termo do processo"(KLEIN, 1998, p. 365).

Voltando ao momento pós-impressionismo, havia ali uma procura pelo esgotamento da possibilidade de buscar estilos diversos. Nesse sentido, uma das principais mudanças no modo de produção da arte em tal contexto é que os artistas não esperavam mais uma transformação nas formas de produção da arte; eles queriam provocar a mudança conscientemente. Além disso, tal movimento caminhava para a situação de que não se queria dizer de novo a realidade, mas queria-se, a partir de então, dizer o novo, o não dito. Uma abertura para o futuro (VENTOS, 1979).

Certamente, nos demais estilos esse aspecto também esteve aparente, mas a maneira com que os diversos movimentos artísticos pipocaram nesse contexto revela esse aspecto acelerado de criação. Para Hartog, o começo do século ainda tinha um pouco da visão Iluminista de ascensão e realização da humanidade num futuro distante, essa visão que na verdade também esteve no marxismo, por exemplo. No Futurismo de Marinetti, por exemplo, em que é possível ver uma aposta e ênfase no tempo futuro, já era possível observar a escalada de um presentismo em diversos momentos do século XX, mas que teve um espaço privilegiado entre diversas vanguardas artísticas. O presentismo do *Manifesto Futurista* de Marinetti está exposto em sua declaração “o tempo e o espaço morreram ontem. Vivemos já no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”. Para Hartog ou o manifesto está futurizado ou só há o presente em tal escrito; a velocidade ocasiona a guinada do presente para o status de eternidade. O século XX trouxe a ascensão do presente como regime de historicidade em diversos momentos, como na corrida armamentista, na ameaça nuclear; o presente vinha à tona, autoconfiante e autoritário. Diante disso, a ênfase das ciências humanas no antropológico e a crítica à história *magistrae vita*, bem como à teleologia é um sintoma de tal ordem das coisas (HARTOG, 2014).

Se a arte contemporânea é uma forma de idealismo, que se traduz na ideologia do experimentalismo, a perseguição da ideia de que novas formas de olhar a realidade, a partir de novas perguntas, cores e formas aumentará a compreensão da realidade, podemos imaginar essa relação de busca de novas formas sobre a matéria como parte do processo de criação de engenhosidades na Modernidade, facilitada pelo processo de modernização ao qual o ocidente se submeteu nesse passar do século XIX ao XX.

Ventos reitera que a arte no século XX, apesar da abertura para o novo, tem nas vanguardas até a arte abstrata – consagrada a partir da década de 1960 – uma continuação do mesmo ideal de aproximar-se do real que a arte renascentista. Inclusive as revoltas artísticas a partir do século XVI são uma maneira de buscar cada vez mais um real que se remodelava a cada forma de construção nas artes – com o advento, entretanto, dessa possibilidade de dizer o futuro (VENTOS, 1979).

Nesse sentido, enquanto forma de conferir um novo aspecto ao real, o Impressionismo buscou o realismo da pura sensação; há uma clara função naturalista nessa arte, ao tentar pintar cada aspecto da luz que a retina capta. Com esse esforço, por um lado, encurta o distanciamento entre artista e universo e, de outro, abre as portas para os subjetivismos, já que ao buscarem um retrato mais acurado da luz, reintroduziram a subjetividade daquele que capta a luz, o artista; isso é um nível a mais na revolução naturalista (VENTOS, 1979).

Nesse aspecto da crítica da arte, é interessante registrar como ela transformou-se, juntamente com a atuação de determinados artistas. A própria maneira de entender o status da arte está relacionado à crítica. Greenberg, por exemplo, de influência cubista, havia escrito nos idos de 1950 um manifesto pró liberdade escultórica; na década de 1960, Greenberg passa a influenciar o cenário europeu de produção artística com sua crítica, recebendo, nesse período, duras acusações

> as reivindicações Modernistas do significado e do valor da arte eram no melhor das hipóteses a-históricas e, na pior, interesseiras e falsas, [entre os dissidentes] de Greenberg estavam artistas que acreditavam que a ênfase Modernista na fidelidade ao meio tinha se tornado uma prescrição para o conservadorismo técnico, e que o potencial para o desenvolvimento criticamente significativo não estava mais na pintura ou na escultura, mas nas várias formas daquilo que o minimalista Donald Judd chamou de "obra tridimensional (...) ao mesmo tempo aparecia a crítica de que as obras modernistas eram insociais pois só podiam ser apreciadas por poucos. (HARRISON, 2001, p. 72-72)

Há, portanto, uma relação em determinados momentos da arte do século XX, entre produção artística, crítica e concepção estética. Se a obra deve ser entendida como representação ou como criadora de um novo mundo, ou ainda um viés entre esses dois pontos, não é possível afirmar que esse movimento de preferência interpretativa esteja alijado de uma vinculação ou engajamento recíproco entre um ponto dessa malha e outro. Isso também fica claro pelos apontamentos de Klein:

> Desde o naturalismo a referência toma formas cada vez mais variadas, à medida que sua contradição interna cresce inexoravelmente, já que para o esteta, a agonia da referência começa bem antes do desaparecimento da figura, talvez desde a descoberta da perspectiva, que assinalava para o espectador um ponto de vista fixo e assim transformava a obra numa experiência, como se diz, subjetiva (KLEIN, 1998, p. 399)

Portanto, de uma forma ou de outra, pode-se olhar para as evoluções da arte a partir do contínuo investimento em si mesma e nas tentativas de reformular-se e observar que tal perspectiva gerou uma crítica da referência. Tanto Klein quanto Ventos entendem que a crise da referência ao mundo externo fora propiciada pelo subjetivismo revelado na maneira de construir a arte que, se já se esboçava de uma ou outra forma anteriormente, teve seu ponto chave de não retorno no Impressionismo. Essa crítica à crise da referência foi descrita ao observar-se o momento abstrato por Klein:

> se uma tela abstrata não tem sentido distinto de si mesma, para não cair na referência, como alguns artistas percorreram, o procedimento do pintor abstrato e suas pesquisas sempre tem. É o informal [não obstante] e não esta ou aquela obra que cerca e ilumina obliquamente a realidade ameaçada pela ideia. Poderíamos arriscar a sugestão de que a arte moderna, que parece haver acabado com as obras no sentido clássico, há cinquenta anos constrói, entretanto, uma enorme e magnífica catedral que se estende no tempo. (KLEIN, 1998, p. 340)

Se a luta contra uma referência externa à obra e à própria intenção do artista - algo que surgiu mais claramente com o dadaísmo, seguido pelas transformações do abstracionismo - coloca em jogo a questão do "mundo para mim" do artista, algo que pode levar ao solipsismo, na pior das hipóteses, a exposição da obra de arte em museus traz de volta o mundo intersubjetivo e, com isso, corre o risco de transformar "o mundo que o artista experimenta" em "o mundo simplesmente", pois permite que o objeto seja visto por várias pessoas ao mesmo tempo e tudo o que foi "expulso pela porta no processo histórico" parece "voltar pela janela": a referência, a obra e até o belo. Só o aspecto do choque que a obra desconhecida, incompreendida ou violenta causa pode escapar desse efeito do "voltar pela janela", o "efeito negativo", o choque (KLEIN, 1998, p. 409). Para Klein, portanto, a crítica da arte moderna tende a dois extremos, ou o solipsismo ou o platonismo das essências. Klein, não obstante, acredita que a melhor saída é o caminho sintético:

> todos os que reprovam os modernos por seu subjetivismo, ao mesmo tempo os condenam a ser mal entendidos: sua arte não encerra sentido, portanto dela

> se fará o que se quiser – ela se tornará decoração. Cem vezes desde então os abstratos foram tratados como decoradores talentosos; a tal ponto que alguns, notadamente dentre os geométricos, acabaram por acreditar nisso e desejaram ser utilitários ou úteis. Mas será preciso resignar-se a tal diálogo de surdos? A condição necessária para sair disso evidentemente seria fazer admitir, contra o falso dilema "platonismo ou arbitrariedade", a existência do "entre-mundo" em que nos isolamos.(KLEIN, 1998, p. 407-408)

A referência, portanto, sempre esteve no campo de discussão da arte, seja como afirmação, seja como negação, seja como uma parte do "entre mundo" sintético dessa oposição. Essa referência não estava presente apenas nas discussões estéticas dos artistas e teóricos; ela estava presente entre o público consumidor e pressionava o artista. Quando despontaram os primeiros Modernistas ou pintores vulgarmente denominados de modernos, como Cézanne, por exemplo, apesar de alguns denominarem-no como o desenvolvedor de uma técnica capaz de inspirar gerações e gerações, havia a crítica de que ele era incompetente por não conseguir copiar as formas do mundo tais quais elas apareciam no olhar acostumado com o naturalismo do século anterior.

Os pintores da nova vertente criticavam o *chiaroescuro* como fórmula do Realismo precedente para produzir seus efeitos estéticos. Desde o advento da fotografia os pintores passaram a criticar os meios para se chegar a uma obra antes de pensar em representação. Foi então que as comparações entre as obras permitiram o advento da crítica que encaixa o realismo concernente a uma obra não apenas na maneira como ele parece remeter a algo do mundo, mas ainda à referência que uma determinada obra faz sobre outra precedente.

Em geral na arte os modernistas deixaram de ter por temas aqueles utilizados em outras obras. Aqueles que não se deram a tal trabalho, mantiveram-se dentro do gosto comum do público, enquanto os que buscavam novas temáticas eram rechaçados. É como se a grande maioria dos pintores modernistas tivessem se "retirado da vida social moderna, deixando facções conservadoras no comando absoluto do campo", foi assim com Pissarro, Monet e Gauguin. Esse último, inclusive, abandonou a paisagem urbana do começo de seu Impressionismo, para voltar-se ao primitivo da paisagem campesina da Bretanha, algo que permitiu inclusive uma maior simplicidade de elementos na temática, o que, por sua vez, colaborou com o efeito de cor saturada que vinha se desenvolvendo com o Modernismo (HARRISON, 2001, p. 34).

Gauguin viveu no Taiti, entrando em contato com a alteridade, além da Europa. Sua experiência entre os povos ditos não civilizados permitiu um enriquecimento em cores, formatos e essência em sua arte. Suas telas, pelo uso da cor quente chapada e do retrato do nativo polinésio, apontam uma obra sinestésica (CAPPATI; ADAMI, 2009). Em seu livro *Noa Noa* (1901), escrito sob o sol polinésio, Gauguin aduz

> A civilização sai aos poucos de mim e começo a pensar com simplicidade, a alimentar pouco ódio pelo meu próximo, a funcionar de forma animal, livre, com a certeza de que o amanhã é igual ao dia de hoje. Todas as manhãs o sol se ergue tranquilo para mim como para toda a gente. Faço-me descuidado, sereno e amante". [E também:] "Aqui a poesia liberta-se sozinha e só é preciso deixarmo-nos arrastar no sonho, pintando de forma a sugeri-la [...]. Sinto que em arte tenho razão, mas conseguirei força para exprimi-la de forma afirmativa? De qualquer maneira, fiz o meu dever e, se minhas obras não resistirem, resistirá sempre a recordação de um artista que libertou a pintura das complicações acadêmicas de outrora (GAUGUIN apud CAPATTI; ADAMI, 2009, p. 2)

Vemos em Gauguin um impulso para jogar-se rumo ao extremo, ao outro; permitir que as personagens polinésias perpassassem a tela daquela forma é misturar-se com o outro sob diversos ângulos. O artista considerou que lançar-se ao outro possibilitou que sua arte crescesse, já que a experiência de proximidade com essa localidade distante da sua terra original evocava mil fantasias. Aqui temos também o nativo de locais distantes da Europa a influenciar a criação da nova arte, tal qual a Antropofagia.

Além disso, há um engajamento entre a arte e o expectador no Modernismo, onde a exposição dos elementos que permitiram a composição da obra propicia ao expectador ocasião de tomar consciência do processo, pelo aclaramento da utilização de pinceladas, de montagem entre tecido, pedaços de jornal e tinta, diante do que o Modernismo e as vanguardas são vistos como um processo que permitiu a exposição dos pressupostos da obra de arte (HARRISON, 2001; GOMES, 2002).

Outro aspecto da arte Modernista é o seu retrato do mundo interior, dos espaços privados. Se no século XIX existia uma ênfase nos detalhes e objetos que passaram a fazer parte da vida do burguês, como retratos, utensílios, luminárias, tapetes, esses artistas inovadores também se inspiraram nos mesmos temas. Entretanto, com uma mudança: as cenas dos interiores não são mais montadas para um observador externo apreciar. O observador externo, ao olhar para a tela, visualiza seus personagens, quando existem, em momentos de descontração, de intimidade; não parecem estar posando.

O Cubismo também representou um passo nessa caminhada, visto que fragmentou a imagem, conforme a percepção desses artistas. Nesse processo, dissecou-se a imagem, colocando-a à mostra em todas as suas facetas, eliminando mitos pictóricos que existiam desde o Renascimento (VENTOS, 1979). Além disso, para o desenvolvimento do Cubismo, autores entendem que Picasso trabalhou sobre os aspectos primitivos das obras dos impressionistas, deixando de lado os aspectos mais ligados à tradição naturalista das escolas anteriores ao Modernismo. Nesse sentido, Picasso reduziu, sobremaneira, a distância entre as personagens centrais retratadas em seus quadros e o fundo da tela, (HARRISON, 2001).

Já no Fauvismo e no Expressionismo, com o movimento colorista de Gauguin, busca-se a cor plana, em detrimento da cor volume. A natureza passa a ser uma decoração plana e colorida, ao que o Expressionismo acrescenta a possibilidade de expressão do drama em todos os elementos da natureza, o que pode ser visto como um desenvolvimento do Simbolismo (VENTOS, 1979).

No Expressionismo há uma deformação dos personagens para demonstração do sentimento; em *O Grito* (1893), de Edward Munch, apesar de silencioso, ele parece mais barulhento que qualquer outro berro já ouvido, tal é o efeito das cores chapadas e da deformação dos personagens. Há uma face política na crítica ao Expressionismo, que enxerga parte do movimento sendo utilizado pelos artistas que queriam demonstrar a destruição do ser humano após a primeira grande guerra mundial. Segundo essa crítica, determinados artistas insurgem-se contra a violência que estraçalhou seus países. Esse posicionamento assesta um golpe nas artes, pois alguns artistas devotaram-se à denúncia dessa violência, horror e incongruência que foi a guerra. Diante disso, o Expressionismo, com seus excessos e reduções, permitiu uma forma de expressão dos mais íntimos sentimentos diante da crueldade institucionalizada. Por isso, o homem aparece deformado em muitas obras desse estilo, com traços humanos alongados, caricaturais, a burguesia retratada de maneira tola e com aspecto de ventríloquo (DEMILLY, 2016).

Um dos expoentes do Expressionismo, Franz Marc, em *Os Selvagens da Alemanha* (1912), compara vanguardistas ligados ao Expressionismo em seu país a selvagens, por referenciarem novidades pouco palatáveis. O texto nega que o Expressionismo seja um Impressionismo modificado, assinalando que o Cubismo era famoso, porém superficial. Sua luta, diz o texto, é por criar símbolos para a nova religião que cresce (MARC, 1976). Para Kasimir Edschmid, em texto publicado em 1918: *Expressionismo na Poesia*, o artista quer

encontrar o que está para além dos fatos que ocorrem, num novo conceito de homem que não se liga às instituições como família ou sociedade, mas apenas à valoração do homem dentro do que ele pode ser nesse pensamento expressionista. Há uma revolução nas palavras, que não descrevem, apenas conectam significados, indo direto ao âmago da questão, a palavra como "flecha" e o verbo como faca e tensão, buscando tocar de maneira íntima o objeto, os floreios nas palavras são eliminados (EDSCHMID, 1976, p. 106). Ora, temos então a negação do aspecto positivo e científico da construção dos poemas e dos textos, como ocorria no Realismo do XIX, por exemplo; estamos diante de uma transformação em que se quer alcançar a essência das palavras, que são expressão do espírito, para esses expressionistas.

O Futurismo, por sua vez, busca demonstrar a totalidade do desenvolvimento de uma ação a cada segundo; quer colocar todos os instantes da ação dentro do quadro. Apesar do apelo ao movimento, há um retorno, por parte de outros artistas, ao clássico e ao pleno figurativo, porém, diverso do neoclassicismo, pois carregado de um aspecto de estranheza nas paisagens que, apesar de lembrarem a arquitetura grega, remetem a locais abandonados e com elementos inusitados junto à representação do clássico grego (DEMILLY, 2016).

No *Manifesto do Futurismo* (1909), de Marinetti, veiculado no periódico *Le Figaro,* há um elogio à violência para despertar a velocidade, juntamente com o elogio ao automóvel, em detrimento das esculturas de mármore gregas (MARINETTI, 1976). Quando Marinetti retira o elogio à *Vitória de Somotrácia*, a divindade da vitória no panteão grego, ele está insurgindo-se contra o espírito Neoclássico que se firmou na imobilidade e no elogio do cidadão europeu como um ressurgimento do cidadão ateniense. É uma revolta contra a tradição intelectual e artística dos dois séculos anteriores, a tradição do Iluminismo[22], que tinha, também, como uma de suas expressões, no passado longínquo da Grécia, seu modelo de cidadania e de arte. Ao firmar-se no futuro e renegar a escultura *Vitória de Somotrácia*, uma das peças fundamentais do Louvre referente ao mundo antigo, Marinetti rejeita não apenas o passado, mas a memória do passado. Juntamente com a afirmação do automóvel e da velocidade, Marinetti vincula-se ao futuro, que fica claro em sua investida rumo ao desconhecido, tão aclamado no manifesto (MARINETTI, 1976), quando enfatiza

> a poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimá-las a deitar-se diante do homem (...) nós estamos no promontório dos séculos (...) nós queremos glorificar o menosprezo à mulher (...) nós queremos demolir os museus, o moralismo, o feminismo e todas as covardias

[22] Remetemos aqui o leitor para o tópico do presente capítulo sobre a arte do Romantismo em que abordamos, entre outras coisas, a relação entre arte e Iluminismo.

> oportunistas (...) nós cantaremos as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, prazer ou revolta (...) as usinas [e suas] fumaças (...) os navios aventureiros farejando o horizonte, as locomotivas de grande peito, que escoucinham os trilhos, como enormes cavalos de aço (...) e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta (MARINETTI, 1976, p. 86)

A impressão é que a revolução de aço e máquinas de Marinetti é masculina, pois apenas o lado masculino acompanhará a marcha do progresso, juntamente com a nação e as multidões, que fazem parte do quadro da *urbe* moderna e assumem nesse manifesto o papel de apoiadoras de uma nova ordem futurista, seja reforçando a ideia de nação, seja servindo como uma nova espécie de musa, já que a mulher fora descoroada no manifesto. Notadamente, o elogio ao masculino instituidor da nova ordem está fundado no transporte, na produção, através de uma ênfase na tecnologia e na multidão. Além disso, o texto de Marinetti reverbera um ódio ao passado e a seus símbolos, como livros, museus, quadros, bibliotecas; acredita ser preciso encarar tudo isso como o cemitério. Com isso, tem-se que o Futurismo, apesar de elogiar a máquina e excluir o feminino, não é ainda um artificialismo. Dito isso, resta afirmar que também com o recurso à prosopopeia, o Futurismo institui a junção entre mundo animal, tecnológico e mundo natural da qual a Antropofagia enquanto vanguarda aproveitará amplamente.

Embora muitas correntes do Modernismo e das vanguardas tenham surgido num sentido de oposição umas às outras, como o Expressionismo de Marc, que rechaçava o Cubismo, nada impediu que as diversas tendências fossem aproveitadas reciprocamente, numa troca contínua de influências. A Antropofagia, por exemplo, guarda aspectos de dissecação do real, algo que está no Cubismo, quando tenta trazer à tona as diversas polifonias de múltiplos cantos do país, que é a própria revista no seu movimento de buscar relações com autores dos mais distintos lugares como Franklin Nascimento e Heitor Marçal de Fortaleza, Abguar Bastos do Pará, Ascenso Ferreira de Recife, Peryllo Doliveira da Paraíba (NASCIMENTO, MARÇAL, BASTOS, FERREIRA, DOLIVEIRA, 1928; 1929) ou ainda no Manifesto Antropofágico, em que Oswald conclama a busca pela música clássica de Wagner, juntamente com o vatapá (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 7). Nesse sentido, há um quê de Cubismo na Antropofagia. O mesmo também pode ser visto em algumas formas geometrizantes e decompostas de determinados quadros de Tarsila, na série Antropofagia, por exemplo, que abriga diversos quadros compostos entre 1928 e 1930 os quais tiveram por início o mais famoso *Abaporu*. Este quadro foi dado de presente ao seu então marido Oswald de Andrade e hoje está exposto no

Museu de Arte Moderna de Buenos Aires. Além disso, também há um tanto de Expressionismo na Antropofagia, com os volumes chapados das telas de Tarsila, no sentimento que está colocado no retrato desses personagens, no Abaporu mesmo, o grande pé em primeiro plano, ou os seios preponderantes e fartos das personagens retratados na segunda dentição (AMARAL, 1929, 2ª Dentição, n. 6). As cores alaranjadas utilizadas quando esses rascunhos se transformaram em telas; tudo isso contribui para a expressão do sentimento da artista. Quando Oswald fala em "bárbaro tecnicizado" e em "soldados da via láctea", o apelo à técnica e à conquista militar do universo remetem ao Futurismo (ANDRADE, 1928, n. 3, p. 3). Há barroco, há expressionismo, há impressionismo, há Futurismo na Antropofagia, não em todos os aspectos, mas pela permanência de alguns parâmetros de cada uma dessas escolas. Isso se deve ao fato de cada estilo guardar a crítica aos estilos anteriores (VENTOS, 1979; KLEIN, 1996), nesse movimento de crítica, há também um movimento de manutenção, seja pelos traços recorrentes, seja pelo viés da oposição. Em cada tentativa de buscar um real mais acentuado que o movimento anterior, de criticar o idealismo do movimento antecedente, há um contra movimento automático em que se guarda o aspecto negado, pela própria atividade da negação. No fim das contas, os movimentos e escolas se perenizam, pois legaram à posteridade manifestos, resguardando o propósito de trazer uma nova arte ou defender as anteriores; no geral, apesar desses pontos, não há uma parede que isola um movimento do outro, existem muitas permanências, como é perceptível por essas aproximações.

Nesse sentido, o momento dos "ismos pré-abstratos", como Cubismo, Futurismo, Surrealismo, etc., é o momento de experimentação das modalidades possíveis. Inclusive, a Antropofagia deve ser entendida no interior desse contexto, de tentativa de aproximação com a realidade, por mais irracional que a metáfora do canibal pareça, por mais agressiva ou irônica que seja a estilística textual. Por mais que seja difícil identificar um índio ou uma mulher na série antropofágica de Tarsila, esses elementos são uma tentativa de dizer o real, uma reação ao Idealismo de outrora, transformado em paródia e chacota pelos escritos dos intelectuais da Antropofagia.

Essa tentativa de aproximação com o real foi abandonada posteriormente, com a arte abstrata de Pollock, por exemplo, momento em que se duvidava da relação genuína com as coisas e objetos, em que o esgotamento das tentativas e experimentos para dizer algo novo ao mundo direcionou os artistas para a negação da natureza. Essa etapa emerge com um sentimento tanto de impotência diante dela, quanto de sair da tirania do mundo, quando a saída foi um formalismo que abandonou o anedótico.

No fim, o passo dado desde o Renascimento, em que se condenava a arte sacra, que propunha descer ao real, à terra, fazer uma pintura em si mesma, é também um passo que leva à sacralização da arte. Essa passa a ser vista como mito, como absoluto, é o que as séries de revoltas que transformaram a obra de arte levam a crer, o movimento abstrato que chegou ao ponto de entender como sem estética ou sem essência dentro da arte qualquer referência à forma em si mesma, o restringir-se ao que é técnica acaba por transformá-la em algo absoluto. O movimento de ver nas formas o todo daquilo que antes coexistia em termos de mundo na representação, acabou por dar à arte e às formas que a compõem um status de absoluto, tal qual o que fora negado pela dessacralização da arte renascentista; no fim das contas, a arte acabou por voltar ao mito, mitificando-se (VENTOS, 1979).

É a arte abstrata de Kandinsky que mudará definitivamente a questão da resistência na concepção da arte. Se para o figurativo a resistência se firma, entre outros elementos, na maçã, no cavalo, na árvore; na arte abstrata, a resistência centra-se no próprio artista, é daí que vem o drama. Para Klee, por exemplo, a aparência que os figurativistas elegiam era um estágio atrasado de uma realidade pura em evolução; nesse sentido, essa realidade figurativista era pobre, estava alijada da visão em profundidade. Para Klee, a natureza desorientava o artista, com todos os seus objetos sem unidade essencial, esse foi, na verdade, o caminho que ligou a arte abstrata ao formalismo. A fantasia que o Romantismo havia permitido no século XVIII, o abstrato do XX coroou, com a concepção de uma arte tão fantástica que não precisa se lançar mais ao imaginativo, a ponto de separar-se completamente da percepção física. Esse movimento dos artistas, aliado às descobertas da física quântica de 1900 a 1927, trazem à tona um mundo profundo, que parece reivindicar uma nova organicidade, plasmada na irracionalidade e em momentos misteriosos (VENTOS, 1979).

Com o advento da arte contemporânea, tem-se, então, o abandono gradativo da referência ou da ideia anterior à obra. Se há algum vestígio da natureza, este é inacabado e ambíguo, em plena metamorfose. A natureza já não é referência e modelo. Para evitar "referência de procedimento articulado ideia-realização-efeito, o artista informal pinta antes de refletir" (KLEIN, 1998, p. 403). Pode-se afirmar que a arte abstrata nos aproxima da incerteza fundamental, com o *mot* de desaparecimento da referência ou da ideia anterior à obra. A Antropofagia, contudo, apesar de apelar para a incerteza, com suas radicalizações e iconoclastia, está num espaço anterior à idealização do rompimento com a natureza performado pelo artista abstrato; o artista antropófago não pinta ou escreve antes de refletir.

Com a arte abstrata, buscou-se uma expressão que estivesse afeita à retratação de um real de maneira mais sensível que a arte figurativa de até então vinha elaborando. O neoplasticismo de Mondrian, por exemplo, tinha influências no Cubismo de Picasso e também de Léger, mas indagava o motivo pelo qual Picasso não se entregava às descobertas que ele mesmo tinha engendrado, por qual motivo em suas buscas pelas formas puras não se entregava aos ingredientes invariáveis da cor e da forma? Tal era a crítica de Mondrian a Picasso. Por outro lado, o próprio Mondrian fora criticado pelos artistas do Construtivismo, como Gabo e Lissitsky por acreditar que a realidade essencial do mundo exterior ou a realidade pura da pintura, que corresponde à plástica pura de Mondrian estava no exterior. No entretanto, ambos construtivistas e neoplasticistas estavam vinculados pela busca da arte pura, que não se focasse nos objetos. Essa arte pura perseguia uma realidade de cunho universal, que não fosse limitada nem pelas formas e nem pelo subjetivismo, tal realidade se vincularia à arte a partir da composição focada nas formas da referida arte abstrata, apesar de nossa visão subjetiva nos legar uma infelicidade, é possível, para o neoplasticismo, escapar dessa tragédia pela vinculação à verdadeira realidade, que mesmo existente, está velada (VENTOS, 1979).

Outro momento importante é a afirmação de Doesburg sobre o novo estilo criado pelo neoplasticismo, que levaria a arte à perfeição (DEMILLY, 2016). No manifesto de Doesburg, acerca da função de sua revolução espiritual nas letras, destaca-se a assertiva:

> Para construir ligeiramente os diversos acontecimentos que estão ao nosso redor e dentro de nós mesmos, é necessário que a palavra se reconstrua, que siga o som, que siga como ideia. Se na velha poesia o significado intrínseco da palavra é destruído pelo domínio dos sentimentos relativos e subjetivos, nós queremos dar um novo significado e um novo poder expressivo à palavra, usando todos os meios que estão à nossa disposição: sintaxe, prosódia, tipografia, aritmética, ortografia. A dualidade entre prosa e poesia, a dualidade entre conteúdo e forma, não podem seguir existindo. Portanto, para o escritor moderno a forma terá um significado diretamente espiritual; ele não descreverá nenhum acontecimento, não descreverá nada, apenas escreverá. Receberá na palavra a totalidade dos acontecimentos: unidade construtiva do conteúdo e da forma[23]. (DOESBURG apud CAWS, 2001, p. 242)

Assim, a vontade do neoplasticismo de trazer uma verdade absoluta para a arte demonstrava o esforço por empreender uma tarefa abarcadora da totalidade da existência humana. Tem-se em conta a dimensão do projeto neoplástico, em que, no caso da literatura, era

[23] Tradução nossa.

preciso esquivar-se dos floreios e subjetivismos passadistas para deixar nascer a palavra que fosse real, e não apenas descrição das coisas no mundo.

Há ainda o Dadaísmo, em que os artistas criam obras para reiterar que era necessário ter uma atitude de desconfiança diante das mesmas. Artistas alemães, romenos, franceses, suíços, protestam e negam-se a ir para o *front* (TELES, 1976). Declamam poemas em que os sons não podem ser imediatamente identificados e criam obras a partir da fotomontagem, em que recortes de jornais, fotografias, ingressos de espetáculos são amontoados ao prazer do artista (DEMILLY, 2016). Também fazem o uso da colagem cubista.

No *Manifesto Dadá* publicado em 1918, de autoria de Tzara, as palavras e frases são ajustadas de modo que em determinados momentos é possível compreender racionalmente o discurso; em outros momentos, não é possível compreender um sentido para a implantação de determinada frase no meio do texto. Nos momentos mais racionais do texto, que na verdade são muitos - a polifonia que revela o método Dadá, por sua veia irracional, só é evidente no início do manifesto[24] - é possível identificar que Tzara faz tábula rasa de três aspectos que ele considera fundantes do sistema que mantém a humanidade a simular a ordem que, na verdade, para ele, não existe. Esse sistema se traduz pela tríade "Ideal, ideal, ideal/ Conhecimento, conhecimento, conhecimento/ Bumbum, bumbum, bumbum" (TZARA, 1976, p. 135-136). O manifesto é o rechaço da família, da ciência, do método, dos valores instituídos, das filosofias das vanguardas precedentes, como o Futurismo e o Cubismo. Há muito ressentimento no texto, denúncia e indignação e, finalmente, um elogio das contradições, culminando no final do texto com uma evocação do termo Dadá:

> (...) abolição da arqueologia: Dadá; Abolição do futuro: Dadá; respeitar todos os individualismos na sua loucura do momento: sério, temeroso, tímido, ardente, vigoroso, decidido, entusiasta: Dadá (...) Liberdade: Dadá, Dadá, Dadá, uivos das dores crispadas, entrelaçamento dos contrários, dos grotescos, das inconsequências: A Vida. (TZARA, 1978, p. 140)

No Realismo Socialista, por outro lado, na URSS de 1930 a 1960, o que configurava o caráter artístico para a obra era sua capacidade de evocar a realidade politicamente engajada.

[24] Em outros textos, não obstante, como em *Proclamação Sem Pretensão* de Francis Piccabia, a verve irracionalista flui numa mistura de tipografias diversas, tamanhos de letras e temas aparentemente desconexos como em "(...) A seringa não existe senão para meu entendimento / Neste momento eu odeio o homem que cochicha no entreato – água de colônia – teatro ácido. O Vento Alegre (...)". In: PICCABIA, Francis. Proclamação sem pretensão. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*: Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978

Os artistas buscavam o retrato de uma arte que dissesse respeito apenas ao povo, mesmo que para isso tivessem de idealizar o que seriam esses hábitos do povo, conforme denunciou Lênin (VENTOS, 1979). Entre os artistas destacam-se Ilya Ehrenburg e Serguei Eisenstein, em que a técnica da *montagem* comum nos Modernismos fora utilizada para criar uma consciência política entre os proletários da república soviética, onde as imagens eram claramente pensadas para criar uma consciência, seja vinculando vermes à imagem do burguês ou do aristocrata, seja no emparelhar de imagens belas e triunfantes com bustos de membros da URSS.

No caso do Surrealismo, por sua vez, explorou-se livremente os avanços técnicos, no sentido da concepção de obra de arte alcançado pelas gerações vanguardistas precedentes; buscaram, a partir do método da *passividade cósmica*, receber informações do universo, sem passar pelo crivo racional, que havia sido o cerne da produção (SHORT, 1989). Tanto o Surrealismo quanto o Dadaísmo caminharam sobre esse pressuposto de que nossos sentidos nos enganavam, num contexto em que o minar das bases do mito do progresso levava-os a coroar a efemeridade e o instante. Aglutinados em revistas como a parisiense *Littérature* (1919), *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), *La Brêche* (1961-1965) conclamavam essa nova ação silenciosa diante de um momento em que, para eles, a palavra havia perdido sentido, pelos abusos propagandísticos. Contudo, enquanto o Surrealismo tem raízes românticas e se foca nas questões da existência, o Dadaísmo é fruto de um momento autóctone parisiense e está mais dado ao escárnio. O Surrealismo buscou a liberação do desejo através das livres associações mentais, processo que permitiria ao ser humano deixar de se sentir fragmentado, deixaria de sentir-se "estranho e perdido". A livre associação ainda podia ser encontrada nos loucos, nos povos primitivos e nas crianças, que viviam ligados à emoção e à intuição, essa na qual a analogia poética permitiria a capacidade de recuperar o transparecer entre o mundo mental dos seres humanos e o universo exterior. (SHORT, 1989, p. 245).

Esse elogio aos primitivos[25] e chamados por alguns de incivilizados não era uma atitude apenas da Antropofagia; permeou várias tendências vanguardistas anteriores a ela. O primitivo não era, contudo, a única imagem veiculada pela Antropofagia, que recupera técnicas de diversas dessas vanguardas, como a colagem, a montagem, a quebra da métrica, o livre fluir da imaginação, o recurso à violência e à velocidade. Enfim, havia um espaço comum de influências e trocas entre esses intelectuais.

[25] No capítulo 4 deste trabalho abordamos um pouco mais o tema do primitivismo, remetemos o leitor para tal capítulo neste momento.

2.5.2 AMÉRICA LATINA E VANGUARDA[26]

No caso da América Latina, é importante salientar o Ultraísmo na Argentina, em que Borges, influenciado pelo Futurismo e pelo Expressionismo, depois de viver na Europa e entrar em contato com as vanguardas, participa na construção da arte nova, colaborando, inclusive, para a revista *Martin Fierro* (1924-1927). Antes de *Martin Fierro*, Borges colaborara para a revista *Proa* (1922-1924), também de vinculação modernista e, antes dessa, a revista *Prisma* (1921-1922). Borges acreditava que o dinamismo das vanguardas na Europa devia ser seguido pelas vanguardas latino-americanas. Termina por romper com o Ultraísmo, acusando os martinfierristas de pura cópia do futurismo e rechaçando as metáforas puramente ligadas ao progresso tecnológico. Borges circulou entre as contradições, indo de um posicionamento mais febril na juventude, até a negação da importância de escolas artísticas e grupos de vanguarda para a concepção da arte (SCHWARTZ, 2008).

Borges defendeu uma estética ativa dos prismas, que são o oposto da simples reflexão em espelho da realidade ou até mesmo o 'eu lírico – que ele considerava ultrapassado. Lançou mão do ritmo solto e sem prisões métricas, bem como da metáfora. Ademais, criticava o simbolismo de Ruben Darío, pois chama-o de ultrapassado, por aproveitar-se de uma linguagem helênica, exaltando, por sua vez, os *sencillistas*, que, entre 1886 e 1950, primavam por uma linguagem simples e exata, equiparada ao cotidiano:

> quanta hipocrisia i quanta mentira nesse manuseio de ineficazes i imprecisas palavras, quanto medo arrogante de penetrar verdadeiramente nas coisas, quanta impotência nessa vanglória de símbolos alheios! (...) inventaram esse arcabouço literário – a estética – segundo o qual é preciso preparar as situações i combinar as imagens, i que converte o que deveria ser ágil i saltitante num esforço indigno i trabalhoso. (BORGES; TORRE; LANUZA; JUAN, 2008, p. 139-140)

É muito semelhante ao Modernismo brasileiro, em Oswald, Alcântara Machado e Mário, por exemplo, o sentimento de Borges, na disputa com os simbolistas, na vontade de criar algo diverso da Europa, de criar uma vanguarda nacional, no dinamismo e na ventilação da possibilidade de recriação das vanguardas. Como também no curto período de tempo entre nascimento e morte das revistas, a contradição frequente entre influências, a busca por traços da cultura local na criação de uma poesia de linguagem do cotidiano ou na criação de um mito

[26] Abordaremos apenas Argentina e Uruguai no que tange à América Latina, por serem as terras de intelectuais que colaboraram para a *Revista de Antropofagia*.

nacional às avessas. Como exemplo, o índio para o Modernismo brasileiro e para a Antropofagia, bem como o gaúcho imortalizado no nome da revista *Martin Fierro*, personagem heroica de um romance *gauchesque* do século XIX na Argentina.

No Uruguai, por sua vez, o Modernismo e a vanguarda se desenvolveram com as revistas *Los Nuevos* (1920) e *La Pluma* (1927-1931). A última publicou poemas cubistas de Apollinaire, ultraístas da Espanha, crítica da literatura nova dos Estados Unidos. Há ainda espaço para o nativismo indigenista de Mariátegui e também para poemas da Revolução Mexicana; é uma revista eclética, que se vangloria disso, que conecta o Uruguai ao mundo. Abriu espaço para publicações argentinas, europeias, peruanas, mexicanas e de brasileiros como Graça Aranha, que aparece com dois textos em que critica a *Academia Brasileira de Letras*, além de um texto de Peregrino Júnior, que faz um balanço razoável de boa parte do Modernismo no Brasil. Schwartz acredita que tal imersão no Modernismo brasileiro, com textos representativos, se deva à figura de Pereda Valdés, que participou das revistas *Verde* e *Festa* no Brasil, mantendo uma relação mais direta com os grupos relativos às mesmas (SCHWARTZ, 2008). Há uma ligação com a arte nova; apesar dessa abertura, a revista *La Pluma* apresenta traços de conservadorismo que a impedem de ser classificada como vanguardista, o que o próprio Felde, criador do programa da mesma, nega (FELDE, 2008, p. 345).

2.5.3 MODERNISMO E VANGUARDA NO BRASIL

2.5.3.1 PRIMEIRAS PALAVRAS

A Semana de 1922 vincula-se a um primeiro esforço mais articulado e coletivo de intelectuais para colocar no mundo suas ideias e interioridades; ela aparece no mesmo contexto de *Klaxon*, um é o evento, o outro é a articulação em revista e publicação desse primeiro contexto mais organizado dos intelectuais modernistas e de vanguarda no Brasil. No entanto, passado algum tempo da Semana de 1922/ Klaxon, surge o problema para os intelectuais, bem resumido por Bosi: “a América já livre e repisando o tema da liberdade continuava a pensar como uma invenção da Europa” (BOSI, 1994, p. 101). Aliado a esse problema, está o contexto intelectual em que a Antropofagia surgiu. Ventos afirma que a busca pelo primitivismo, expressa na vanguarda, fez parte de um movimento muito maior, em que diversos intelectuais suscitaram os problemas de seus signos culturais diante de uma realidade cosmo-mórfica que aparecia aos mesmos (VENTOS, 1979). Podemos entender os artistas também reagindo a essa

busca por sentido, mesmo que fosse a partir da negação do sentido, e entendimento do seu cosmos; o jogar da Antropofagia para o outro insere-se nesse contexto intelectual.

No Modernismo houve uma verdadeira predileção para a busca do exótico, algo que não caracterizava apenas o Modernismo, mas também a cultura, como um mergulho na alteridade, tal qual o estilo egípcio, propiciado pela abertura da tumba de Tuthankamon em 1922, evento que atua como um marco desse movimento cultural que vinculava moda, maquiagem e arquitetura. Nesta ambiência, prédios em grandes metrópoles passaram a ser decorados com painéis e afrescos que lembravam o Egito antigo. Ser moderno nesse momento passava também por lançar-se ao exótico. Outrossim, houve uma busca do africano, que expressava o diverso do europeu, uma busca pela estrutura, pelo design, por revelar os elementos que compõem a arte, algo que se expressa, muitas vezes, como superior aos temas das obras. Modernistas nos lembram, acima de tudo, que a arte é composta por partes. Poemas são feitos por palavras, música é feita por notas e pinturas por tinta (NEW, 2016). Em grande medida, os artistas no Teatro Municipal em São Paulo no começo da década de 1920 estavam buscando essa experiência para sua cidade.

Assim, jogar-se para o outro primitivo é tentar conectar-se ao que há de humano em todos. Apesar das diferenças em termos de repertório cultural, significa a busca pelo início, uma narrativa segundo a qual todos os povos já estiveram em situação semelhante, guardadas as diferenças. Nada mais evolucionista! Também há de se ter um olhar benevolente diante dessas expedições ao primitivo, pois elas representam expedições ao outro e, no fim, um alargamento do humanismo, do sentido de humano e da cultura.

Pedro Duarte, estudioso da vanguarda modernista, diz que alguns artistas signatários dela, como Oswald e Mário de Andrade, viviam uma tensão entre pertencer a uma elite por dominar a técnica artística e suas linguagens e, ao mesmo tempo, o desejo de se apropriar e viver o popular (2014). Uma tensão que Duarte entende diacronicamente estar ligada à perda do valor do coletivo com a ascensão do individualismo. Isso está de acordo com o que autores como Calabrese e Praz, ligados à teoria e história da arte, nos mostram. Há um movimento de autonomização da arte frente ao meio no qual ela está. Isso se expressa pela transmutação de uma arte que existia em função da igreja e do ritual religioso e que, com o tempo, passou a se expressar, pelas mesmas técnicas, em outros meios e ambientes, de modo a ser tornar cada vez mais autônoma. Se até o Neoclássico as diversas artes, como música, pintura, escultura, encenação, se articulavam a partir da arquitetura em seu aspecto religioso como arte mestra, a

partir do século XIX, a igreja como construção perde a função de guia das artes e emerge então a ópera como guia das demais artes (PRAZ, 1982). Até aqui, está tudo de acordo com o que Weber entende sobre a autonomização das esferas da vida para a Modernidade. Apenas gostaríamos de frisar que projetar isso sobre a esfera artística poderá trazer luz a essa questão (WEBER, 1993). A autonomia da modernização teve frutos no meio da arte também.

Estética da Antropofagia? Estética da devoração. Essa estética precedeu a *Revista de Antropofagia* e já sobressaía na conferência que Oswald proferiu na Sorbonne, publicada em 1923, na qual ele faz um esforço para devorar tudo, propondo nova pauta para a intelectualidade brasileira. Nesse sentido, a Antropofagia, como um movimento dos artistas que contrapunham tantas imagens de uma só vez, como a do índio canibal, da "consciência religiosa participante", a revolução francesa, Belém do Pará, ciência, magia, catequese, linguagem indígena, mapa mundi (ANDRADE, 1928, n.1, p. 3), é uma verdadeira colagem à lá Cubismo, que permite a criação de um novo significado para esses emblemas, a partir da confusão que sua sobreposição traça. Além disso, há o aspecto da surpresa, está-se diante de uma frase dentro de um manifesto, a frase diz "Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o" (ANDRADE, 1928, n. 1, p.3). Antes que se tenha tempo de entender o sentido da relação entre a palavra 'galimatias' que diz respeito a um discurso verborrágico e o argumento do homem referido, já se tem a notícia de que o narrador devorou o tal homem. A surpresa age em bloco com as informações, numa rapidez que transforma o significado do texto. Tudo é devorado e, quando isso é feito, não se tem certeza se se está diante de um discurso racional ou de um discurso sentimental, artístico e esvaziado de possibilidade de compreensão. Apesar de que Antropofagia não fugiu completamente à busca pelo racional, mas é possível notar esse flerte com a irracionalidade.

2.5.3.2 SEMANA DE 1922

Graça Aranha, padrinho do primeiro momento modernista paulista, foi um intelectual vinculado às novidades francesas, tendo ligações com o campo intelectual da revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), sob a égide de Apollinaire. Este, juntamente com os futuristas, foi o responsável pela popularização da expressão *espírito moderno* entre os vanguardistas, seus contemporâneos (TELES, 1976, 215). O discurso de Graça Aranha para a *Semana de Arte*

Moderna busca alargar o conceito de beleza, sendo, portanto, uma crítica com um teor filosófico, voltada para a construção de uma nova sensibilidade. O principal argumento para a construção dessa sensibilidade é o do desenvolvimento. As palavras escolhidas para compô-lo celebram a consciência de quem está construindo um novo tempo; há uma consciência de estar atuando no seio social. É como se o tempo pudesse ser transformado pelas mutações estéticas.

> A arte é a realização de nossa integração com o Cosmos pelas emoções derivadas dos nossos sentidos, vagos e indefiníveis sentimentos que nos vêm das formas, dos sons, das cores, dos tatos, dos sabores e nos levam à unidade suprema com o Todo Universal. (...) a arte é eterna e o ser humano é um animal artista (...) porque uma forma, uma linha, um som, uma cor nos comovem, nos exaltam e transportam ao universal (...) Que importa que o homem amarelo ou a paisagem louca (...) não sejam reais? O que nos interessa é a emoção que nos vem daquelas cores intensas e surpreendentes, daquelas formas estranhas (ARANHA, 1922, p. 220-221).

O discurso de Graça Aranha quer despertar a audiência da semana de 1922 para a novidade nas artes e, além disso, costura uma teia que dá aspecto de profundidade espiritual, de integração a uma realidade maior para essa revolução que buscam fazer no seio artístico. Seu discurso na semana de 1922 coloca a arte moderna em um "livre e fecundo subjetivismo", oriundo do individualismo (ARANHA, 1978, p. 222). Traça a origem do individualismo presente na arte moderna desde Rousseau, passando pelo Romantismo, até chegar a Darwin e Lamarck, quando o ser humano teria de se jogar ao abismo da existência para compreender "a essência" das coisas. Para o intelectual, foi aí que cada ser humano pôde se voltar ao subjetivismo de sua alma; a arte moderna fora o "sentimento libertado", seria então o ápice da liberdade. Ou seja, a arte permitiria, em oposição à ideia do Unanimismo, que a subjetividade de cada um falasse, num momento em que, sem Deus e sem os traços de solidariedade coletiva, caberia a cada indivíduo, esse ente que surgiu com a Modernidade, chegar à essência de tudo, por meio de sua subjetividade. Esse percurso seria permitido pela arte nova. Graça Aranha eleva a arte nova, que a Semana de 1922 quer instaurar como necessária para a obtenção de tal fim.

Graça Aranha ainda apresenta Anitta Malfatti, Villa-Lobos, Brecheret, Di Cavalcanti e outros como libertadores dos perigos do "arcadismo, do academismo e do provincialismo" (ARANHA, 1976, p. 225). Além disso, aduz que a arte é aquela ferramenta para reagrupar o Todo fragmentado e devolver-lhe unidade:

> há uma vibração íntima e intensa [que] anima o artista nesse mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado [sendo] também o academismo a

> morte pelo frio da arte e da literatura, [pelo academismo] tudo o que a nossa vida oferece de enorme, de esplêndido, de imortal, se torna medíocre e triste (...) exceto na poesia, o que se fez antes disso [semana de 1922] na música e na pintura é inexistente. São pequenas e tímidas manifestações de um temperamento artístico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes (...) fixamos hoje o próprio comovente nascimento de uma arte no Brasil [que antes não existia] (...) a vida será vivida enfim em sua profunda realidade estética [para enfim conseguir a fusão no Universo, a fusão] cósmica. (ARANHA, 1976, p. 225-226)

Graça Aranha, portanto, quer libertar-se da natureza a partir do subjetivismo permitido pela - e forjador da - arte nova, só ele poderá devolver a essência existencial ao ser humano moderno e fragmentado. Também o discurso de Menotti del Picchia para a Semana de 1922, preparado para o segundo dia do evento, enfatiza o individualismo como ponto importante da arte nova: "ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola" (PICCHIA, 1976, p. 228). Com uma expressão, entretanto, mais ácida que a de Graça Aranha, Menotti del Picchia explora um pouco mais a dimensão e as implicações específicas da renovação das artes no Brasil:

> Nós somos a Alfa do novo ciclo. Queremos esfarelar apenas os últimos destroços do Ômega do ciclo morto, para desenvolvermos a autonomia vibrante da nossa maneira de ser no tempo e no espaço (...) que não vos espante o dadaísmo, o tatilismo, o cubismo, o futurismo, o bolchevismo, o erostrastismo (...) [eles preparam] o novo molde mental sobre o qual se repetirão, secularmente, os futuros acadêmicos, os decadentes e os passadistas (...) quando o recheio das empadinhas poéticas, que são os sonetos, não era um rabo de saia, lá vinham, guizados com acepipes verbais parnasianos, os truculentos deuses de Homero, e enquanto a engenharia moderna fazia cócegas nas estrelas com a unha de aço dos pára-raios dos arranha-céus, e na pauta dos fios telefônicos a sinfonia dos telégrafos orquestrava revoluções bolchevistas, trucidações de armênios, a descoberta de novos tipos de hélices, eles, com os olhos cravados na Grécia caricatural do rei Constantino, cantavam as estroinices de Vênus, a saturnal sórdida dos deuses, precursores obscenos do Maxim's e do Apollo. (...) Júpiter poderá entrar na nossa Arte, mas não o admitiremos nu, inatual, cabeludo, como o aceitam os parnasianos. E a mulher? Queremos uma (...) útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente; aplaudindo uma noitada futurista e vaiando os tremelicantes e ridículos poetaços de frases inçadas de termos raros como o porco-espinho de cerdas (...) a mulher é colaboradora inteligente e solerte da batalha diuturna, e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont (PICCHIA, 1976, p. 229-231)

O texto de Picchia faz uma menção clara ao de Marinetti em seu Futurismo italiano, no *Manifesto do Futurismo* (1909) em que o italiano exclui as mulheres da arte nova. Nesse sentido, há uma inovação na fala de Picchia, mesmo a Semana de 1922 sendo entendida sob uma lógica de pura revolução estética, foi vista como momento em que buscou-se acertar os ponteiros do relógio das artes brasileiras, como um momento de futurismo no Brasil; é necessário entender, entretanto, que existem diferenças importantes, sendo esta questão de não se fundar a revolução estética no masculino uma delas. Importante até mesmo para pensarmos o advento da Antropofagia, meia década depois, em que Oswald, por exemplo, conclama o matriarcado pindorama (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 3). A nova arte foi, para Picchia, o começo de um ciclo que seria marcante, envolvendo todos os ramos da cultura, não apenas as artes, passando para o discurso científico, por exemplo, situação em que já extrapolaria sua formação inicial como vanguarda. Era urgente, em face das tremendas inovações no maquinário e no ambiente urbano, que a arte nacional se atualizasse. E o discurso de Picchia desse segundo dia da Semana de 1922 já tem uma alusão ao orgulho nacional moderno projetado sobre a figura de Santos Dumont, esse discurso que posteriormente Picchia retomará, embora com outras implicações, quando de sua colaboração para o Verdeamarelismo.

Há uma reação ainda no discurso de Picchia contra os poetas do decadentismo e realismo do XIX, apesar de serem os primeiros vistos também, por alguns críticos, como modernistas (TELES, 1979):

> Matar Verlaine, esse desalentado Wilde, esse psicopata Zola (...) Nada de postiço, meloso, artificial, arrevezado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante. A cidade tentacular [com] 600000 almas [contém] odisseias mais formidáveis que as que cantou o aedo cego: a do operário reivindicando seus direitos; a do burguês defendendo sua arca; a dos funcionários deslizando nos trilhos dos regulamentos; a do industrial combatendo a concorrência; a do aristocrata exibindo o seu fausto; a do político assegurando sua escalada; a da mulher quebrando as algemas da sua escravidão secular (...) Tudo isso – e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte – tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedra com que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso Sonho, no nosso desespero de exilados de um céu (...) para o qual galgamos na ânsia devoradora de tocar com as mãos as estrelas. (PICCHIA, 1978, p. 231-233)

Nos dois discursos há o reconhecimento da necessidade de uma arte genuinamente brasileira e a acepção de que apenas a arte nova permitirá isso, por libertar-se das formas que não cabiam na realidade local. Essas formas são perpassadas pela transposição cultural de outros povos, projetadas sobre a realidade brasileira, a partir da circulação de ideias, em

conteúdo e fórmulas, representadas pela escrita, pela academia. Essa circulação é incentivada pela distinção, em que hierarquizações sociais e subjetivações são exteriorizadas, conquanto uma elite pode insuflar por provocação própria, ou por reivindicação de intelectuais das localidades receptoras, os parâmetros da primeira, da mais valorizada nessa hierarquia construída, parâmetros que são vistos como meta para seu próprio dinamismo cultural. É o que se pode observar com a poesia parnasiana, que apenas reafirma fórmulas como a busca pela musa e os carneiros, que não permitem, segundo a crítica dos modernistas supracitados, nem o desenvolvimento da arte e, portanto, da linguagem, subjetivação, construção de uma literatura e uma socialização efetivamente brasileiras, nem a atualização dessa arte, segundo os parâmetros da Modernidade sempre cambiante.

Ou seja, havia tanto um problema de identidade quanto de atualidade nas artes brasileiras, que poderia ser observado pelas palavras evocadas nos discursos supracitados. Diante disso, a receita modernista para o Brasil suplantar esse problema foi uma mistura de libertação da fórmula - como o soneto, o verso alexandrino dodecassílabo ou de quatorze sílabas, a isometria das estrofes, etc., todas as fórmulas caras a escolas passadas -, juntamente com a crítica ao que não é brasileiro. Não é, certamente, uma crítica a qualquer tipo de elemento exógeno, já que Gide e outros intelectuais europeus são citados como influenciadores dos modernistas locais e os elementos do universal e do cosmopolita aparecem a cada momento nos discursos supracitados. É apenas, nesse quesito, uma crítica à metrópole, ou seja, a uma elite auto referenciada, que não permitia a busca do outro ou de si mesmo como arte, como expressão dos seres no mundo. Crítica a uma elite de intelectuais que mantinha a arte presa, de modo a não permitir que elementos da realidade local aflorassem, para que a subjetividade individual pudesse ser atingida, fazendo emergir esse ser interior a cada artista, bem como a figura coletiva das artes, a partir dessa liberdade individual. Fica claro que para esses arautos do novo tempo, a arte brasileira ainda não existia de fato, motivo pelo qual entendem o evento da semana de 1922 como seu nascimento.

Há ainda um apelo para o aburguesamento das formas de apresentação do indivíduo ou de qualquer ente no mundo; é o que se pode ver mais claramente no texto supracitado de Menotti del Picchia, em que até mesmo a presença da divindade só seria permitida, conforme ele mesmo disse, se disfarçada de trajes burgueses a caminhar pela cidade. De fato, quando se olha para a literatura do período realista até o Modernismo, é possível enxergar a presença do burguês como elemento importante para a estruturação da narrativa. Se no Realismo o burguês era criticado, no período posterior, conforme o Modernismo e as vanguardas avançavam em termos de

adeptos, a figura do burguês era paulatinamente distorcida e aniquilada. Se essa crítica não está tão clara em Menotti del Picchia, ela fica muito evidente com os ensaios de Oswald de Andrade do final dos anos 1940 aos anos 1950.

Nesse sentido, a Semana de 22 teve o beneplácito e o apadrinhamento do presidente do Estado Washington Luís, recebendo propaganda da parte de Menotti del Picchia, que à época trabalhava na redação política do *Correio Paulistano*. Patrocinada também por nomes como Paulo Prado, Numa de Oliveira, Alfredo Pujol, Alberto Penteado, Antônio Prado Júnior, Oscar Rodrigues Alves, René Thiollier, Armando Penteado, Martinho Prado, Edgard Conceição e José Carlos de Macedo Soares (BRITO, 1971). E foi um livre fluir das expressões:

> durante o espetáculo houve quem cantasse como galo e latisse como cachorro, no dizer de Menotti (...) firme e serena a hoste vanguardista afrontou o granizo (...) no intervalo entre uma parte e outra do programa, Mário de Andrade pronunciou breve palestra, na escadaria do Tetro Municipal, que dá para o hall do teatro, justificando as alucinantes criações dos pintores futuristas. (BOSI, 1994, p. 338)

Além disso, no que tange às artes plásticas, Aracy Amaral ressalta:

> como se vê, longe de futurista, como fora por muitos rotulada, a exposição do Municipal na Semana de Arte Moderna, se necessário fosse uma definição como tendência, apresentou como dominante, número maior de obras de tendência pós-impressionista (Anita e John Graz, além de dois neo-impressionistas, Rego Monteiro e Zina Aita). Tudo o demais é experiência de difícil determinação como tendência, por serem de procedência romântica ou estudos visando a um cubismo apreciado, se bem que não digerido e inautêntico. Mas a abertura estava feita e o escândalo provocado por esta manifestação coletiva de rebeldia cultural, pouca espécie poderiam causar posteriormente outras inovações. (AMARAL, 1979, 191-192)

Apesar do espanto, ou até mesmo devido a ele, as pessoas não sabiam como reagir à manifestação pública da vanguarda. Alguns dos próprios financiadores do evento estavam confusos, apesar das relações sociais que lhes permitiram financiar o evento, bem como a inclinação que tinham as classes dominantes da cidade para o mecenato, como revela o depoimento de Di Cavalcanti:

> a confusão era geral. René Thiollier não sabia por que admirar tudo aquilo que Paulo Prado lhe impingia. Uma noite, no Bar do Municipal, pergunta-me com o coração aberto “Di, você é sincero com esses seus bonecos loucos?”, “Sinceríssimo! Todos nós somos sinceros, respondi respeitoso.”,”Até mesmo o Oswald de Andrade?”,”Sim!”. E René Thiollier, o elegante René Thiollier, solta um gostoso e bem parisiense: “Merde alors!” (DI CAVALCANTI apud AMARAL, 1979, p. 195)

Os eventos, os grupos, as rodas de literatura, os manifestos, os livros publicados, as revistas, tudo isso colaborava para a formação de uma estética modernista, de modo geral e vanguardista de modo específico, em cada desdobramento, desde a primeira aparição pública no Trianon. Para alguns, fora o primeiro momento público da arte nova no Sudeste, datando de 1921, um jantar cheio de políticos e celebridades locais para homenagear a publicação luxuosa do livro *As Máscaras,* de Menotti del Picchia, jantar que contou com um discurso de Oswald de Andrade sobre a arte nova. Podemos entender essas particularidades que compõem a figura estética do modernismo brasileiro – eventos, publicações, modos de divulgação, expressões artísticas - da mesma forma que Rancière, como um regime estético que demonstra os ritmos e as movimentações que desvelam o começo da arte modernista no Brasil (RANCIÈRE, 2011).

2.5.3.3 MOMENTO NACIONAL

No entanto, o grupo de São Paulo não estava sozinho. Em 1925, *A Revista*, de Belo Horizonte, dirigida por Martins de Almeida e Drummond, com redação de Emílio Moura e Gregoriano Canêdo, trouxe em seu editorial, de título: *Para os Scepticos,* as dificuldades de um movimento ligado à arte nova:

> falta-nos a typographia até o leitor (...) o scepticismo astuto e sério vai comprar a sua Revista do Brasil, que é de São Paulo e, por isso, deve ser profundamente interessante (...) atualmente o inimigo é a indiferença do público (...) será possível dizer que temos um ideal? Elle se apoia no mais franco e decidido nacionalismo (...) [não pratica, entretanto] o chauvinismo e a xenofobia (...) depois da destruição do jugo colonial e do jugo esclavagista, e do advento da fòrma republicana, parecia que nada mais havia a fazer senão cruzar os braços. Engano. Resta-nos humanizar o Brasil (PARA OS SCEPTICOS..., 1925, n.1, p. 1-2).

Vê-se então uma retomada da história política recente do Brasil, fazendo um balanço da passagem do conservadorismo para o liberalismo e para uma forma republicana e, finalmente, a entonação de uma crítica que vincula o intelectual e o artista à humanização. Essa entonação dos mineiros reivindica o aspecto subjetivo e de obra humana dentro de cada um, um papel primordial, que terá as artes como espaço privilegiado. Já no editorial do segundo número, o grupo mineiro afirma:

> viemos reafirmar a nossa orientação no sentido da mais franca nacionalização do nosso espírito (...) o nosso verdadeiro objetivo é esculpir o futuro, ahi estão

> problemas essenciais da nacionalidade exigindo uma solução immediata. Pretendemos criar ao mesmo tempo uma obra de criação e de crítica (...) procuramos concentrar todos os esforços para produzir o Brasil dentro do Brasil ou, si possível, Minas dentro de Minas. Acolhemos com sympathia o regionalismo, aproveitamos nesse movimento alguns reflexos do nosso ambiente, a originalidade local do nosso interior. Si bem que pretendemos caminhar noutro sentido: dominar pelo espírito o nosso meio e não nos escravizarmos a elle (PARA OS ESPIRITOS..., 1925, n. 2, p. 1-3)

Nem todo o Modernismo rechaçou o regionalismo; portanto, em Minas Gerais, ele foi utilizado pelos intelectuais de *A Revista* para criar uma síntese do local, para enriquecer esse afinco à identidade, que era premente. Efetivamente, de 1924 em diante começa a fase de identidade nacional do Modernismo e esses avanços no tema de *A Revista* são um sintoma e também agentes desse momento, como também o é o *Manifesto Pau-Brasil* de Oswald de Andrade.

Para Haroldo de Campos, a poesia Pau-brasil compõe a poética da radicalidade de Oswald, no sentido atribuído por Marx à radicalidade, que empresta o sentido de raíz, radícula. A poética oswaldiana, portanto, funda uma vertente, que é e quer ser nova de fato. Para o crítico, a poesia pau-brasil encobre um projeto de dessacralização da poesia, por intermédio do mecanismo do abandono da aura; a partir daí a nova poesia Pau-brasil não quer ser contemplada e Oswald consegue tal efeito por intermédio da "salada de palavras", que aglutina todos os detritos verbais. Mas para Haroldo de Campos, a ajuda de Benjamin só vai até aí no quesito Oswald, pois ainda o aspecto da construção que o modernista realiza, não apenas o da destruição, precisa ser entendido em seu ímpeto de construção que "rearticula os materiais desierarquizados". Fazendo alusão ao estudo de Décio Pignatari, assinala que a poesia Pau-brasil é um

> fato poético bruto, um realismo sem realismo, apenas pela transposição do existente (...) poesia em *versus*, num prosaísmo deliberado que coloca em dúvida o próprio verso (...) o fim da arte de representação (...) [Oswald elabora uma] atitude redutora, que [Haroldo de Campos compara a] a tese de Guerreiro Ramos [que defende uma] consciência crítica que já não mais se satisfaz com a importação de objetos culturais acabados, mas cuida de produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências históricas (CAMPOS; PIGNATARI apud CAMPOS; RAMOS apud CAMPOS, 1990, p. 16-27).

Quando no *Manifesto Pau Brasil*, publicado no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, em 1924, Oswald chama a poesia pau brasil de "poesia de exportação", refere-se a esse movimento que cria uma poesia efetivamente brasileira e que pudesse, portanto, ser exportada,

contrariamente, em sua opinião, à poesia passadista de outrora, que apenas servia à importação, não permitindo que se criasse de fato nada verdadeiramente brasileiro (CAMPOS, 1990). Se, de fato, a poesia passadista do romantismo, do barroco ou do realismo brasileiros criaram ou não algo a ser exportado, não cabe aqui o mérito, o que importa é a ênfase dada pelo discurso de Oswald a esse respeito. Por que era tão importante afirmar que nada havia ainda em termos de arte no Brasil? Decerto, além das questões políticas que já levantamos, essa negação faz parte da estética do choque, que revivifica a arte em crise entre os séculos XIX e XX, da qual o Dadaísmo é um índice (KLEIN, 1998).

Em 1925 o livro *Pau-Brasil, Cancioneiro de Oswald de Andrade* é publicado pela editora *Sans Pareil* de Paris, com prefácio de Paulo Prado e ampla participação de Tarsila do Amaral na produção. Para Mário Chamie, o livro concentra um triplo roteiro: estético, histórico e crítico do Brasil, em que Oswald funda uma linguagem brasileira para a Modernidade (CHAMIE, 1990). A poesia oswaldiana primava pelo plástico sobre o discursivo, num pleno uso do mecanismo do *Imagismo* de Ezra Pound e da apropriação feita por Eliot, a partir da sua ideia de *objective correlative*, que implicava a similitude entre um dado emocional e um dado objeto ou evento. Nessa concepção: "o real transposto em imagens é, ademais, reordenado por nexos imprevistos, pelo mesmo processo com que, num quadro cubista, uma figura reduzida ao detalhe ampliado de um olho é avizinhada de uma carta de baralho, uma coisa toma o lugar sintático da outra" (CAMPOS, 1990, p. 37). Assim, os poemas de Oswald encampam uma visualidade tanto na estrutura dinâmica, com as sonorizações, os cortes repentinos de sons e respectivas repetições, as aliterações, como no poema *Longo da Linha* que pinta "Coqueiros / Aos dois / Aos três / Aos grupos / Altos / Baixos" (ANDRADE apud CAMPOS, 1990, p. 39); até aquilo que Campos chamou de "visualidade sintética", como no poema minuto, de Oswald, composto apenas por duas palavras "amor" servindo de título e "humor", servindo de corpo do poema. Este, publicado três anos depois do começo da fase Pau-brasil, em 1927, que fora apelidado por *Primeiro Caderno de Poesias do Aluno Oswald de Andrade,* em que o poeta tenta assemelhar-se a uma criança no aprendizado, para fazer fluir a pureza infantil ao descobrir a poesia. Faz tudo isso para desvelar uma poesia de tom industrial, que é simples e diverge do fabrico artesanal dos escultores da hélade (CAMPOS, 1990). Oswald é, portanto, um artista de contradições, vai da criança à indústria e compõe assim sua síntese brasileira.

Assim, *Pau-brasil* com esses mecanismos, aborda temas como o Pão de açúcar, as índias nuas, Pero Vaz, Claude d'Abbeville em expedição no século XVII, o bandeirante Fernão Dias Paes, o frei Manoel Calado, os vícios na fala que apesar de trocar "telhado" por "teiado" acabam

de fato telhando a linguagem; Dom Pedro, "Poemas da colonização" em que o negro aparece de diversas formas, desde lutador capoeirista, até enviado para morrer no Paraguai, o gado e o chimarrão cuidados pelo cavaleiro, o violeiro, os cafezais, a sobreposição entre transporte mecânico pelo *Chevrolet* e o transporte animal, o surgimento da estrada de ferro, os movimentos migratórios para o Brasil, a ode aos foguetes, bondes e sapos das cidades, hotéis, casamentos na igreja, orquestras, a crítica à manutenção de um orgulho branco numa terra morena e conquistada, e o som das árvores ao mar, os políticos se aproveitando das mulheres do norte, o "pão de açúcar artificial" (ANDRADE, 1990, p. 63-103).

Logo após a escalada Pau-brasil, completando o círculo de poesia nacional no Modernismo, há o *Verdeamarelismo*, que logo se converteu em *Anta*. Em *A Marcha das Utopias* (1953), publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, um ano antes de falecer, Oswald faz questão de diferenciar-se desses dois grupos citados. Parece lógico que a ênfase na criação de uma poesia nacional, de caráter brasileiro, em encontrar uma poesia de exportação e todos os outros argumentos anti parnaso levassem à radicalização e rechaço do próprio *parisianismo*, como aquilo que é relativo a Paris. É assim que o grupo *Verdeamarelo*, criado como dissidência do próprio núcleo do qual Oswald fazia parte nas diversas colaborações em revistas e eventos, tomara então forma. No entanto, não é óbvio e nem lógico; o *Verdeamarelismo* foi uma opção, uma derivação que saiu pela culatra, uma possibilidade dentro do espectro estético-político possibilitado pelas vanguardas em nível mundial – veja-se, por exemplo, como o Futurismo na Itália fora utilizado pelo fascismo italiano -, num momento entre guerras, em que diversas saídas totalitárias existiram enquanto possibilidade no arsenal de repertórios no mundo[27]. A estética do Verdeamarelismo gerou, posteriormente, uma face complicada em termos políticos, já que serviu de base para a criação do Integralismo no Brasil.

Para Mário da Silva Brito (1972) o *Verdeamarelismo* foi uma reação ao Pau-brasil. Isso está claro quando se observa o teor do *Manifesto Nhegaçu Verde Amarelo*, publicado em 1929, quando o *Verdeamarelismo* já estava se transformando em Anta, o qual teria uma conotação política mais evidente. Para o renomado historiador do Modernismo, se os verdeamarelos surgiram em oposição a Pau-brasil, a Antropofagia surgiu em oposição aos verdeamarelos. Não

[27] Para um estudo acurado a respeito do totalitarismo verificar Hannah Arendt em *As Origens do Totalitarismo*, ou até mesmo a tese de Zygmunt Bauman, *Modernidade e Holocausto*. Esses estudos mostram os caminhos que levaram dentro da cultura para a solução totalitária e os efeitos mórbidos de suas radicalizações. São estudos importantes, servem de guia para aqueles preocupados em evitar que tais soluções sejam utilizadas novamente no seio cultural. ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2012; BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2009.

obstante, o autor registra também que o movimento verdeamarelo desembocaria no fascismo brasileiro, "hibernaria no movimento A Bandeira, que não queria nem a Roma de Mussolini nem a Moscou de Stalin, defendendo uma posição de centro, e acabaria fagueira, nos braços totalitários do Estado Novo de Vargas." (BRITO, 1927, p. 76). Também a historiadora da literatura Vera Lúcia de Oliveira entende que o nacionalismo de Oswald é crítico e despido de medo em denunciar os problemas nacionais, enquanto o verdeamarelo é sentimental, exalta as instituições e a ordem; o pau-brasil caminhava para o primitivismo, já o *Verdeamarelismo* rumava para a exaltação de algo semelhante ao bom selvagem de Rousseau, negado por Oswald e também por Alcântara Machado. O *Verdeamarelismo* não fez sequer uma menção ao etnocídio dos índios, até mesmo os tupis, ovacionados por sua poética. Para a autora, "Plínio Salgado [idealizador do *Verdeamarelismo*] fundou em 1932 o Partido Integralista, inspirando-se no nacional-socialismo europeu, já a posição da Antropofagia é de outro tipo, Oswald filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro" (OLIVEIRA, 2002, p. 72)

No *Manifesto Nhengaçu Verde Amarelo,* utilizado pelo grupo já nomeado de Anta desde 1927, assinado por Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, publicado no Correio Paulistano em 1929, lê-se:

> os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova (...) viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro e o seu grande sentimento de humanidade. Seu totem não é carnívoro: Anta (...) um animal que abre caminhos, e aí está a predestinação da gente tupi (...) toda a história da raça corresponde a um lento desaparecer de formas objetivas e a um crescente (...) de forças subjetivas nacionais (...) o tupi é a ausência de preconceitos e o tapuia é o próprio preconceito em fuga para o sertão (...) o jesuíta achou que tinha conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta (...) o tupi venceu dentro da alma e do sangue do português (...) o tapuia [isolou-se na selva para morrer] e o tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça, o tapuia é morto, o tupi é vivo. (...) todas as formas de jacobinismo na américa são tapuias. O nacionalismo sadio, de grande finalidade histórica (...) é forçosamente tupi (...) o nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental. Tem horror instintivo pelas lutas religiosas, diante das quais sorri sinceramente: pra quê? Deram-lhe uma casaca da Câmara dos Comuns, durante mais de meio século, e a República encontrou-o igualzinho ao que ele já era no tempo de D. João, ou no tempo de Tiradentes. Não combate filosofias (...) porque toda a sua força reside na sua capacidade sentimental. (...) A Nação é resultante de [uma série de] agentes históricos. O índio, o negro, o espadachim, o jesuíta, o tropeiro, o poeta, o fazendeiro, o índio, o francês, os rios, as montanhas, a mineração, a pecuária, o sol, as léguas imensas, o café, o Cruzeiro do Sul, a literatura francesa (...) temos de aceitar todos esses fatores (...) como [?] não concedendo predominância a nenhum. [o tupi] é a raça das raças, isso porque não oferece a nenhuma das outras o elemento vitalizante da resistência [e, por isso, mantém-se], (...) não há entre nós preconceitos de raças [nem] (...) religiosos [ou políticos] (...) o que nos interessa é apenas a diretriz

> da administração (...) podemos destruir as nossas bibliotecas sem prejuízos, tudo isso em razão do nacionalismo tupi, da não-filosofia, da ausência de sistematizações (...) somos um país de migrações e continuaremos a ser refúgio da humanidade por motivos geográficos e econômicos sabidos (...) segundo o sociólogo Vasconcelos é da bacia do Amazonas que sairá a raça cósmica [da] concórdia universal [já que] filha das dores e esperanças de toda a humanidade (...) temos de construir essa grande nação (...) o índio nos ensinou a rir [das] teorias. Criar um sistema em nome dele será substituir a nossa intuição americana e por uma mentalidade de análise característica dos povos já definidos e cristalizados (...) o arbítrio mental não pode sobrepor-se às fatalidades cósmicas, étnicas, sociais ou religiosas [não obstante] o índio não é o denominador comum [da Nação, ele vive apenas] subjetivamente (...) estamos fartos da Europa (...) combatemos desde 1921 a velha retórica verbal [e não aceitaremos outra] queremos ser o que somos, brasileiros. Barbaramente, sem auto-experiências científicas, psicanálises nem teoremas (...) vamos escrever para nos revelarmos (...) aceitamos todas as instituições conservadoras (...) (RICARDO; PICCHIA; SALGADO, 1976, p. 301-307)

Salta aos olhos esse dever auto atribuído de construir a nação, de criar algo, como se sentissem falta de uma concepção nacional, como se ela não existisse. Esse ímpeto de criação de uma ideia do que é nacional existe desde o Romantismo e fora bastante incentivado inclusive pelos concursos levados a cabo pelo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Há um fomento de elaborações da ideia de Brasil e da nação; essas teses que tentam veicular o que é o nacional tiveram também grande fertilidade nesse período de transição de regimes no Brasil, do Império para a República, passando por um refreamento após as experiências de insucesso e tragédias envolvendo os nacionalismos na primeira metade do século XX, quando a ascensão também de uma Teoria Crítica[28] mudou o foco da construção dos saberes nas humanidades.

Ainda assim, vale a observação de Vera Lúcia de Oliveira, inspirada nos estudos de Benedito Nunes:

> a história deveria ser revista a partir de uma ótica diversa, visto que a colonização não era decisivamente a nobre aventura de que falavam alguns cronistas oficiais ou os intelectuais, que haviam assimilado e perpetuado essas teses por séculos. Mas era igualmente impossível cancelar ou interromper a aculturação passada e presente, ocorrida como consequência da colonização. Importante era, portanto, procurar ativar de forma crítica tal processo aculturativo, vivendo-o como sujeitos conscientes, agentes, e não apenas como passivos. Por séculos a metrópole havia manipulado ou desestruturado qualquer discurso de independência e qualquer manifestação da diversidade nacional, impondo os próprios modelos culturais e sufocando a voz da colônia. Agora esses filhos não aceitam mais tais condicionamentos: são diferentes,

[28] Referimo-nos às derivações da Escola de Frankfurt.

> sabem que são diferentes e querem falar dessa diversidade com o discurso da diversidade (OLIVEIRA, 2002, p. 76)

Por outro lado, retomando o texto dos verdeamarelistas, é preciso observar muitos continuísmos. Essa teoria do homem sentimental estava em acordo com muito do que vinha sendo escrito em termos de teoria sociológica no Brasil, desde Gilberto Freyre a Sérgio Buarque de Holanda. A ideia de fazer vir à tona o espírito da coletividade da nação está de acordo com o *Unanimismo*, que influenciara até mesmo Mário de Andrade, autor referência que essa tríade escritora do Manifesto Nhegaçu guarda desde a Semana de 1922. Nesse sentido, é notória a referência que fazem à 1921, provavelmente referindo-se à reunião para homenagem a Picchia no banquete do Trianon. Nesse aspecto, uma genealogia do Modernismo de tendência verde-amarelista pode até mesmo colocá-lo no terreno dos primeiros eventos, desde antes da Semana de 1922, sendo, portanto, um pioneiro[29]. Mas precisaria verificar a relação entre o escrito de Picchia, *As Máscaras*[30] (1921), edição luxuosa lançada naquela ocasião, e as ideias posteriormente formuladas no próprio manifesto de 1929, algo que escapa aos objetivos dessa dissertação.

Além disso, a evocação de uma arte subjetiva no manifesto Nhegaçu, sem as formas, a lógica, as ideologias, ruma tanto para o espiritualismo e purismo da abstração, quanto a evocação a um espírito - da nação, no caso verde-amarelo - lembra o próprio Graça Aranha em seu discurso na Semana de 1922. Este, falava do subjetivismo como uma forma de fazer frente à modernidade, em que apenas o mergulho em si poderia trazer à tona a essência para a qual já não haviam muitas pontes. Esse subjetivismo, cujo caminho fora aberto pelos Impressionistas, sua busca está já de acordo com a crítica ao positivismo, que é reforçada pela crítica feita no manifesto supracitado à imposição de uma razão para se pensar o índio e o nacional. A saída dos verde-amarelos de jogar-se ao subjetivismo para revelar o que já é, o que, para eles, já éramos, o que em seu tempo, já somos; essa nação que, apesar de já ser, precisava ser dita, essa possibilidade discursiva não apareceu *ab nihil*, ela foi um desdobramento no rol de

[29] A exceção de Cassiano Ricardo que nesse momento de 1921 ainda não tinha tanta participação na rede modernista, publicando obras mais vinculado à sua São José dos Campos. In: BRITO, Mário da Silva. Cassiano Ricardo. In: *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

[30] No presente momento entendemos que a história de Pierrot, Colombina e Arlequim contada em forma de peça em *As Máscaras* por ser uma apropriação de uma forma da *Commedia dell'Arte* italiana do século XVI renascentista e tratar de uma temática e formas populares sendo, portanto, rechaçada pelos intelectuais do período pretérito ao de Picchia, pode ter incentivado o mesmo no elogio a essa obra, algo que estava bem dentro do programa de 1922, a luta contra o classicismo. No entretanto, para uma ligação mais clara entre uma possível forma de elogio ao povo e ao nacional, algo que estaria dentro do Modernismo pós 1924, seria necessário um estudo mais centrado nessa temática. Sobre o popular em *As Máscaras* ver Stetina Dacorso. DACORSO, Stetina Trani de Meneses. As Máscaras de Menotti del Picchia.In: Estudos de Psicanálise. Salvador, n. 31, p. 141-148, out. 2008.

possibilidades colocadas na mesa pelo bê a bá dos diversos movimentos vanguardistas e modernismos que existiram. Entretanto, é preciso diferenciar a relação de jogar-se ao passado do Pau-brasil e da Antropofagia, da solução verde-amarela e Anta. Os primeiros se jogaram ao passado para observá-lo de forma crítica, trazendo à tona suas latências e contradições, revertendo a linguagem para combater o discurso do poder. Os segundos privilegiaram um discurso da pacificação, da manutenção até de algumas soluções desde há muito tomadas pela metrópole na figura de seus burgueses, como a romantização do índio, que passa a sobreviver apenas como um símbolo. É preciso, portanto, verificar as diversas linhas de estreitamento e oposição entre esses discursos vanguardistas para não cair no risco de simplesmente opô-los por suas conotações políticas. Algo que apesar de importante também para um conhecimento do comportamento dos agentes sociais, por outro lado, limita o estudo do Modernismo em seus diversos aspectos.

Voltando a 1924, quando Oswald publica o *Manifesto Pau-brasil* no Jornal, no mesmo ano, em carta a Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, do Rio de Janeiro, confessa que uma revista está sendo gestada - por ele próprio e Prudente de Moraes, - como resultado das elucubrações acerca da arte nova do grupo, que envolvia reuniões com Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida. A novidade da revista *Estética*, que tivera sua primeira proposta de título "A Construção", sido rejeitada, revela, até mesmo por esse primeiro nome proposto por Buarque de Holanda, seu caráter pós klaxista. A revista Klaxon, publicada no fervor do ímpeto destrutivo da arte velha, emblemático desde a Semana de 1922, estava ultrapassada diante das necessidades prementes dos grupos vanguardistas. A expectativa da vez requeria a construção de uma arte nova, que fosse algo além da negação do velho, que colocasse algo efetivamente no mundo, além da negativa. Foi nesse sentido que ela se propôs ao trabalho de crítica das diversas artes e literaturas que até então tinham sido produzidas sob o signo do Modernismo e da arte nova. Nesse balanço, ela passou a, por um lado, significar um primeiro racha mais importante (COELHO, 2014; MARQUES, 2013), dentro do Modernismo brasileiro do sudeste, especialmente diante da crítica feita a Graça Aranha por Mário de Andrade, retirando do mesmo o título de primeiro encomendador da arte nova da Europa para o Brasil, além também da crítica de Prudente de Moraes, que, conforme ele mesmo, desagradou o "grupo gracista"; tudo isso, aliado à crítica a Ronald de Carvalho por Moraes, neto. Essas inúmeras críticas, para Moraes, têm um motivo: "a crítica do modernismo ou se fazia dentro do próprio ou não se fazia" (MORAIS, NETO apud COELHO, 2014, p. 19).

O fato de *Estética* contar com diversos vanguardistas de São Paulo permite que alguma crítica a compreenda fora de um eixo do Modernismo puramente carioca. Não obstante, entendemos que, apesar da proximidade entre São Paulo e Rio de Janeiro permitirem um fluir mais livre entre os diversos artistas, é um traço comum do Modernismo ter contribuições de diversos intelectuais defensores da arte nova. O que faz uma ala do Modernismo ser entendida como carioca ou paulista é basicamente o tipo de recorte e enquadramento que se dá às suas manifestações. Nesse sentido, falar que ele não foi carioca desembocaria no mesmo que falar que as relações entre artistas que se vinculavam à arte nova na Paraíba, por terem relações com artistas do Recife o fariam um movimento da arte nova recifense, o que poderia ser até verdadeiro, dependendo do enfoque, mas que nos parece desnecessário em termos de objeto de estudo. O que faz uma vanguarda ser entendida como de um lugar ou de outro? O local onde se encontra sua redação e impressão, o projeto levado a cabo pelos idealizadores da mesma, que pode incluir, por exemplo, ser maior que sua própria cidade e país, ou até mesmo a importância que se dá às manifestações vanguardistas por determinado público que, muitas vezes, pode nem ser o público da cidade onde os intelectuais centrais se reuniam, mas que pode ser verdade no caso de esse referido público reclamar para si uma identidade vinculada àquela vanguarda. São muitas as hipóteses e possibilidades e o que nos parece mais importante é saber os tipos de discursos e imagens veiculados por cada vanguarda, suas contribuições estéticas, seu entendimento a respeito da obra de arte, o local de sua contribuição dentro de uma história intelectual e das ideias. A vinculação entre os diversos intelectuais auxilia nesse intuito, mas creio apressado entender que uma revista precisa ser desapegada completamente de sua realidade local para fazer sentido dentro de uma crítica ou de uma história do Modernismo em cada país ou continente.

Apesar de um texto de Annibal Machado, em que referencia o tema da Monarquia e da Guerra do Paraguai, poemas de Guilherme de Almeida, em que a temática do sol e do Brasil aparecem e um ensaio de Mário de Andrade sobre a literatura brasileira, no geral, os textos de *Estética* não se voltam para a questão da nação. Estão, outrossim, relacionados à criação de uma literatura nacional, mas sem a cristalização de símbolos do que seria essa nação, à exceção talvez de uma contribuição de Menotti del Picchia em que aborda a temática do Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara (MACHADO, 1924, n. 2, p. 168-184; ANDRADE, 1924, n. 3, p. 290; ALMEIDA, 1924, n. 3, p. 266). Fica mais evidente o esforço para a construção de uma crítica do Modernismo, para a criação de uma literatura nacional aliada à arte nova. Não obstante, ela foi o fermento a partir do qual algumas subdivisões passaram a despontar no horizonte das

vanguardas no Brasil, que culminaram nos diversos movimentos preocupados com os símbolos do nacional. Além disso, essa revista permitiu a criação de fato, quando outrora o impulso era apenas destrutivo. Assim, ela representa um ponto importante de não retorno, tanto a nível das relações entre os intelectuais que constituíram a vanguarda quanto em termos de poéticas e possibilidades para a mesma.

A revista *Verde*, por sua vez, elaborada em uma cidade do interior de Minas Gerais, Cataguazes, passou a ser escrita a partir de 1927, tendo seu fim em 1929. Primeiramente fora criada para fazer face ao grupo de Belo Horizonte, mas revelou seu aspecto para além dessa mera oposição, com diversos textos importantes e uma atuação que a vincula diretamente à *Revista de Antropofagia*, pois seus diversos intelectuais colaboravam entre si. Não apenas isso, a Verde representou uma porta de entrada de alguns intelectuais de outras localidades da América Latina, tanto para o Modernismo brasileiro quanto para a Antropofagia.

Castañon Guimarães, por meio da análise de carta, afirma que há uma verdadeira investida de Mário de Andrade e de Alcântara Machado, tanto no sentido de catequisar os redatores de *Verde*, que eram mais jovens, quanto de financiar a revista, influir no seu desenho técnico e no projeto tipográfico, fomentar relações dos moços de *Verde* com intelectuais de outros grupos ou mesmo amigos seus que farão parte posteriormente do grupo ao redor da Antropofagia. No entanto, a influência não tinha apenas um sentido; o estudioso de Verde afirma que Rosário Fusco teria enviado a Mário exemplares das revistas argentinas *Proa, Criterio, Sintesis, La Campana de Palo* e ainda o logradouro onde encontrar Borges. Às informações aduzidas por Guimarães acrescentemos que uma outra ligação entre *Verde* e a Antropofagia também pode ser encontrada no esforço de Fusco em ilustrar a capa da revista conforme o estilo de um desenho feito por Tarsila a Cendrars, além do fato do redator de Cataguazes requerer a Mário em carta um desenho de Tarsila para *Verde* (2014). Da mesma forma com que *Pau-brasil* e Antropofagia apresentam diversas correspondências entre si em termos de concepção, também Tarsila, com suas telas, foi grande influenciadora estética da Antropofagia; basta ver o local de centralidade de seus desenhos na revista, bem como o fato de seus desenhos saírem na revista antes de serem transformados em quadros. Apesar de algumas mudanças em termos de cores e simplificação da imagem, há um continuísmo de temas e cores entre várias telas do período pré Abaporu e o período considerado como *série antropofágica* no trabalho artístico de Tarsila. Assim, se Fusco pede um desenho de Tarsila, podemos ver sua relação de conformidade estética com o que meses depois será entendido como Vanguarda Antropofágica.

Para Castañon Guimarães, a revista Verde tem uma clara intenção nacionalista, de "abrasileirar o Brasil" conforme exposto na apresentação da revista, mas é importante diferenciar seu nacionalismo do Verdeamarelismo (GUIMARÃES, 2014). Ocorre que Verde estava vinculada a essa tendência que se abre desde Pau-brasil, a falar das questões nacionais, no aspecto construtivo do Modernismo. No entanto, a similitude do nome pode levar a confundir com o grupo de Picchia e Salgado, o que é importante diferenciar. Outra curiosidade que pode significar um dos pontos de afastamento entre a Verde e a Antropofagia é a expressiva importância dada ao manifesto, apesar de não vinculá-los em suas opiniões e textos e de pouca importância para os integrantes da primeira, como atesta a carta datando de 1927 de um dos redatores de Verde, Rosário Fusco, a Mário de Andrade; para o primeiro, o manifesto de Verde, o qual fora publicado no 3º número da mesma, teria sido apenas uma "uma porcaria destinada às pessoas atrasadas do lugar" (FUSCO apud GUIMARÃES, 2014, p. 16)

2.5.3.4 ANTROPOFAGIA E ANTROPOFAGIA NO SEU PRIMEIRO CICLO EM REVISTA

Importante evidenciar a observação da Antropofagia por ela mesma. Neste tópico privilegiaremos a análise da seção[31] que identificamos na revista como *Seção Modelo*, por trazer uma combinação poderosa entre desenho/gravura e texto. A apresentação da mesma por Antônio de Alcântara Machado destaca-se num local privilegiado de atenção para a leitura, montada naquilo que as análises técnicas e teóricas de compreensão dos periódicos e fontes hemerográficas entendem como o espaço da revista que privilegia e destaca sua exposição (SOUSA, 2016). Além disso, a revista é um ser coletivo no qual os textos dialogam uns com os outros (BANCQUART, 1975), de modo que as imagens e a colocação dos textos nessas revistas de vanguarda, ainda mais que nas revistas comerciais, por terem um aspecto de montagem típico da consciência *avant-guarde*, pressupõem tanto que a seção de destaque aos olhos é também um ponto privilegiado de interesse para a revista, como que imagem e texto estão numa relação

[31] Um estudo mais focado em explicar cada seção distinguida na revista de Antropofagia em sua primeira dentição, em que as mesmas aparecem mais claramente divididas, está exposto no capítulo terceiro desta dissertação, para o qual remetemos o leitor nesse momento.

de interação dentro da seção. Por isso, elegemos a mesma como a Seção Modelo para nosso estudo, apenas por um aspecto didático e metodológico de separação e tratamento dos temas.

Além disso, gostaríamos de enfatizar que uma percepção estética das obras de arte não exclui a apreciação da revista; pelo contrário, a revista engloba textos que muitas vezes não tiveram outra publicação por aquele mesmo autor e ainda ajuda a explicar o contexto de outras obras de arte isoladas (GUIMARÃES, 2014). Diante disso, resta apenas assinalar que a análise dessa seção privilegiou um estudo tendo por base as imagens evocadas nos diversos números a partir da seção destacada. Esse estudo reforça-se pelas teorias simbólicas da imagem, que entendem a mesma como reveladoras do estado da arte em determinado momento de um processo. Leva em conta a forma como os artistas se relacionam, os símbolos gerais evocados em cada texto e desenho, em que as imagens expõem uma cristalização tanto da história dos artistas naquele momento, quanto as identidades que queriam firmar a partir do conjunto de signos utilizados, permitindo o entrelaçar entre a memória da arte e dos artistas, diante do que a imagem atua como mediadora entre a experiência humana vivida e o complexo de significados dessa realidade artística (COSTA, 2008). Para auxílio dessa visão, evocamos as teorias da imagem de Didi-Huberman (2011), a base filosófico-estética de Adorno[32] (1970) e a visão da episteme estética de Rancière (2011).

A primeira montagem que aparece na seção modelo no número que inaugura a *Revista de Antropofagia* é o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, juntamente com o desenho de Tarsila que corresponde ao protótipo do seu Abaporu, um desenho em preto e branco publicado na revista antes mesmo de virar tela:

> o que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. (...) Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida, e a mentalidade pré-lógica para o sr. Lévy-Bruhl estudar. Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução francesa. Sem nós a Europa não teria siquer a sua declaração dos direitos do homem. A edade do ouro anunciada pela América. (...) Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. (...) Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução Surrealista e ao bárbaro technicizado de Keyserling. Caminhamos. (...) só não há determinismo onde há mistério. Mas que temos nós com isso. (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 3)

[32] As apropriações de Huberman e Adorno que fizemos estão explicadas nas páginas seguintes desse trabalho.

O Manifesto com sua linguagem telegráfica, de frases curtas cortadas por pontos, de justaposição de diversas realidades aparentemente opostas, que quando organizadas nessa montagem permite a contraposição e a oposição entre o primitivo e o civilizado, traz as técnicas de diversas escolas. No entanto, apesar de valer-se de técnicas emprestadas das vanguardas europeias, cria uma junção que pelos elementos abordados é especialmente local, especialmente vinculada ao Brasil, mas não apenas no sentido de revelar um Brasil, mas de criar um, com uma consciência crítica, permitida pelo olhar atento contra a lógica que reinou durante o século positivista e as artes de igual trato.

Tal montagem de palavras, juntamente com a imagem central[33] do desenho Abaporu[34], de Tarsila do Amaral, cria um bloco estético em que a nova face de uma desforra do indígena ou - pra quem considera que mesmo Oswald não poderia representar os indígenas devido a sua classe social e étnica -, de uma mentalidade anti lógica, anti civilização da guerra, da colonização e da desgraça dos povos diferentes vem à tona, trazendo à porta escancarada os pesadelos, a vingança desses seres que foram sujeitados ao desprezo, seja o índio, seja o brasileiro, seja o povo latino americano. O texto de Oswald tem uma estética da vingança, da ironia, do sarcasmo, do ataque; é um texto combativo, ainda que a frase "preguiçosos no mapa mundi do Brasil" use o termo preguiça, diante do restante do texto, essa preguiça não está explícita, há ação, há trabalho duro de supressão da ordem comum da sintaxe, ou da frase, para que se encontre o intermediário entre o anti discurso pré lógico que é, respeitadas as diferenças rituais e culturais, tanto do indígena, oposto ao civilizado, quanto do artista da cidade que se quis a mais civilizada do mundo, no momento em que cria uma arte nova para um mundo pós guerra e em crise.

Roger Bastide, em seus estudos acerca do lugar do sábio, com isso entendemos intelectual, na produção da cultura, entende que independente do que foi de fato a história do negro – e por que não alargarmos a noção de Bastide para entender o local dos estudos sobre índios também? -, aquele que irá conta-la ou interpretá-la deve ter em mente não apenas uma espécie de realismo do que ocorreu, mas ainda o papel de sua construção intelectual – à qual acrescentaríamos também a dimensão artística – no mundo, no sentido de que tipo de consciência a respeito do povo subjugado irá colocar no mundo, pois essa ideia pode significar o futuro de tais povos. Diante disso, os primeiros intérpretes da cultura negra - que só passaram a aparecer após o período abolicionista, em que os negros vieram paulatinamente a ser vistos

[33] Ver imagem em anexo.

como cidadãos nas Américas, passando então a negritude a ser vista como produtora de cultura - pecaram, para o autor, por entenderem que os negros mantinham suas culturas da África e não absorveram ou adaptaram nenhum traço das demais culturas. Para Bastide, esse é um grande problema da interpretação, já que ela pode alimentar uma visão duramente segregacionista (BASTIDE, 1956).

Se tomarmos o raciocínio de Bastide para pensarmos o lugar do índio, veremos que, nesse sentido, no que se refere ao *Manifesto Antropofágico*, o índio ganha uma espécie de voz por meio das letras de Oswald, que o coloca como personagem central de uma revolução e da tradição intelectual no mundo. De modo que Oswald perfila a atitude do intelectual diante do povo subjugado que Bastide analisa. Isto porque a voz que Oswald confere ao índio coloca-o como personagem de uma revolução contra a tradição intelectual de Rousseau, Montaigne, Revolução Francesa, os pais do pensamento moderno, que vinha sendo atacada nessa época; passando pelos críticos dessa tradição racionalista, que vão de Freud a Dadá, colocando o caraíba como o personagem do zênite da história, posterior até mesmo à Revolução Surrealista. Assim, a Revolução Caraíba é o apogeu de uma tradição histórica, um apogeu reinventado, que funda uma nova ordem da história, uma nova ordem dos fatos, por uma nova perspectiva, é uma perspectiva por debaixo, conforme uma corrente histórica que surgirá posteriormente[35] a Oswald. Todavia, é também tudo isso e a negação disso. Esse paradoxo existe devido às técnicas modernistas utilizadas, as quebras, as violências nas afirmações, a metáfora do canibal; a impressão que passa é que o método canibal pode devorar até mesmo essa construção histórica; há uma sensação de que nada permanecerá por muito tempo.

Já a obra de Tarsila, o desenho do seu *Abaporu*, no âmago do desenvolvimento da arte pictórica nativista no Brasil, modernizava a pintura brasileira a partir da aposta na luz e na "pincelada solta". Em 1923, ela começa a se dedicar mais ao cubismo, mas inova e cria algo próprio, uma arte de fato brasileira. Esse esforço, juntamente com o de Di Cavalcanti, com sua obra *Samba* (1925), trouxeram uma verdadeira inovação e identidade para as artes plásticas do Brasil (AMARAL, 1979, p. 230). A obra de Tarsila, juntamente ao texto de Oswald, confere poder ao mesmo, já que seu Abaporu chama a atenção pela simplicidade do traço, as curvas, os poucos elementos que trazem uma ideia de símbolo, a deformação da figura central, tudo isso juntamente à linguagem telegráfica e à mensagem de primitivismo pré-lógico conferem uma

[35] Referimo-nos à história dos excluídos que vai de Michelle Perrot com sua história das mulheres e a Ginsbourg, com sua história noturna dos judeus ou leprosos, por exemplo. PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. Rio de Janeiro: Contexto, 2010. GINSBOURG, Carlo. História Noturna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

vitalidade ao conjunto, que passa a simbolizar de uma só feita a Antropofagia em si. Se o manifesto é a mensagem carregada de novos aspectos estéticos, o desenho praticamente encarna e sintetiza aquilo que Oswald escreveu. Mas tanto o desenho quanto o manifesto carregam imagens isoladamente, o fato que gostaríamos de chamar a atenção é que, juntos, eles promovem um símbolo poderoso dessa nova vanguarda que se firmava.

No número dois da *Revista de Antropofagia*, a montagem[36] entre o desenho de Maria Clemência, artista argentina, e o texto de um dos intelectuais mais importantes do período e tendência, Mário de Andrade, eleva a relação Buenos Aires e Antropofagia para um nível considerável. Mário de Andrade, à época, já era coroado como nome importante do Modernismo, é o que mostra carta de 1927 entre o mesmo e Rosário Fusco, redator e articulista da revista *Verde* (ANDRADE apud GUIMARÃES, 2014). O texto de Mário, referido nessa montagem, sendo uma parte extraída de sua obra *Macunaíma*, obra que fora considerada chave para a Antropofagia pelos seus intelectuais, mesmo após o rompimento entre Mário e Oswald, como enfatiza o depoimento memorialístico sobre as vanguardas de Raul Bopp (BOPP, 2012). O primeiro deixa de participar da revista em sua segunda dentição; ainda assim Oswald entende que Macunaíma é deveras importante para o movimento. O texto *Entrada de Macunaíma,* de Mário de Andrade, recorte da obra, publicado no número 2 da revista, também tem uma importância característica. Sendo feio, nascido do medo da noite, deixando de falar por preguiça, botando as mãos aleatoriamente e à revelia das mesmas nas graças das meninas, cuspindo nas faces dos outros machos, mijando nas mães das redes abaixo, em meio a *giraus de paxiúba, cunhatãs, cucuicogues, poracês, mancurús*, divisão da caça, respeito aos anciãos, a sua magia em deixar de ser pequeno e "virar príncipe", quando a sós no mato com Soforá, o retrato do personagem constrói uma realidade selvagem (ANDRADE, 1928, n.2, p.3). Mário se joga para o mato e constrói a imagem de um mundo duplamente encantado, tanto pela quantidade de palavras ligadas às realidades tribais dos nativos, palavras de origem indígena, quanto por erigir ações aparentemente mágicas do personagem Macunaíma. Diante disso, o desenho de Maria Clemência, a artista portenha, ocupando o centro do texto de Mário, eleva essa condição do índio peralta e mágico para além do Brasil. Ele passa a ser um personagem latino americano e assim revela a condição periférica da Antropofagia, como uma arte que se integra à leitura já presente em Buenos Aires desde o século XIX de crítica à dependência

[36] Ver imagem em anexo.

europeia[37], juntamente com um espírito renovador dos movimentos estudantis denegadores das formas sociais existentes na Buenos Aires de então.

Esse movimento de projeção continental, presente na década de 1920 e, um outro traço, pela mistura de personagens marginais e pobres rechaçados das narrativas clássicas, dos quais Arlt é um bom criador, que estão em consonância com a criação das *orillas* por Borges, como espaços imaginários em sua literatura posicionados no meio termo entre o mato e a cidade, uma perfeita fantasmagoria da crise de identidade do portenho dessa década que estava entre o imigrante e o *criollo*. Borges, sendo esse nome de peso entre a arte nova de Buenos Aires, participara de grande parte do grupo ao redor de Maria Clemência. Essa expressão portenha, que consistiu num novo pacto diverso do costumbrista. Diante desse novo pacto proposto pela arte nova, Buenos Aires passa a ser vista a partir de sua periferia e seus universos sociais heterogêneos - que com o trabalho a partir da ideia das *orillas*, as quais, no mundo, equivalem aos subúrbios; na literatura, os 'outros' passam a ser um 'nós', um local de identificação (SARLO, 2010). Assim, a Antropofagia passa, com essa montagem do número 2, a ter uma vinculação continental.

Tanto Oswald, com sua linguagem extremamente montada e denegadora da estrutura formal, quanto Mário, com seu personagem que desencanta o herói romântico, ao passo que encanta o mundo com mágica nativa, são os vaga-lumes de uma ordem invertida das coisas, de uma ordem em que a luz forte e os holofotes estão voltados para as afirmações das nações e de seus discursos totalitários e beligerantes. Estes, ao fim e ao cabo, podem causar a guerra, podem levar à destruição de inúmeras vidas, apenas pela falta de hombridade com o outro, com o diferente. Nesse sentido, se a luz forte do mundo está nesses grandes eventos, que recebem a maior cobertura da mídia, Oswald e Mário são os vaga-lumes, as pequenas luzes, provenientes da natureza primitiva, do lançar-se a temas vinculados à selva e ao incivilizado. Se estão no meio da cidade e nos colocam diante dessas imagens de deglutição do outro, são como vagalumes; neste caso, podemos entender como uma ordem de consideração com o diferente

[37] os artistas portenhos chamam de arielista a tendência crítica do século XIX que cristaliza o europeu como o bárbaro. Esse termo deriva de uma adaptação da peça shakespeariana levada a cabo nos oitocentes em Buenos Aires em que a moral latino-americana é equiparada ao personagem Ariel e o barbarismo de Caliban ao europeu. SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica:* Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Essa tendência está na revista Proa, com a qual Mário teve contato a partir de Rosário Fusco de Cataguazes GUIMARÃES, Julio Castañon. Verde uma revista e arredores. In: PUTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. *Verde* – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014.

em termos culturais, que ao fim e ao cabo implica, mesmo com a violência da metáfora do canibal, na preservação da vida. Oswald e Mário nesses textos da Antropofagia são as luzes fracas da verdade temporal, que é fraca por não poder ser vista e ouvida. Extremamente criticada, perdera sua função; diante disso, os dois autores, com seu poder de crítica, inundam a expressão com uma realidade esquisita, por ser a única que enxergam com sua fraca luz de vaga-lumes, por isso essa realidade é deformada, brutalizada em imagens desconcertantes, medonhas. A Antropofagia é a construção feia de uma pequena luz que consegue criticar um estado de coisas no mundo também feio, mas como a luz é fraca, vemos as deformações que consistem na estética da vanguarda, de uma forma crítica, daí a iluminação e o prazer estético que sentimos diante dessas construções antropofágicas, mas feia, pois a luz é fraca. Quem sabe sob uma luz maior veríamos um mundo mais ou menos feio que o construído pelos antropófagos (DIDI-HUBERMAN, 2011)? É também Umberto Eco quem dirá que o Modernismo e as vanguardas abriram de vez o caminho da estética para não apenas abrigar o feio, como o barroco havia feito, mas para transformar todos os elementos em feios e trazê-los para o mundo tal qual essa nova construção que, conforme Didi-Huberman, pode ser apenas a feiura proporcionada por uma luz fraca (ECO, 2015; DIDI-HUBERMAN, 2011).

A partir das formas da *Seção Modelo*, que congrega texto e imagem, encontramos o construtivismo - em sentido genérico, como a transfiguração do real que a partir da desconstrução dele mesmo constrói um mundo simbólico; esse construtivismo na arte contemporânea existe principalmente em função do desencantamento do mundo - e o mimetismo, como uma forma de imitação do mundo. Além deles, também encontramos a relação entre o universalismo - como um princípio organizador da obra de arte, que não obstante não se sustenta isoladamente na era do nominalismo, que é a negação de qualquer unidade do universal no tempo - e o nominalismo, como aquilo que se organiza a partir de baixo, e não de princípios impostos de organização (ADORNO, 1970, p. 246-249). Como nenhuma obra de arte consegue organizar-se unicamente a partir de si mesma, algo que incorreria num fetichismo exacerbado da obra de arte, vemos aí a relação necessária com Adorno, entre um universalismo e um nominalismo para compreender o fenômeno da Antropofagia.

No Manifesto Antropofágico e em Macunaíma, há uma relação entre uma realidade latino-americana e do Estado brasileiro a firmar-se diante de uma mundialização do comércio, da indústria e da tecnologia, uma realidade de pouco decorrer de tempo desde a abolição da escravatura. Uma imensa quantidade de material étnico, tudo isso fragmentado pelo processo tanto de telegrafismo do Manifesto quanto da irreverência do personagem de Mário sobredito,

de modo que um novo mundo fora construído, em que a irracionalidade vem à tona e que é, entretanto, apenas uma forma de crítica e anátema da técnica ou das condições materiais pelas quais o Brasil passava. O mágico em Macunaíma é a negação pela arte da técnica desencantada e desencantadora do mundo da vida de Mário. Ao mesmo tempo, vemos uma relação entre um universal, como o pertencer a uma ideologia vanguardista, de crítica através da arte, que estrutura, dessa forma, determinados parâmetros de utilização de técnicas dentro do regime estético (RANCIÈRE, 2011). Ao mesmo passo em que só se expressa a partir de um nominalismo, que consiste tanto na crítica ao Modernismo em geral, criando uma expressão nova, antropofágica, quanto das vanguardas europeias em específico, demonstrada na necessidade de provocar uma síntese que seja brasileira.

O número três carrega um texto de Manuel Bandeira; é um texto de crítica, semelhante aos que Alcântara Machado, seu diretor, traz na página 4 da revista, em todos os números da primeira dentição, mas diverso talvez por sua ironia. Além disso, a montagem tem um aspecto importante porque, dentre outras coisas, Bandeira faz uma crítica ao poema *Lírica*, de Rosário Fusco, publicado no número anterior e, justamente a imagem que é colada ao texto referido é um desenho de Rosário Fusco enviado de Minas Gerais. Primeiramente, isso mostra que há uma clara relação entre desenho e texto, uma clara intenção da parte do diretor da revista, que é Alcântara, de fazer o texto dialogar e, no caso específico desse número, corresponder à imagem. Há uma relação, portanto, nessa montagem[38] entre texto de Bandeira e desenho de Rosário Fusco, em demonstrar que se exerce a função de crítica diante do grupo de Verde. Contudo, também há a ideia de que é uma crítica construtiva, já que o desenho fora enviado por Fusco e sabe-se, pelas cartas, que o mesmo tinha uma relação boa tanto com Alcântara quanto com Mário. Essa montagem do número 3 revela que se quis dar visibilidade para a crítica, ou seja, quis-se elevar a crítica à *Seção Modelo*, que é a seção do visível, da atração visual dentro da revista. Isso prolonga a tese de que a principal obra do Modernismo e suas vanguardas no Brasil, após a semana de 22, foi criar, a autocrítica, em detrimento do momento klaxista, que tinha por premência a crítica externa. A ideia de que construir o Modernismo e não apenas destruir o passadismo, implica, no fim das contas, criticar o que os modernistas e vanguardistas vinham fazendo. O fato dessa crítica estar na Seção Modelo mostra a importância conferida à crítica interna e ainda que o método da autocrítica, como maneira de reinventar o Modernismo, teve um prolongamento, mesmo durante a fase de afirmações nacionais pelas quais o

[38] Ver imagem em anexo.

Modernismo passou e da qual a Antropofagia talvez seja um de seus últimos e mais radicais desdobramentos.

No número quatro há uma montagem[39] entre um texto de Câmara Cascudo e um desenho de Antônio Gomide[40]. Câmara Cascudo não é exatamente um exemplo de Modernismo, mas em meados da década de 1920 passou a demonstrar intenção de colaborar com o programa modernista, muito influenciado pela carta-manifesto de Joaquim Inojosa. Apesar disso, o crítico entende que as temáticas nacionalistas e regionalistas eram um terreno comum, capaz de unir modernistas e passadistas num mesmo grupo a depender do tamanho da vontade (MARTINS, 1978). Para os espíritos mais simplórios, parecia uma grande contradição o intuito do programa nacional das diversas vanguardas em querer unir o novo à história,

> se há uma coisa incompatível é o estudo do passado como acaba de fazer o s. Câmara Cascudo, dentro das normas do bom senso, refreada pelas datas e fatos históricos, com as rédeas soltas desse futurismo anarquizador, a quem um confrade da academia pernambucana classificou de bolchevismo das letras.(MELO apud MARTINS, 1978, p. 340-341)

Apesar da oposição, que é interessante para desnaturalizarmos essa capacidade do moderno de lançar-se ao passado e mostrarmos a dimensão da resistência a essa ideia entre os contemporâneos da Antropofagia, a volta ao passado tinha um sentido - se muitos modernistas buscaram um retorno ao passado longínquo para criar uma concepção do que é o novo, isso não é óbvio; esse é o argumento que queremos evocar. Isso fora rechaçado por esses intelectuais estabelecidos contemporâneos aos modernistas. Lançar-se ao passado, para esses modernistas, tinha um tom de reconstrução de uma memória e de uma tradição intelectual; esse era o sentido, buscar uma tradição intelectual por outros termos. Por isso, esse movimento ao passado e, por isso, também, a grande resistência a ele.

O texto de Cascudo para a seção modelo de título *Cidade do Natal do Rio Grande* é especial tanto por representar a importância que a Antropofagia conferia ao desenvolvimento da arte nova no Nordeste, quanto para mostrar o grau de crédito que a corrente conferia ao desenvolvimento da Antropofagia ali. O texto de Câmara Cascudo é passível de inserção dentro dos parâmetros da arte nova: quebras repentinas, ausência de uma estrutura sintática ou um paralelismo mais claro entre a maior parte das estruturas das frases, linguagem telegráfica. Além disso, a temática cumpre uma função que enxergamos na Antropofagia, desde o manifesto

[39] Ver imagem em anexo.
[40] Abordamos mais a trajetória de Antônio Gomide no terceiro capítulo, para o qual remetemos o leitor.

do primeiro número: a volta ao passado longínquo, a mistura entre o primitivo e o tecnicizado, o bárbaro e a cidade, a busca de um no outro e vice-versa. Podemos enxergar isso nos excertos:

> Fundada em 1599. Nasceu cidade como filho de Rei é príncipe (...) Aereo club (...) no sertão (...) Grupo-escolar, grupo escolar, grupo escolar (...) o pneu amassa o chão vermelho das rodovias (...) Bonds. Auto-omnibus subindo (...) Morros, areias, orós, mangues, cirys (...) Por cima das casas zonzeiam, ronronantes e zonzos, motores roncando no caminho sem rastos de aviões. (CASCUDO, 1928, n. 4, p. 3)

Junto ao texto de Cascudo, o desenho do importante artista do Modernismo, da família de artistas Gomide, também confere uma importância para o mesmo. O desenho de Gomide, com linhas sóbrias, de aspecto simples, com poucos traços, tem como personagens uma mulher nua de cabelos longos e escuros segurando uma criança de colo, e um homem com uma vara na mão em posição vertical, parecem uma família, por detrás, uma vegetação tropical, talvez folhas de palmeiras. A sobreposição das imagens do desenho de Gomide, juntamente com o texto, traz a imagem do ambiente onde essa família poderia morar, os mangues cheios de siris onde se ouve o barulho dos aviões e as crianças das escolas do texto de Gomide dão um tom enredo pelo qual a família passa.

No número seis[41] há um texto de José Américo de Almeida, juntamente com um bilhete manuscrito do poeta Max Jacob. José Américo que, inclusive, ficará nacionalmente conhecido por seu romance *A Bagaceira*, publicado no mesmo ano de estreia da *Revista de Antropofagia*, teve importância na vida política, tanto no Recife quanto na Paraíba, nesses primeiros anos do século; ícone do romance regionalista nordestino, teve peso entre os artistas da geração de 30 do Modernismo. Seu texto na *Revista de Antropofagia* é curioso pois, além de deixar claro que ele escreve da Paraíba, ou seja, mais uma vez exortando a participação do Nordeste por entre os volumes da revista, também tem um dado curioso, se detém a pensar sobre um modo de achar "traços diferenciais" entre as paisagens brasileiras e as estrangeiras, demonstrando com isso, filiação ao programa de descoberta do Brasil da Antropofagia. Almeida anota que teve a ideia de buscar nos clássicos da literatura brasileira como pensar a paisagem do Brasil, e foi aí que teve a decepção "além de palavras, não acho nada nos clássicos..." (ALMEIDA, 1928, n. 6, p. 3). Novamente, a escolha do texto do paraibano para a *Seção Modelo* deste número eleva

[41] No número 4 da revista há um texto de Oswald que será melhor trabalhado no capítulo 3 para o qual remetemos o leitor neste momento.

seu status; além disso, a junção com a imagem do bilhete manuscrito do poeta vanguardista europeu Max Jacob promove tábula rasa entre essas diversas influências. A Antropofagia quer descobrir o Brasil e para isso vai à Paraíba, como também vai à Europa encontrar os artistas das duas localidades. O texto de Almeida fala de viagens em que é possível descobrir traços do Brasil pela distância, ao mesmo tempo, no bilhete enviado à distância por Max Jacob, evoca-se essa dimensão do deslocamento diante das paisagens do mundo. A justaposição entre imagens do texto e a imagem do manuscrito de Jacob trazem a relação entre viagem, distâncias percorridas, da Europa, à Paraíba e a São Paulo, a dificuldade de encontrar um método para desvelar o que é o Brasil e promovem a imagem de um intelectual tentando encontrar uma paisagem brasileira. Ele tenta o deslocamento para outro país para encontrar uma imagem de Brasil, mas mesmo esse método se demonstrou improfícuo e, ao passo que ele evoca essa imagem do intelectual buscando uma receita para entender a paisagem brasileira, a colagem na revista com o bilhete de Max Jacob, em outro idioma, dedicado especialmente à Antropofagia, traz outra dimensão da viagem, na experiência de um bilhete que é enviado desde grandes distâncias, como no jogar-se para o longe a fim de encontrar o seu próprio espaço de origem. Ele tenta no cinema, nas viagens, nos clássicos, é sempre difícil encontrar, mas, os diretores da revista fizeram questão de mostrar essa dificuldade, dando destaque a esse texto, que traz um retrato do processo da busca pela própria imagem que revela a identidade ou o aspecto fugidio da identidade nacional, essa que se faz difícil na hora de sua construção (JACOB, 1928, n. 6, p. 3).

No número sete há uma crítica à fala de Ronald de Carvalho, o intelectual carioca que teve participação no grupo em torno da revista *Estética,* de Sérgio Buarque de Holanda. Na ocasião, houve uma crítica dentro da revista a Ronald de Carvalho e isso resultou em rompimentos entre os intelectuais. O texto começa com a exaltação feita por Ronald de Carvalho:

> definir o espírito americano no que ele tem de original e inconfundível, para, pesquisando as diversas modalidades desse caráter geral em cada um dos grupos étnicos deste continente, assignarlar-lhes uma vóz à parte no coro das civilizações contemporâneas. Para isso era preciso perscrutrar as tendências íntimas da América (...) a poesia americana será a poesia do entusiasmo ou não será (CAVALCANTE, 1928, n. 7, p. 3)

Se estas são ou não palavras de Ronald de Carvalho, isso está fora de questão, o que importa de verdade é que, ao final do texto, a crítica a Ronald, em face de seu livro: *Estudos Brasileiros* - o qual, de acordo com Prudente de Moraes Neto, tinha ficado para trás no quesito poesia - essa crítica ocorrida na época de *Estética,* ainda em 1925, continua viva na

Antropofagia em 1928. O narrador do texto de Mateus Cavalcante conclama os antropófagos a apresentarem-se em sua poesia, deixarem de buscar o mero ser americano e passarem a produzir de fato seus poemas a partir dessa conclamação, a saírem da busca pela identidade americana para criar uma poesia conforme, onde o poeta americano não será um poeta se ficar apenas no título e no entusiasmo. Conclama os antropófagos a projetarem seu espírito crítico sobre a exaltação de Ronald de Carvalho a uma poesia americana; é preciso também criticar e deglutir a poesia americana de exportação. Dessa forma, o texto termina com "canibal, meu nêgo, que fastio é esse, onde estavas tu á hora da conferencia?" (CAVALCANTE, 1928, n. 7, p.3).

Essa crítica aparece no número sete, em justaposição com uma colagem do poema *Lundu do Escritor Difícil*, de Mário de Andrade. É um poema com traços da vanguarda de orientação nacional, rico em expressões referentes a diversas localidades do Brasil. Fala-se em uma cortina que impede a compreensão de quem não quer falar o "idioma brasileiro", é uma cortina de "caipira", "caipora" e "capoeira", que mostra o método de Mário ao criar a poética antropofágica ou macunaímica,: "misturo tudo num saco / mas gaúcho maranhense / que para no Mato Grosso / Bate este angú de caroço / ver sopa de caruru / a vida é mesmo um buraco, / bobo é quem não é tatú!" (ANDRADE, 1928, n. 7, p. 3). Mário afirma que a escrita difícil de identidade brasileira, talvez a mesma que cause fastio ao canibal genérico do texto de Mateus Cavalcante, é muito fácil; basta que se aprenda sobre as culturas locais, ao invés de buscar apenas os estrangeirismos: "Você sabe o francês singe / Mas não sabe o que é guariba?" (ANDRADE, 1928, n. 7, p. 3)

No número oito da revista, a Seção Modelo vem com um texto de Sebastião Dias, de título *Uma Rezolução heroica*, entremeado por uma colagem de um bilhete em inglês de Krishnamurti, dedicado especialmente à *Revista de Antropofagia*. Os anos 1920 viveram uma descoberta de várias filosofias orientais por dentre diversos círculos intelectuais da América. Da mesma forma que o índio e o primitivo eram vistos como possibilitadores de uma revolução estética nos trópicos, conforme Pau-brasil e a Antropofagia, as estéticas das pirâmides, o exótico, os sábios e as filosofias espiritualistas do oriente passaram a ter força também (NEW, 2016). A crônica do carioca Sebastião Dias é carregada por um narrador que está tentando buscar a inspiração para a escrita. Ele mora num local isolado, com pouca luz, com poucos traços da modernização, exceto, talvez, pela coleção de livros referência que possui. Apesar de suas referências não estarem no Modernismo, ele é um escritor que busca uma construção poética diferente, "fiz força para dizer um soneto de Cruz e Souza. Não consegui". Sem inspiração, cansado dos clássicos, sem conseguir ligar-se a esses autores do período áureo do

XIX, ele está em crise da escrita; ao mesmo tempo, colocou "a boca para fora da janela e [recolheu] 15 gotas de orvalho; em seguida [engoliu-as, deu] graças a Deus e adormec[u] profundamente" (DIAS, 1928, n. 7, p. 3). Há uma brincadeira com a luz no texto de Dias que mostra a estética dos vaga-lumes à qual nos referimos acima. O narrador está sem referências para a escrita, ao passo que a luz do ambiente está fraca, a iluminação consiste num fraco candeeiro. Quando percebe que de fato a inspiração não virá de lugar algum, ou quando acha que veio, encontra-se, não obstante, já num estado de plena escuridão. A imagem do texto de Sebastião Dias demonstra a relação entre a busca por uma novidade dentro da arte, da confecção da arte, e a luz do ambiente do personagem que narra. Como ele não encontra a arte nova, a luz do ambiente se apaga completamente. Apenas a ação de engolir e aí a deglutição entra em cena, as gotas do orvalho foram capazes de trazer-lhe alguma paz e lhe confortar. Quando a luz se apagou, a deglutição permitiu que o narrador de Dias absorvesse a água, não em grande quantidade, mas em pequenas gotas, e lembrasse de Deus, o símbolo da luz, ponto então em que ele agradece, encontrando-se já com alguma paz após esse processo. Essa imagem, juntamente com o bilhete de Krishnamurti, sábio do oriente ligado às tradições de contato com o sagrado, trouxe uma dimensão a mais para a *Seção Modelo* da *Revista de Antropofagia*. A mensagem do bilhete é dedicada especialmente para a revista, "Happiness is the freedom from the joke of experience. J. Krishnamurti[42]" (KRISHNAMURTI, 1928, n. 8, p. 3). A frase de Krishnamurti tem um aspecto filosófico, que se liga esteticamente ao próprio Modernismo. Quando o personagem engoliu o orvalho, sentiu a paz, juntamente à resolução de Krishnamurti, quando se coloca num estado de liberdade das amarras da experiência, pode-se sentir a felicidade.

No número nono, a *Seção Modelo* vem com uma crônica do livro *Essencialmente Agrícola*, de Rubens de Moraes. É uma narrativa de crítica à vida da família e também ao boêmio, resumido na figura do personagem "primo João" do narrador, que em seu tempo de juventude viajou para Paris e enquanto esteve por lá "cançou e socegou" e após voltar ao Brasil, casara-se, mudando completamente seu estilo de vida. O texto pode ser uma crítica a alguns modernistas do período de 22, pois o clima de boêmia e a tônica daquilo que primo João "aprontava" na crônica lembra os detalhes da vida do grupo de 1922, por exemplo, enquanto mais jovens, ou até mesmo o fato de muito barulho ter sido feito enquanto estavam recebendo influências da novidade europeia da arte nova. Essa interpretação faz sentido, especialmente tendo-se em conta que o autor do texto, Rubens de Moraes, foi um dos organizadores da Semana

[42] A felicidade é a liberdade da brincadeira que é a experiência.

de 1922. Caso não se queira envolver o texto diretamente com o clima entre os intelectuais, apostando-se apenas na primeira camada de sentido do texto, que é a crítica clara ao modelo de família pacata no lar, pode-se então vincular esse texto a uma menção à crítica do começo do Modernismo, mesmo na Europa, (CARPEAUX, 1968).

A imagem final da *Seção Modelo*, no último número da primeira dentição, é um elogio a Oswald de Andrade, por ocasião de uma crítica feita por Pedro Dantas ao crítico Tristão de Athayde que, apesar de ser visto como moderno, tinha receio de aliar-se aos vanguardistas, por considerá-los "movediços" e maus exemplos para a mocidade, diante do que, em sua crítica, levanta a voz contra a Antropofagia (DANTAS, 1929, d. 2, n. 10, p. 3). É curioso que o último número da revista tenha um elogio a Oswald, especialmente porque em carta em 28 de janeiro de 1929 a Prudente de Moraes, Neto e, portanto, anteriormente à publicação do último número da primeira dentição, Alcântara Machado confessa que Oswald tenha lhe acusado de "esta[r] virando Mário" (MACHADO, 1997, p. 123). Bopp afirma em suas memórias do Modernismo que Mário afastou-se da Antropofagia pessoalmente, embora não intelectualmente; continuou sendo reivindicado em sua obra pela Antropofagia, mas deixou de estar presente com o grupo, devido ao fato de ele não poder reinar soberano no grupo (BOPP, 2012). Com isso, o afastamento entre Oswald e Mário, que fora prejudicado ainda mais pelas críticas públicas do primeiro direcionadas ao segundo, criou uma divisão no grupo e mesmo na revista, quando Alcântara Machado saiu da direção da mesma. Assim, não sabemos se o elogio a Oswald no último número dessa dentição que Alcântara Machado geria está ligado a uma atitude do próprio Alcântara ou de Raul Bopp, que era gerente e manteve-se mesmo na segunda dentição, em que Oswald passa a atuar mais. De uma forma ou de outra, a presença desse elogio a Oswald no encerramento da primeira dentição nessa *Seção Modelo* fecha o primeiro ciclo da Antropofagia enquanto revista, da mesma forma com que começou, numa referência à importância da percepção de Oswald para a formação de sua estética, que se fará ainda mais premente com sua participação mais atuante na segunda dentição.

2.5.3.5 SÍNTESE ESTÉTICA DA ANTROPOFAGIA NO SEU PRIMEIRO CICLO EM REVISTA

A Antropofagia é uma arte cujo personagem principal é *Abaporu*, um novo ser que transforma o ser humano a partir da nova estética; é um ser com uma linguagem telegráfica, que incorpora as inovações artísticas de diversas vanguardas anteriores a ela, e complementa com uma radicalização da relação entre primitivo e civilizado. Ele é a desforra permitida a partir do recuo ao passado histórico longínquo, o uso de suas imagens para construir uma síntese anti lógica, anti civilização da guerra e anti colonização dos povos que foram sujeitados ao desprezo, seja o índio, seja o latino-americano. Por meio dos artifícios da vingança, ironia e sarcasmo, esse ser pré-lógico vacila entre o índio e o artista da cidade dos anos 1920.

Esse personagem tem um duplo, seu nome é Macunaíma, que pertence tanto aos símbolos brasileiros, quanto aos portenhos nessa atitude de desforra. Tem origem na cultura ritual e tribal do meio das matas brasileiras, aquelas mais distantes das cidades; pertence profundamente a esses locais onde a magia e as palavras mais distintas do linguajar corriqueiro da academia imperam. Vem de uma cultura tão complexa que para entendermos suas expressões precisamos procurar vários termos nos dicionários da língua tupi. Macunaíma ganhou vida em desenho na Antropofagia, pelos olhos e mãos de uma argentina, Maria Clemência, que o pintou de acordo com seu conhecimento do que seria o mesmo. Macunaíma faz parte do pacto da nova literatura continental, que coloca os marginalizados de outrora como centro das narrativas novas e modernas nos 1920. O canibal Abaporu e Macunaíma são as luzes fracas de uma realidade maior que não conseguimos ver; por isso eles apresentam essa expressão deformada de tudo, a crítica que eles encarnam deforma o tema e expõe a forma da arte antropofágica, demonstrando uma luz fraca revelada pela peraltice de Macunaíma e pela imagem do canibal do Abaporu que é, no entanto, alguma luz verdadeira diante de um mundo cercado de luzes fortes em realidades falsas, como as luzes jogadas sobre a guerra, sobre a crise econômica, sobre a arte que exclui os povos do Brasil e da América Latina (DIDI-HUBERMAN, 2011). Macunaíma é encantado e Abaporu é violento e irracional como uma solução denegatória da técnica que quer desencantar a vida e do rechaço do mundo marginal das realidades profundas brasileiras. Assim Abaporu fragmenta a realidade para construir um novo mundo irracional (ADORNO, 1970).

O novo mundo irracional e encantado de Abaporu e Macunaíma sobrevive na Antropofagia a partir da autocrítica constante feita por seus criadores e amigos, onde a tentativa

de desvendar a identidade nacional vai de Cataguazes a Buenos Aires e às cidades do Nordeste, e remonta uma solução estética de criação que existe no Brasil desde a revista *Estética*, a da crítica interna para a construção de novas imagens para novas fases do Modernismo. Macunaíma e Abaporu, representando essa nova fase, são auxiliados na criação de seu mundo a partir dessa autocrítica. O Nordeste foi fundamental na construção do mundo da Antropofagia, pois ele adicionou mais irracionalidade e mais fragmentação misturando o mangue e os siris a barulhos de aviões, bem como a personagem de uma família nua em meio a essa irracionalidade.

À medida que a *Seção Modelo* avança, percebemos que há mais um personagem nessa imagem, e que talvez ele seja até o principal; é o artista que busca os símbolos de sua identidade. Ele viaja da Europa para a América em busca desses símbolos, encontra Macunaíma, que porta vários símbolos, encontra Abaporu, que igualmente porta e destrói todos os símbolos, encontra a família nua em meio à vegetação tropical, os amigos críticos que promovem a criação das imagens, mas não tem certeza se está diante de imagens verdadeiras ou não para sua terra, essa que ele está buscando reconstruir com sua arte.

Olha-se mais um pouco para as imagens evocadas na *Seção Modelo* e percebe-se que a dificuldade do personagem artista em encontrar os símbolos na verdade é apenas mais uma ilusão que precisa ser desconstruída pelo método de Abaporu, o importante é olhar ao redor, deglutir os arredores e criar os poemas, o importante é criar. As luzes fracas diante do mundo de Macunaíma e Abaporu, que se desorientam perto do artista confuso para encontrar seus símbolos de identidade, são auxiliadas pela receita da quebra estética, a partir da deglutição do orvalho; a liberdade em detrimento da métrica, das experiências e das receitas prontas das literaturas passadas conduzem ainda mais à luz (DIDI-HUBERMAN, 2011). Uma parte dessa luz leva a Antropofagia para a geração da Semana de 1922 no Brasil - a Antropofagia sempre se reporta ao espírito de 1922 - e para o começo do vanguardismo na Europa a partir da crítica às instituições, premente nesse período. A imagem final da Antropofagia nesse ciclo, que foi a primeira dentição, é uma volta ao começo, ao primeiro personagem que esconde também um método, um aplauso último a Abaporu e à irracionalidade que traz nova luz a um Novo Mundo.

3 CAMPO INTELECTUAL EXTERNO, ANTROPOFAGIA RITUAL, MITO, REVISTAS E PRIMEIRA DENTIÇÃO

3.1 ANTROPOFAGIA, ANTROPOFAGIA RITUAL E O ESTUDO DE REVISTAS

Antes de prosseguirmos, abordaremos o conceito de campo que será bastante utilizado nessa dissertação. Advindo de Pierre Bourdieu, é um conceito que está vinculado às teorias da sociologia da cultura produzidas nos últimos 50 anos, esse conceito permeia toda a obra de Bourdieu, tendo sido desenvolvido ao longo de seus escritos e mais especificamente cristalizou-se a partir do estudo das escolas francesas, tendo sido prorrogado para outras áreas do conhecimento, observando, por exemplo, a conformação das elites intelectuais, o campo acadêmico, as expressões artísticas, os campos profissionais, o comportamento do homem acadêmico, político, a questão da representação e mais uma miríade de pequenas implicações desse conceito. Como espaço autônomo de bens simbólicos confere o entendimento acerca de obra e autor, cultura e política de modo a afastar-se tanto de uma percepção substancialista do gênio criador, como de uma percepção mecanicista que reduz tudo às realidades sociais, quando pode-se, segundo esse conceito, entender que o autor não é uma fotocópia da sociedade, privilegiando a noção de uma rede que media a relação entre o autor e o seio social. De 1966, com o artigo Campo Intelectual e Projeto Criador, até as Regras da Arte, 1990, Bourdieu então desenvolve esse conceito (BREVE NOTA DEL..., 2002)..

O campo não é nem um adensado de agentes sociais ilhados e nem mesmo uma conjugação de elementos justapostos, mas apresenta linhas de força, onde os agentes e os sistemas em que estão inseridos enquanto grupo forçam o campo, opondo-se e agregando-se, de modo que tal movimento constitui a estrutura do mesmo. Não obstante, esses agentes também estão vinculados à estrutura do campo em sua própria conformação, é um movimento duplo, de modo que o campo é um conjunto de interrelações entre temáticas e problemáticas que não dependem do agente e não podem ser inteiramente controladas por ele, ao passo em que também está prenhe de uma espécie de poder funcional, no sentido de que sua força e autoridade no campo, não pode se sustentar fora da noção de seu local no campo. Assim, o campo é formado pela força que vincula o intelectual, o artista (BOURDIEU, 2002).

Se durante eras anteriores à Modernidade, a igreja e a aristocracia, a depender do contexto, ditavam, desde fora do campo, o comportamento intelectual dos artistas, quando esses últimos libertaram-se, à medida que a modernidade ganhava corpo, dessa influência das ditas entidades exógenas, numa liberdade que fora tanto social quando econômica, tal fator influiu

sobre as concepções éticas e estéticas desse campo, abrindo espaço para instâncias autônomas, leis advindas da autonomização desse campo, e vinculadas agora apenas a esse campo que se firmava como meramente intelectual. O Modernismo e a Antropofagia representam um momento específico dentro dessa seara da Modernidade para a autonomia dos campos por parte de intelectuais laicos, sendo constituidores com seus movimentos e vanguardas de uma mudança que se operava em termos ainda maiores de alcance da ascensão de uma ideologia secular do moderno (BOURDIEU, 2002).

Ressalta-se aqui que a Antropofagia se insere no Modernismo, respaldada em fonte abalizada, pois um de seus principais articuladores, Raul Bopp, escreveu um texto de título *Uma subcorrente modernista em São Paulo: A Antropofagia*, de modo que adotamos tal denominação para ratificar a concepção de um dos intelectuais que criou o movimento e que reivindica para ele uma filiação ao Modernismo (BOPP, 2012). Sob essa perspectiva, a Antropofagia foi um movimento que teve um suporte em revista, levado a cabo em ambientes urbanos, por intelectuais, e que expressou razão ligada à tentativa de modernização[43] de vários aspectos da vida.

Para tanto, a Antropofagia usou da metáfora do antropófago, do tupinambá, vinculando a ele uma pertença a um passado mítico brasileiro, como um genuíno ser da América, o novo mundo, para intentar um grito de independência cultural e intelectual face às nações europeias. Para isso, a Antropofagia utilizou de uma estética por vezes repulsiva, por vezes engraçada. [44]

Como ilustração, a categoria índio[45], usada e abusada pela vanguarda[46] antropofágica, se consolidou em oposição ao branco. Índio em si não existe, mas sim um sem número de grupos étnicos, com línguas diversas, incluindo jê, karib, aruak, pano, tukano, guaikuru, maku, etc. A caracterização de índio que se impõe ao outro pode conter pressupostos distintos, variando desde aspectos raciais-biológicos, culturais, econômicos, auto-identificação, estatístico (MELATTI, 1970). Dentre as línguas acima listadas, o tupi ganhou certo destaque, talvez pelo esforço desses intelectuais vinculados ao movimento da Antropofagia em construírem uma identidade a partir do que denominaram como revolução tupi, ou ainda pelo

---

[44] Essa foi uma perspectiva comum na América Latina do período, quando alguns intelectuais buscavam a distinção do ser da América, surgindo análises como a de José Vasconcelos e sua *Raza Cósmica*, que decantava a originalidade de uma quinta raça, surgida da fusão de muitos povos nessa América mestiça.

[45] Apesar de focarmos nesse tópico sobre a questão do índio, ela não é a única que envolve a relação entre Antropofagia e identidade racial. Esse tema será melhor desenvolvido em outros momentos da presente dissertação.

[46] A diferenciação entre vanguarda e modernismo está explicada em nota do capítulo segundo.

"Tupy or not tupy" de Oswald (ANDRADE, 1928, n.1, p.1) que reconfigurava o paradigmático Ser ou não ser de Shakespeare.

A ênfase nessa etnia certamente deveu-se ao fato de que grande parte da costa brasileira, local do primeiro contato com os índios que os europeus experimentaram, era habitada pelo grupo denominado como tupi. Os missionários que aqui aportaram pioneiramente aprenderam primeiramente tal idioma indígena e acabaram por demonstrar uma atitude de desconsideração diante das outras línguas. Os missionários aprenderam e domesticaram-no, violentando sua estrutura para enquadrá-lo na sintaxe do seu valorado latim (MELATTI, 1970). De certo modo, pode-se assinalar que a Antropofagia Literária significou uma forma de desforra de uma parte do tupi, já que ela veio por meios que romperam com a estrutura linguística clássica, veiculada em uma revista que se exibiu por uma nova configuração, que superou o formato – especialmente na primeira dentição - do jornal, até então bastante utilizado pelas revistas brasileiras anteriores (BOAVENTURA, 1985).

Dentre as emblemáticas novidades introduzidas pelo movimento, as construções em torno da imagem do canibal tribal permitiram, na década de 1920, a percepção da figura do antropófago enquanto intelectual preocupado em libertar-se do jugo cultural europeu. Nesse cenário inovador, Iglesias, que se fundamenta em amplos aportes entre a História e a Literatura, aponta que o Modernismo aparece como uma forma de perscrutar se o Brasil de fato tinha conseguido conquistar a independência nesses anos de aniversário do centenário da independência, se conseguira a *terra brasilis* se constituir efetivamente enquanto nação, no sentido da resposta à clássica questão de quem somos nós, na busca por uma identidade nacional inclusiva. Nesse sentido, a crítica que pesa sobre esse aspecto do Modernismo, notadamente sobre a corrente Pau-brasil, a Antropofagia, a Anta e o Verde-amarelismo, fundamentados na perspectiva de se fazerem valer de moldes importados para criar uma figura, uma imagem e muitas vezes um *logos* sobre o Brasil e o brasileiro, seria vã, pois não seria possível conceber que em um mundo globalizado, um pensamento, ainda que sobre um aspecto local, pudesse emergir de elementos estritamente autóctones (IGLESIAS, 2009). É como se a crítica que se respalda nesse argumento tivesse um quê de utópica.

No âmbito dessas considerações, para se construir uma imagem de identidade local, que poderia ser paulista, brasileira ou latino-americana, a depender do recorte espaço-temporal, a Antropofagia fundamentou-se na metáfora do canibal, que propiciou a perspectiva dos antropófagos enquanto intelectuais, provendo para eles um programa centralizador, que lhes

permitiria perpassar distintas temáticas, conforme o programa de devoração metafórico se perfazia em formato de revista e, posteriormente, tendo os ensaios como suporte. A questão principal que deu origem à metáfora mor, a do índio canibal, pode ser observada no texto de Antônio de Alcântara Machado para a seção Abre-alas da revista:

> O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só êle fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos. Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação. Aqui se processará a mortandade (esse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo. No fim sobrará um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquillo de que escapou e com os dados dele se fará a arte próxima futura. (MACHADO, 1928, n. 1, p. 1)

Para reiterar nosso argumento, é ilustrativo ainda o texto emblemático e mais famoso a respeito do Movimento Antropofágico, veiculado no primeiro número da revista, da autoria de Oswald de Andrade:

> […]Tupy, or not tupy that is the
> question.
>
> Contra toda as cathecheses.
> contra a mãe dos Gracchos.
>
> [...] O que atropelava a verdade
> era a roupa, o impermeável
> entre o inundo interior e o
> mundo exterior. A reacção
> contra o homem
> vestido. O cinema
> americano informará.
>
> [...] Filiação. O contacto com o Brasil
> Carahiba. Oú Villeganhon print terre.
> Montaigne. O homem natural.
> Rousseau. Da Revolução Francesa
> ao Romantismo, á Revolução Bolchevista,
> á Revolução surrealista e
> ao bárbaro technizado de Keyserling.
> Caminhamos.
>
> [...] Nunca fomos cathechisados. Vivemos
> atravez de um direito sonambulo.
> Fizemos Christo nascer na Bahia.
> Ou em Belém do Pará.
> Tínhamos a justiça codificação da
> vingança A sciencia codificação da

> Magia. Antropofagia. A transformação
> permanente do Tabu em totem."
>
> (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 1)

A figura do índio Tupinambá fora revisitada a partir da alusão ao caraíba. O que se pretendeu no primeiro momento, em grande medida, foi fazer alusão à prática do canibalismo e, posteriormente, o índio fora utilizado de outros modos pelos antropófagos. Quanto a essa questão, alguns estudiosos dos Tupinambá fizeram um esforço para entender o lugar de tal prática de deglutição do inimigo dentro de sua própria lógica interna. Segundo Hélène Clastres, que observou os escritos dos cronistas viajantes Jean de Léry, Yvres d'Evreux e Claude d'Abbeville, fontes escritas importantes do contato com os índios do período cabralino, há uma relação entre o canibalismo e o mundo prometido da *Terra sem Mal*, local geograficamente localizado no próprio território conhecido pelos índios, onde mesmo os vivos poderiam aceder, um local em face do qual a prática do canibalismo tupi prevalecia. A *Terra sem Mal* foi uma ideia que incomodou bastante os viajantes europeus, pois representava um lugar com características do paraíso, mas que tinha sua localização no mundo físico. Sobre essa questão, a autora assinala: "As almas daqueles que viveram virtuosamente, quer dizer, que segundo eles se vingaram vem e comeram seus inimigos, irão para detrás das altas montanhas, onde dançam em belos jardins, em companhia de seus avós."[47] (LÉRY apud CLASTRES, 2007, 35) e continua: "o acesso à terra de mais para lá das montanhas está reservado aos mais ferozes destes canibais"[48] (EVREUX; ABBEVILLE apud CLASTRES, 2007, 35).

Além disso, a autora também lança luz sobre a palavra caraíba, uma nomeação dada a alguns tipos de xamãs que conseguiam expressiva reputação dentre as tribos locais do tronco tupi e guarani, que se firmavam como verdadeiros líderes. Gozando de maior destaque que simples pajés curandeiros, tinham um saber oculto que lhes permitia feitos semelhantes aos dos santos católicos. Juntamente com os pajés, eram os mais difíceis de catequizar e, por isso, diversas vezes, foram equiparados ao antagonista cristão pelos jesuítas, a exemplo de Nóbrega (CLASTRES, 2007).

O *carib*, caribe, de onde veio a palavra caraíba, tinha de agir conforme uma santidade, segundo uma lógica de desapego e isso legava a ele uma forma de agir no mundo onde não

[47] Tradução nossa. O original: "las almas de aquellos que han vivido virtuosamente, es decir que según ellos se han vengado bien y comieron a sus enemigos, se van detrás de las altas montañas donde danzan en bellos jardines, en compaña de sus abuelos".
[48] Tradução nossa. O original: "el acceso a la tierra de más allá de las montañas está reservado a los más feroces de estos caníbales".

podia ligar-se ao matrimônio, aos filhos, a qualquer forma de atuação que o vinculasse demasiado a um papel social limitante. Aquele que almejasse ascender à *Terra sem Mal* deveria agir em conformidade com esse desapego terreno. Por isso, os únicos elementos de conduta que não eram rechaçados pelos caribes se vinculavam à prática canibal e à guerra de vingança. Esta prática, inclusive, facultava a entrega da própria mulher do antropófago ao prisioneiro antes de praticar o ritual canibal com ele. Na interpretação de Clastres, tornar o prisioneiro um parente, uma espécie de cunhado, no sentido de alguém na fronteira entre o parentesco e o não parentesco, antes de matá-lo, era parte do ritual para atingir esse não pertencimento, o desapego, a partir do rechaço das formas tradicionais de aliança (CLASTRES, 2007). Em outro artigo, Clastres enfatiza que perpassa também nessa doação ao prisioneiro de uma mulher com quem se tem relação de parentesco, uma forma de pragmatismo que objetiva manter o prisioneiro guardado para a tribo, impedindo que ele escape, sob a vigilância estrita de uma guardiã (CLASTRES, 1972).

É importante ainda mencionar a diferença entre canibalismo e antropofagia enquanto ritual de ligação com o sobrenatural, o primeiro diz respeito ao simples ato de comer carne humana, o segundo faz menção ao ritual que envolve um balanceamento, ainda que para nós, horripilante, da cultura em que está inserido, tendo, nesse último caso, em geral, uma conotação espiritual. Ao falar em antropofagia, cabe também mencionar o estudo de W. Arens. Para o antropólogo, a antropofagia ritual é um mito, posto que ninguém nunca a presenciou, os relatos existentes sempre são floreados por imagens que tentam chamar a atenção pelo horror, e muitas vezes são baseados em livros, na maioria das vezes, livros de um período anterior ao do narrador. Entre essas narrativas, existem diversas, nos vários cantos do mundo. Além da mais conhecida dos Tupinambá na América do Sul, cuja ritualística englobava regras de etiqueta na divisão das partes humanas, havia também relatos de antropofagia desde a etnia Congo, na África, que engordavam os cativos de guerra, também a antropofagia existente em Nova Guiné, em que se consumia carne humana nas viagens de rio, a do chefe das ilhas Fiji, que comia carne de humanos em suas refeições e, finalmente, os astecas, que promoviam orgias canibais em larga escala (ARENS, 1981).

O autor, que visitou desde as narrativas antropológicas de Margaret Mead[49] até os relatos de viajantes como em Hans Staden, ainda entende que o importante no fenômeno das histórias

[49] Segue trecho do escrito de Arens que elucida essa questão, com tradução nossa: "Nada expressa com mais exatidão essa noção de os outros como canibais que os conselhos dados a Margaret Mead em Nova Guiné quando se preparava para abandonar os Arapesh para visitar os Mundugumor, no que deve ter sido seu tom mais sombrio, seu informante Arapesh a advertiu: "Agora vais seguir o rio Sepik até onde habitam os povos ferozes que comem

narradas a respeito do canibalismo e da antropofagia ritual é que, no geral, todos os grupos que foram acusados de canibalismo, sofreram tal acusação devido à necessidade que outras culturas tiveram de negativar socialmente sua imagem pública, chamou-se a tais grupos de antropófagos, desde indígenas dos locais mais distantes, qualquer agrupamento humano, de sociedades secretas e partidos políticos dos locais mais facilmente entendíveis como civilizados. Portanto, chamar alguém de antropófago está relacionado a um fenômeno humano no qual o outro é visto como o canibal e, para o autor, a pergunta fundamental não é porque as pessoas ingerem carne humana, mas sim, porque um grupo opositor supõe que uma outra coletividade o faz. Antes de um costume fielmente observável, o autor coloca o canibalismo como um sistema do pensar, um movimento da imaginação que cria um universo grotesco habitado pelos *outros*, nunca por *nós* (ARENS, 1981).

Apesar desse percurso inicial sobre o índio e o canibalismo - matéria corrente no interior da Antropofagia enquanto vanguarda - é necessário reiterar que o índio constituiu apenas uma parte do movimento, a apropriação da imagem de seu ritual, ou da narrativa do seu ritual, foi apenas um detalhe entre outros que a vanguarda trabalhou. O presente trabalho tem o propósito de mapear os discursos e imagens que foram difundidos pelo movimento da Antropofagia, especialmente em sua primeira fase, a fase em que o suporte era a revista, que elegemos como fonte precípua.

Sustenta-se aqui que para ter uma dimensão substancial sobre a Antropofagia, é necessário estudar sua revista. O conteúdo do *Manifesto Antropofágico* é expressivo, mas não compõe em si o significado da Antropofagia, assim como os ensaios de Oswald, como a *Crise da Filosofia Messiânica* e Um *Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem cordial* e a *Marcha das Utopias*[50]. Apesar de estarmos atentos a essas duas modalidades de fontes que compõem a Antropofagia e apesar de termos lançado mão ainda de entrevistas e relatos memorialísticos para compor esse cenário que montamos no presente escrito, o estudo levado a cabo nessa dissertação focou-se apenas na primeira fase, a fase enquanto revista. É preciso observar, além dessas fontes, a interação da Antropofagia enquanto revista, de 1928 a 1929, que representou a fase de construção e negociação de ideias enfeixadas na Antropofagia, para ter uma dimensão mais acurada desse construto. É a observação arqueológica da revista que permite entender de fato o movimentar desses intelectuais nesses anos finais da década de 1920.

---

homens... Nós somos diferentes. Logo vais perceber." In: ARENS, William. *El Mito del Canibalismo*: Antropologia y antropofagia. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1981. PP 130-131

[50] Existem ainda outros textos, como Macunaíma, Cobra Norato e o Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade que, apesar de terem sido consultados, igualmente, não serão trabalhados mais profundamente aqui para os propósitos desse escrito.

Nesse percurso que propomos, é fundamental assinalar que a Antropofagia teve duas fases, uma em revista, o "sarampão antropofágico", etapa de elaboração, de trocas, de negociação de ideias entre os intelectuais, e outra marcada pela ênfase na criação sistemática de uma teoria, uma filosofia, mais marcada pelos ensaios. O presente escrito é uma tentativa de perscrutar o campo intelectual tensionado pelos intelectuais da Antropofagia e observar as imagens veiculadas pelos mesmos. A revista tem um aspecto de fundamental importância para entender esse recorte, pois que ela foi o espaço privilegiado de negociação e veiculação de ideias que trouxeram notoriedade ao movimento. Citamos aqui Ivan Marques, que publicou um livro sobre as revistas modernistas: "Eis a função principal das revistas: mais do que divulgar o movimento modernista, era preciso especificar os traços que o definiam e suas diferenças em relação aos vanguardismos estrangeiros, numa palavra, colocar o "pingo nos ismos"." (2013, p. 106-107)

Assim, a revista institui uma marca ao grupo de intelectuais; ademais, representa um local privilegiado de construção de ideias coletivas inovadoras. Quando se busca muitos agentes para compor um determinado tipo de texto coletivo, é muito comum que se busque a revista. Ela é uma fonte para perscrutar questões como a historicidade, especialmente no que diz respeito a revistas com características literárias, ou mesmo as revistas de vanguarda. Nova historicidade, nova forma de narrativa. Bourdieu afirma que "é significativo que o abandono da estrutura [...] do relato linear tenha coincidido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, no duplo sentido de significação e direção" (2010, p. 184-185). Comparativamente, nesse aspecto, talvez o século XX, esse que abrigou a Antropofagia literária, só não teve mais publicações em revista do que o século XXI tem em blogs.

Nessa proliferação sem precedentes no número e na variedade de revistas publicadas, para Marília Scalzo esse boom responde a uma injunção: as revistas criam um vínculo afetivo entre quem as compra e quem as produz. Seus produtores sentem-se ligados afetivamente a elas e, muitas vezes criam certa identificação com as mesmas, dando a eles um lugar de pertencimento, uma marca registrada. Para os leitores aficionados e para os criadores, as revistas são fontes e modelos para a vida, sejam modelos de vestimentas, do que consumir, do que buscar na indústria cultural, de como opinar, enfim indicadores de padrões comportamentais em sociedade. Para a estudiosa do tema, o fato de muitos leitores andarem com suas revistas preferidas embaixo dos braços é um sintoma dessa identificação que é gerada. Afora isso, as revistas têm a característica de cobrir espaços do cotidiano mais elaborado que a

simples difusão das últimas notícias, tarefa que dentre os meios impressos é legada aos jornais. Nesse sentido, as revistas buscam suprir funções diversas como aquelas vinculadas à educação ou entretenimento, posicionando-se no meio termo entre a informação rápida, característica do jornal e a leitura verticalizada e mais profunda exigida pelo livro. Para a autora, o sucesso de uma revista depende de que seus leitores acreditem no mito que ela veicula. A revista seleciona um público e uma determinada temática. Ela porta informações rápidas de adquirir, informação que vem em meio à infografia, design e tipologia (SCALZO, 2004)

Tendo em vista essa técnica do suporte e a identificação por parte dos intelectuais, fatores que permitem a negociação das ideias em si, as linhas abaixo procuram mostrar como essa negociação ocorre na prática, na escolha de textos, de temáticas, na relação entre os intelectuais, na diagramação e na arte[51] das páginas.

Utilizar-se-á o termo "Antropofagia", em maiúsculo, no presente escrito, sempre que for necessário diferenciar o movimento capitaneado por notórios intelectuais, daquela que foi característica ritual, antropofagia, em minúsculo, utilizada pelos índios tupinambás, por exemplo, e que inspirou o autor do Manifesto Antropofágico a elaborar o escrito basilar que define o movimento, no qual a palavra antropofagia implicava uma metáfora no sentido de deglutição dos conteúdos culturais estrangeiros e, sobretudo dos colonizadores, no sentido de buscar uma independência cultural. Não obstante, alguns estudiosos da Antropofagia preferem a expressão Antropofagia Literária para esse fim, é o caso de Carlos Fausto, em seu artigo escrito para a coletânea *Antropofagia Hoje* (FAUSTO, 2011).

Dentre as publicações em revista que constam nesse circuito que, de alguma forma se liga ao Modernismo, estão: *Revista do Brasil* (1916-1927) de São Paulo, *Era Nova* (1921-1926) da Paraíba, *Klaxon* (1922-1923) de São Paulo, a paraense *Belém Nova* (1923 -?), *Novíssima* (1924-1926) de São Paulo, *Estética* (1924-1925) do Rio de Janeiro, *A Revista* (1925-1926) de Belo Horizonte, *Terra Roxa* (1926) de São Paulo, *Verd*e (1927-1929) de Cataguazes, *Festa* (1927-1928) do Rio de Janeiro, *Revista de Antropofagia* (1928-1929) de São Paulo, *Movimento Brasileiro* (1929-1930) do Rio de Janeiro, *Revista Nova* (1931-1933) de São Paulo, *Revista Maracajá* (1929) de Fortaleza, *A Madrugada* (1928) e a *Revista do Globo* (1929-1967) de Porto Alegre, *Revista do Norte* (? - 1924 - ?) de Recife. Dentre essas, as publicações mineiras e as quatro últimas foram citadas por Raul Bopp como mantenedoras de relação direta com a rede de intelectuais da Antropofagia. Inclusive, Bopp afirma que um dos propósitos de se criar a

[51] O capítulo segundo trata mais detidamente sobre a questão das artes.

Revista de Antropofagia, era promover um diálogo mais expressivo com essas revistas e com seus respectivos intelectuais (BOPP, 2012).

Não obstante toda essa profusão de revistas, a quantidade de leitores no Brasil em 1905 era mínima; além disso, no Rio de Janeiro, que tinha uma quantidade maior de leitores por condensar uma vida editorial mais intensa que São Paulo, Belo Horizonte, Belém, Recife, Porto Alegre e Natal, a quantidade de jornais vendidos por ano à essa época, não passava de 150.000 o que, do ponto de vista de Olavo Bilac[52], representava um número ínfimo. Ainda assim, o trabalho com as letras, performado por esses intelectuais, não permitia que eles sobrevivessem financeiramente dessas publicações; o jornalismo e seus derivados representavam, apesar de todas as barreiras, uma forma de complementar suas rendas (DUTRA, 2005).

Ademais, os autores que mais vendiam, normalmente publicavam e editavam seus livros no exterior, em Porto, Lisboa ou na Alemanha. Até o editor mais bem sucedido, Garnier, publicava os livros na França. O período [modernista] é o primeiro que permite um passo mais autônomo, em níveis técnicos, entre a produção artesanal e a industrial do jornalismo e dos periódicos, momento em que o periódico, gradativamente adquiria contornos empresariais, em que a fotografia, a galvanoplastia, que aqui chegaram em 1911, e o serviço telegráfico do exterior, que chegou em 1895, tomavam terreno e auxiliavam a imprensa em seu labor (SODRÉ, 1978).

Toda essa transformação na prática e na técnica da imprensa, bem como na conformação empresarial, pode ser vista, no que interessa a este trabalho, por exemplo, pela linguagem da Revista de Antropofagia. A revista fora chamada de "órgão da antropofagia" por seus gestores, com o nome do editor bem delineado, com o espaço do diretor bem dividido, toda uma estrutura que imita a estrutura burocrática que aos poucos tomou conta do mundo do trabalho (REVISTA..., 1929, n. 1).

Importa observar que o público consumidor desses produtos era a pequena burguesia (SODRÉ, 1987). O número de escolas no país em data próxima à Antropofagia, o ano de 1930, era de 150, esperando a *Reforma no Ensino de Francisco Campos* para atingir a quantidade de 1.910, quando o número de estudantes no ensino médio aumentou de 40.000, em 1930, para 700.000 (MARTINS, 1978, p. 502). Além disso, a quantidade de analfabetos em São Paulo, por exemplo, entre os homens, era de quase 69000 contra 65000 que sabiam escrever, portanto,

[52] Apesar de mais vinculado aos movimentos do século XIX, Bilac também estava a par dessa rede que ligava publicação de livros e jornais.

mais da metade da população masculina era analfabeta. Em termos de população feminina, tal número era ainda menor, de 34000 que sabiam escrever contra praticamente 60000 analfabetas (ALMEIDA, 1995, p. 666). A despeito dessa situação, a Primeira Guerra teve um impacto na produção de livros, folhetos e jornais no Brasil, que tiveram um *boom* (SEVCENKO, 1992) devido à carência de publicações pelos países mais diretamente afetados pelo conflito.

Mesmo assim, no que tange à manutenção das revistas, algumas cartas, como a de Luís Aranha a Mário de Andrade, mostram que tais periódicos modernistas, como a Klaxon, uma das primeiras no ramo, tinham dificuldades de se sustentar financeiramente. Os colaboradores necessitavam regularmente de desembolsar quantias para mantê-las. Essa prática corriqueira ocorria, em parte, pela dificuldade em conseguir anúncios para as revistas desse segmento; era muito arriscado para um empresário manter seu produto vinculado a propostas tão radicais (ARANHA apud LUCA, 2011)

Depreende-se dessa prática que a persistência desses vanguardistas na produção e editoração e tendo de desembolsar para publicar, deve-se a algum outro impulso que conferisse valor àquela atividade, já que o aspecto monetário não existia. Certamente, o idealismo quanto ao alcance e ao ineditismo das suas propostas era o alento nessa trajetória invulgar.

Não obstante, o jornal e o periódico em revista são os que melhor se adaptam e explicam, em grande medida, o movimento da Antropofagia em si. Apenas uma cultura acelerada pelos meios técnicos, como a que permite a imprensa jornaleira, comporta a enxurrada de informações, tão recorrente no mundo pós século XX (FLUSSER, 1977), esse movimento desperta o apetite iconofágico da cultura (BAITELLO, 2008) e engendra o ritual devorador do qual a Antropofagia literária se fez porta-voz. Um tipo ritualístico impregnado de um *modus-operandi* tecnicizado, a partir da imprensa, do mercado e das técnicas de produção de textos e identidades modernas. Uma forma ritual em um e para um mundo secularizado.

Quando nos reportamos ao estudo sobre a imprensa e demais suportes que se encaixam em seus domínios, como a revista, logo avulta o modo como Mcluhan referencia a questão e seus estudos sobre a relação entre o meio que suporta a publicação e o mundo, bem como a dimensão da linguagem escrita para tal compreensão (2001). Suas proposições são um clássico que possibilitou a muitos um caminho pelos campos da comunicação. Não obstante o reconhecimento do papel de Mcluhan como precursor do diálogo entre o meio que dá suporte ao texto e o mundo, é importante observar que autores como Elizabeth Eisenstein, algumas décadas após, estabelecem um lugar de destaque para a imprensa dentro do campo da história,

algo diferente entre uma série de estudos que se comprometiam com temas como os festivais gastronômicos, a demografia e a análise da família, que também têm a sua importância, ao nosso ver. No entanto, Eisenstein, embora não negue a importância da crítica que evoca o olhar de baixo, dos excluídos, dos analfabetos, entende que embora todos esses aspectos sejam efetivos, é preciso admitir que deixar de focar nos produtos da imprensa escrita, pode deixar de lançar luz sobre uma intelectualidade que se construiu a partir dela (EISENTEIN, 2009).

Assim, é importante observar como esse estudo do meio expressou-se na própria história. Para Robert Darnton, em seu artigo sobre a relação entre história e sociologia do conhecimento, é fundamental que o historiador esteja atento aos entrecruzamentos entre linguagem, meio e mundo e, a essas preocupações, adicione sua visão histórica, que identifica a forma como cada intelectual estudado se comporta diante do leitor, diante do texto, perante o passado. Para Darnton "as posturas [dos intelectuais] variam imensamente ao longo da história (...) e merecem um historiador, pois dão pistas sobre as várias vivências da literatura no passado" (DARNTON, 2010, p. 310-311).

Diante dessa assertiva, certamente não é possível deixar de confrontar-se com a crítica de que referenciar o passado é muitas vezes algo quimérico, pois abordamos esse passado sempre a partir do presente. Teríamos formas de revelar o quê do passado subjaz em todo esse presente que parte de uma preocupação, por exemplo, com a memória? A resposta a essa questão está vinculada aos percursos teóricos que revelam o posicionamento sobre a questão da possibilidade de tangenciar o passado. [53]

Não obstante, se há o aspecto social que permeia um campo, também é necessário fazer a crítica daquilo que Lacapra chama de o aspecto ser-obra de determinada materialidade que dá suporte ao estudo (LACAPRA, 1998); como exemplo, no presente caso, a *Revista de*

[53] No nosso percurso, focar a multiplicidade temporal, tarefa que Bachelard legou aos séculos XX e XXI (BACHELARD, 1994), permitiu aos historiadores descobrir os nós que atavam a história a uma concepção unitária e totalizante de seus objetos de estudo, notadamente o atrelamento a um temor do anacronismo que engatava um problema temporal em um regime de verdade, uma questão não epistemológica, mas poética e retórica (RANCIÈRE, 2011). No fim, era como se a obediência a essa lógica antianacronismo mantivesse a história cativa da noção temporal daqueles que foram os principais baluartes e disseminadores de certa tradição no início do século XX: Bloch, Febvre, Braudel. Para o estabelecimento da ordem da multiplicidade na história, uma área do saber que responde aos anseios gnosiológicos da sociedade e que, portanto, fica à mercê dos ecos que o regime de historicidade contemporâneo (HARTOG, 2013) possa exercer nela - aquilo que mais expressivamente a memória representa - é necessário que essa área do saber e, portanto, aqueles que trabalham com ela, desvencilhem-na de pretensões ontológicas ligadas à unicidade e à totalidade; a reviravolta da noção de singular coletivo. Nessa caminhada rumo à multiplicidade, aqui onde regime de verdade e de historicidade se encontram, é importante acautelar-se, a despeito disso tudo, para não tropeçar nas migalhas que o presentismo pode descortinar. Ainda assim, nada disso é tão simples. A prática descortina a forma como essas linhas teóricas dialogam dentro do texto.

Antropofagia e os ensaios de Oswald de Andrade. Documentos como a revista aludida contém uma dimensão de análise dentro do escopo da história intelectual, a partir de sua característica documentária a qual, de acordo com esse autor, liga o mundo dos fatos à vontade de constatação do que é verdadeiro e falso e, por outro lado, há o aspecto de ser-obra, que está vinculado a uma dimensão performativa, na qual palavras influenciam a situação[54] (LACAPRA, 1998). Ou seja, se por um lado é importante entender as dimensões sociais do campo, por outro lado, importa observar o lado performativo que a obra contém, seja em nível de linguagem, estética seja em nível de estrutura técnica, de produção de signos.

No que tange à estrutura técnica do suporte, pode-se, ainda, citar a contribuição para tal estudo advinda de Chartier, segundo o autor é necessário observar os aspectos intrínsecos e extrínsecos em um texto. O primeiro diz respeito ao próprio texto, fenomenológico, aborda suas estruturas; o segundo, focado no modo como o leitor lida com o texto. Para Chartier, importa verificar como os aspectos formais do texto, juntamente com suas características legadas pela impressão, se organizam, bem como importa observar como as comunidades de leitores vivificam a leitura. A análise intrínseca revela que os editores estragam os textos originais enviados pelos autores, a partir da anexação de cabeçalhos, resumos, rodapés e etc. A noção do editor que estraga o texto é fundamental para compreender alguns movimentos elaborados durante a *Revista de Antropofagia* em si, como ficará claro nos próximos tópicos[55]. Para Chartier, é importante que se observe, portanto, não apenas o texto produzido pelo autor, no nosso caso, pelos intelectuais antropófagos, mas também o próprio trabalho de editoração em si (CHARTIER, 1992, 214-227). É aí que um estudo voltado para a revista se revela privilegiado, pois ele mostra a intencionalidade de um dos intelectuais responsáveis pela editoração, na configuração e fisionomia da Antropofagia em si. Os editores, portanto, estragam o texto original. Ou seja, os antropófagos que editam e gerem a revista tendem a transformar aquilo que os demais antropófagos admitem como ideia acerca de sua vanguarda.

---

[54] Para LaCapra, o fato de textos literários estarem excluídos de muitas análises históricas está ligado ao esquecimento da dimensão de ser-obra que o texto permite. Isso inclusive é de especial importância para o presente estudo acerca da Antropofagia literária, visto que tanto a *Revista de Antropofagia*, quanto os ensaios de Oswald estão prenhes de uma dimensão literária menos comumente utilizada na academia.

[55] Não daremos ênfase ao aspecto da recepção da obra antropofágica em si dentro do público geral, tal trabalho, colossal, precisaria de muito mais tempo que o disponível para conclusão de um mestrado. Teremos como foco a recepção pelos intelectuais em si, para revelar dinâmicas da própria vanguarda. Para estudos sobre a recepção, conferir Jauss. JAUSS, Hans Robert. *A Literatura e o Leitor*: Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

A começar pelo desenho da malha do campo, é importante observar o que assinala Raul Bopp, um de seus principais gestores, sobre a Antropofagia: Houve teses e os intelectuais tentavam mapear quem estaria mais apto a estudar cada uma delas. Segundo uma das teses, o Brasil foi um *Presente do rio Amazonas*; de acordo com outra se estudaria a existência de uma *Subgramática*; a outra enfocaria a *Mussangalá*; a próxima, o *Berro*; na sequência, a tese do *Índio Pacifico* perante o chefe, não perante o inimigo; outra sobre a *Libido brasileira*, focando também a questão do boto; a *Floresta não Gosta de ser Interrogada*; uma tese sobre como seria a vida do homem rural (BOPP, 2012, 111).

A Antropofagia não era um movimento despretensioso, seus intelectuais tinham um programa monumental, Raul Bopp deu notícia das teses que compunham, sobre a administração da pesquisa acerca das mesmas, sobre como cada intelectual ficaria a cargo de uma, no que resultaria em congressos e na criação de uma *Bibliotequinha Antropofágica* (BOPP, 2012), um esforço de construir referências sobre a história do Brasil a ser contada a partir da formação de temas próprios, o que excluía a importação de temas não comuns à imagem de Brasil que se tentava construir.

Nesse sentido, importa observar o campo em que a Antropofagia se encontrava e com o qual dialogava. Observamos que há um campo internacional, onde figura o Modernismo e as vanguardas internacionais, como também uma série de teóricos que davam base para os discursos da Antropofagia. Além do campo internacional ligado às vanguardas do moderno, há um campo latino-americano e um campo interno, mais ligado às questões nacionais e regionais. Eles estão em comunicação, não são isolados, todos fazem parte da mesma malha.

Os intelectuais do referido movimento e que compunham essa malha tentaram estudar sua língua, seu folclore, mapear as raízes da mente, dos comportamentos, dos grupos étnicos nacionais e diversos outros fatores. Comportaram-se como verdadeiros cientistas. O próximo tópico tenta lançar luz sobre esse aspecto, a partir da ideia do campo.

3.2 A ANTROPOFAGIA E O CAMPO INTELECTUAL EXTERNO[56]: O PRIMITIVO E A INCERTEZA

Apesar da busca pela demonstração da forma ser identificada como fria, em certa medida, há um lado muito humano no Modernismo, suas relações próximas de amizade (NEW, 2014), que está revelado no campo intelectual mais contíguo aos partícipes do movimento, sua organização em grupos, a fisionomia do Modernismo, como um tipo de construção artística ligada a redes de intelectuais.

Os anos 1920, década da Antropofagia em sua primeira fase, viveram uma torrente de influências na ciência ligadas à subversão dos fundamentos da física euclidiana e newtoniana, que transformaram a maneira como os seres humanos que de alguma forma estavam em contato com a ciência, se percebiam no mundo. Como afirma o professor Galison:

> De acordo com a teoria de Einstein, havia uma predição de que a luz das estrelas pudesse ser dobrada pelo sol. E Einstein disse que a luz sempre viaja em linha reta. Mas o que conta como reto, pode ser diferente se o universo for dobrado. E se a geometria euclidiana não se sustentar. O que você vê são as estrelas que conhece, sabemos onde elas estão, isso pelo fato de você ter estado fotografando as mesmas há muito anos. E então, o que parece é que aquelas próximas ao sol foram empurradas. Então, sua posição relativa a todas as outras estrelas mudou. Esse experimento, que confirma a teoria de Einstein, foi capa nos jornais, como eu disse. As pessoas disseram, todo o universo se dividiu, e isso foi realmente surpreendente.[57] (GALISON, 2014).

De acordo com esse autor, é possível observar a formação de várias esferas do todo social respondendo a esta comprovação das teorias einsteinianas. Assim, em oposição à ideologia da precisão, que norteou em discurso todo o fazer científico até pouco antes das descobertas de Poincaré, Einstein e Planck, com sua relatividade e suas teorias ligadas aos *quanta*, surgiu todo um campo ligado à ideologia da imprecisão:

> Os artistas, arquitetos, poetas e a cultura geral reagiram com enorme entusiasmo a isso. Tudo isso se ligava à luz das estrelas. O mundo romântico e da primeira ciência retroagem à China antiga para buscar a posição dos planetas. É como se fosse uma volta aos fundamentos. A grande Teoria da

[56] O campo intelectual externo é aquele fora do âmbito propriamente artístico, no caso observado aqui brevemente nesse tópico, é o campo das ciências físicas, sociais e psicológicas.

[57] Tradução nossa a partir do original: According to Einstein's Theory, there was a very particular prediction of the fact that starlight would be bent by the sun. And Einstein said light always travels in a straight line. But what counts as straight, is different if the universe is bent. And if Euclidean geometry doesn't hold. What you see is the stars that you know, we know where the stars are, because you've been photographing them for many years. But they look like the ones near the sun have been pushed out. So their position relative to all the other stars has changed. And that measurement which confirms Einstein's theory and was front page news as I mentioned. People said, the universe all asunder, and it was really astonishing-, universe all asunder.

> Gravidade de Newton sofreu e isso não foi apenas uma pequena mudança na visão da ciência sobre uma partícula subatômica. Tudo isso, na verdade, reorganizou o cosmos para a espécie humana. Nos meses subsequentes a novembro de 1919, quase todo poeta modernista respondeu a isso. De Elliot a E.E. Cummings, isso era quase um tema óbvio de conversa para as pessoas, e não apenas os poetas. Os filósofos responderam a isso. E os pintores começaram a pensar sobre o tema de novas formas. As artes, incluindo a poesia, já estavam engajadas numa revisão radical de tudo o que se considerava estável. Eles viram em Einstein, um estímulo para se tornarem capazes, para amarrar ainda mais seus esforços. De modo que, se podemos fazer isso com a ciência, se podemos fazer isso sobre o espaço e o tempo, simultaneidade e energia, qual o motivo de não fazermos na área poética ou com a configuração dos elementos numa tela?[58] (GALISON, 2014)

Emprestamos o termo *impreciso* de Abraham Moles, que nos anos 1990 teorizou sobre aquilo que denominou de "ciências do impreciso", em que reflete sobre o quão pouco efetivamente a ciência consegue predizer sobre o futuro, ou precisar, ou ainda como os experimentos estão ligados a uma certeza que beira ao ínfimo, como é preciso generalizar [como Newton que teve de supor que o tempo existe, para seus cálculos darem certo] para chegar àquilo que se chama de produção científica (MOLES, 1995, 26). Essa reflexão é fundamental para nossos propósitos, pois é no campo do impreciso que os artistas de vanguarda respaldarão muitas de suas influências, como as referências aos textos da Revista de Antropofagia mostram.

No que se refere às ideias de Moles, que embasam esse conceito, o ser humano é afastado de uma perspectiva racional. Juntamente com o pensamento lógico, cognitivo, há impulsos irracionais no ser humano, mas, efetivamente, o que separaria os chamados "homens de ciência" dos homens comuns seria apenas uma presunção (MOLES, 1995, p. 31).

Nesse passo, o impreciso corresponde a uma estrutura cerebral cognitiva ligada ao que Moles chamou de paleo-encéfalo, "um cérebro profundo, herança de uma longa caminhada de evolução [...] que trata com ligeireza os acontecimentos do mundo exterior [...] parte do cérebro

[58] Tradução nossa a partir do original: The artists, the architects, poets, and the general culture reacted with enormous enthusiasm to this. It had to do with starlight. The romantic world, and of the earliest science goes back in ancient China to looking at the positions of the planets. It feels like one's getting back to fundamentals. Newton's great Theory of Gravity suffered and it really was not some change in science view about some subatomic particle. It actually reorganized the cosmos for human kind. In the months following November 1919, just about every modernist poet responded to this. Elliot did and E.E. Cummings did, it was almost an obvious topic for people and not just there. The philosophers responded to it. And the painters began to think about it in new ways. The arts, including poetry, were already engaged in a quite radical revision of what was considered to be. They saw Einstein, in a way, as giving them a boost to be able to, something to tie their efforts to. So, if we can do it in science, if we can do it about space and time and simultaneity and energy, why can't we do it with the poetic foot, or why can't we do it with the configuration of things on a canvas.

encarregada das reações rápidas, condicionadas a experiências passadas" (MOLES, 1995, 32). A esse cérebro, Moles opõe o cérebro de luxo, uma parte da estrutura cognitivo-cerebral do ser humano, que:

> se encontra responsável pelas interconexões entre elementos de pensamento que respeitam regras inflexíveis, princípios de não contradição, precisamente tudo o que nós chamamos de racionalidade [...] duas partes da máquina humana para tratar a informação: uma de resposta superficial mas de grande velocidade, que trata – grosseiramente, mas rapidamente – dos aspectos mais rudimentares da informação sensorial, e outra, derivada e ramificada da precedente, que trata com cuidado, com lógica mas com detalhes substanciais os mesmos dados, purificando-os, elaborando-os, racionalizando-os, isto é, eliminando suas contradições internas face a uma lógica universal. (MOLES, 1995, p. 33-34)

Moles observa o cérebro primitivo. Esse raciocínio é o mesmo que leva Freud e Bruhl, citados no Manifesto Antropofágico (ANDRADE, 1928, n.1, p.3) a desenvolverem suas teorias. Trata-se, enfim, do mesmo macro campo intelectual que abrigava Bachelard e Einstein. Esse campo exercerá influência sobre os artistas da vanguarda modernista e, por isso, sobre os artistas intelectuais da vanguarda antropofágica.

Os escritos de Bruhl, Freud, Bergson, Montaigne, Rousseau são pontos de gravidade nesse campo, para usar a analogia cunhada por Bourdieu (2004) a respeito de como os campos intelectuais se comportam, no sentido de campos como malhas intelectuais. Neste primeiro momento, parte-se da observação acerca da malha intelectual que já existia antes[59] da concepção e expressão da Antropofagia e com a qual ela dialoga.

A partir de teorias já existentes, que estão conectadas a campos intelectuais com características próprias, como o que conectava, por exemplo, Freud, Jung, Bruhl e Lacan, ou ainda com o campo que conectava Montaigne, Rousseau, Hobbes e Locke, os intelectuais da Antropofagia criaram maneiras de dialogar com específicos autores desses campos e o resultado foi um adensamento e deformidade do campo no qual estavam inseridos, fatores que, de acordo com Bourdieu, podem visar poder, liberdade e formas particulares de constituição de capital

[59] Na verdade não é possível precisar se o modernismo surgiu depois ou antes desse campo tensionado por Freud e Bruhl, por exemplo. Freud observa que a descrição de Romain Rolland sobre o sentimento oceânico influenciou-o sobremaneira na sua consideração sobre a religiosidade, afirma nota do editor ao pé da página. FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na Civilização.* São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, p. 8, 2011. Ou seja, de alguma forma, o modernismo literário influenciou-o em sua obra. E também, como notamos pelo conteúdo do *Manifesto Antropofágico*, Freud influenciou a obra de Oswald. Conclui-se que há uma reciprocidade entre as vanguardas modernistas e a teoria freudiana. Não é a única reciprocidade e nem a mais importante, mas ela existe.

simbólico (BOURDIEU, 2004). Ao deformar a rede, a malha, o comportamento dos intelectuais no campo, transforma a realidade no mundo.

Quando Moles diz que "o ser humano não é um ser racional e a razão não basta para dar conta da totalidade dos fatos e atos de nossa vida" (MOLES, 1995, 31), pode-se entender que toda a sua ciência do impreciso afilia-se com o contexto da crise de valores do Iluminismo e de revisão da ciência esclarecida, que Freud e Levy-Bruhl levaram a cabo para rever a ideia de primitivo. Além disso, esses excertos remetem ao contexto de crise da modernidade racional[60], essa modernidade que se pensou e se quis racional, mas que, no fim, gerou terrores como a primeira guerra e o holocausto (BAUMAN, 1998).

Em razão disso Moles aponta que há uma incerteza no mundo e ela ocorre, em grande medida, pela incapacidade dos seres humanos em cercá-lo. O princípio da indeterminação de Heisenberg e a análise do subatômico foram sintomas dessa incerteza existente no mundo (MOLES, 1990). Esse campo tensionado por esses diversos intelectuais e suas teorias, um campo de revisão das certezas é que permitiu a revisão da mentalidade dita racional e a não discriminação da mentalidade primitiva. É o campo que permitiu o surgimento da Antropofagia, que tanto insistiu na figura do primitivo e do índio canibal e que dialoga com a frase de Oswald no Manifesto Antropofágico "Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós [...] Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas" (ANDRADE, 1928, n.1, p.3).

A compreensão da abertura desse campo para o impreciso lança luz sobre o interesse dos antropófagos por temas ligados ao estudo da mente. Tal inclinação se fazia presente, por exemplo, na consulta à biblioteca de Oswald de Andrade que continha entre seus exemplares uma revista de título Mind: A Quaterly Review of Psychology and Philosophy (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO, 1929). Não obstante, é notória a referência que Oswald faz a Freud e a Bruhl. Oswald diz:

> Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa. O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o exterior. [...] Queremos a revolução caraíba, maior do que a revolução francesa. A única de todas as revoltas eficazes na direção do homem [...] tínhamos a justiça codificada na vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem. [...] só as puras elites conseguiriam realizar a antropofagia carnal [...] que evita os males identificados por Freud. [...] chegamos ao aviltamento. A baixa

[60] No capítulo sobre Modernização e Antropofagia voltaremos a abordar essa questão.

> antropofagia aglomerada nos pecados do catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos. (ANDRADE, 1928, n.1, p.3)

Resta, portanto, entender como Freud localiza o primitivo no que reporta aos pontos levantados por Oswald no excerto acima. A começar pelo entendimento do conceito de tabu e totem no pensamento de Freud. Ele remonta ao interesse do autor pela antropologia social, influência direta para muitos modernistas e artistas da época. James Strachey, que edita a obra *Totem e Tabu* de Freud, declara que no rascunho de maio de 1897, Freud afirma estar a repressão a impulsos do instinto, como o incesto, em relação com o desenvolvimento da civilização. Strachey observa que esse assunto fora abordado no artigo de Freud de título *Civilized Sexual Ethics*, de 1908. No ano de 1910, Freud tinha o título da obra à qual logo se dedicaria: *Totem e tabu*. O livro é composto por quatro ensaios, escritos entre os anos de 1911 e 1913 (STRACHEY, 1950). Fora traduzido para muitos idiomas e representou um esforço de unir as pontas das últimas descobertas da psicanálise às questões levantadas pela área da psicologia social (FREUD, 1950).

Freud nesse prefácio afirma que o estudo dos tabus é diferente do estudo dos totens, pois para os tabus ele tenta dar uma solução a partir de sua ciência, visto que os tabus são muitos e estão bastante presentes nas culturas citadinas de sua época. Já os totens não teriam sido preservados com a especialização e modernização das sociedades humanas, a não ser por estarem presentes em algumas religiões e através de pequenos resquícios em algumas formas da cultura (FREUD, 2013).

> A palavra ‘tabu’ denota tudo — seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória — que é o veículo ou fonte desse misterioso atributo. Também denota as proibições advindas do mesmo atributo. E, finalmente, possui uma conotação que abrange igualmente ‘sagrado’ e ‘acima do comum’, bem como ‘perigoso’, ‘impuro’ e ‘misterioso’. [...] Por que, pode-se perguntar a essa altura, devemo-nos preocupar a tal ponto com esse enigma do tabu? [...] [pois começamos] a ver que os tabus dos selvagens polinésios, afinal de contas, não se acham tão longe de nós como estivemos inclinados a pensar, a princípio; outra é que as proibições morais e as convenções pelas quais nos regemos podem ter uma relação fundamental com esses tabus primitivos e, finalmente, porque uma explicação do tabu pode lançar luz sobre a origem obscura de nosso próprio ‘imperativo categórico’. (FREUD, 1950, 19)

No primeiro ensaio que integra *Totem e Tabu,* intitulado *Horror ao incesto*, Freud recorreu à noção de que os primitivos ancestrais, dos quais se poderia tomar conhecimento a partir das lendas, folclore e religião, estavam muito mais próximos do homem moderno da cidade do que se imagina, seriam contemporâneos em muitos aspectos (FREUD, 2013). Por esse argumento, o psicanalista faz um esforço para retratar a noção do que é o primitivo, que

aquele autointitulado civilizado teria afastado de si. Ora, essa montagem é bastante próxima dos discursos modernistas de identidade citadina, uma identidade que se opunha ao classicismo, uma identidade que buscou na arte das tribos africanas sua essência estética moderna. Remeto-me aqui ao evento da família do poeta modernista Max Jacob, que viajou para a África e, quando voltou, trouxe o quadro de um artista negro de inspiração tribal, cujas formas eram decompostas de uma maneira diferente (CARPEAUX, 1968). Esse evento influenciou outros modernistas a renovarem sua estética a partir dos elementos daquela máscara, como a estética cubista, por exemplo, que notadamente quebra uma imagem figurativa em vários planos para remontá-los de formas distintas, estética essa que influenciou os intelectuais da Antropofagia.

Entretanto, o discurso de Freud não é apenas de aproximação com o primitivo. É necessário distinguir que, embora Freud coloque o homem moderno como portador de vários traços dos considerados primitivos, para ele o primitivo moderno, visto na figura do aborígene, é diferente do civilizado moderno. Apesar disso, Freud acredita que um pode ajudar na descoberta de traços sobre o outro, já que o intelectual usa o exemplo estudado acerca dos aborígenes para elucidar traços do homem civilizado moderno. Ou seja, Freud tinha um lugar de fala, ele expôs técnicas para que o homem moderno superasse a si mesmo, dirigindo-se ao ser humano moderno de sua estirpe.

Tanto assim que, em sua narrativa, os aborígenes australianos foram considerados primitivos, sem a capacidade de desenvolver ritos religiosos direcionados aos seres superiores, dado seu primitivismo (FREUD, 2013). Essa concepção acerca dos aborígenes afastou-se de um discurso inclusivo, que aproximaria o aborígene do humano, e o colocou numa posição de objeto. Foi um discurso excludente, que privou o aborígene da condição de sujeito.

O discurso de Freud parece se afastar do discurso de Oswald no *Manifesto Antropofágico* nesse quesito, pois o modernista empoderou sua representação do índio canibal, ao contrário de Freud. De uma forma ou de outra, é importante pensar, como pode Freud ter influenciado Oswald, se partiam de pontos de vista diferentes? Talvez essa influência tenha se dado pelo fato de a narrativa de Freud representar um esforço na compreensão do dito selvagem, suas categorias, sua organização social, um esforço por elucidá-la, ao invés de simplesmente enxergar nela um caos do qual não é possível tirar ordem alguma. A observação e estudos a respeito do totem e da exogamia significam isso. Nesse sentido, aproxima-se de Montaigne (2006), intelectual de outrora que, inclusive, também é referenciado por Oswald em seu *Manifesto Antropofágico* (1928).

Ao mesmo tempo, é importante notar como as percepções acerca da severidade da punição ao incesto, a endogamia, ocorrem nesse sistema totêmico. Para Freud:

> Os tabus, devemos supor, são proibições de antiguidade primeva que foram, em certa época, externamente impostas a uma geração de homens primitivos; devem ter sido calcadas sobre eles, sem a menor dúvida, de forma violenta pela geração anterior. Essas proibições devem ter estado relacionadas com atividades para as quais havia forte inclinação. Devem então ter persistido de geração para geração, talvez meramente como resultado da tradição transmitida através da autoridade parental e social. Possivelmente, contudo, em gerações posteriores devem ter-se tornado 'organizadas' como um dom psíquico herdado. Quem pode afirmar se coisas tais como 'idéias inatas' existem ou se no presente exemplo atuaram, isoladamente ou em conjunto com a educação, para ocasionar a fixação permanente de tabus? Mas uma coisa certamente decorreria da persistência do tabu, a saber, que o desejo original de fazer a coisa proibida deve persistir ainda entre as tribos em causa. Elas devem, portanto, ter uma atitude ambivalente para com os seus tabus. Em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los, mas temem fazê-lo; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo. O desejo está, inconsciente embora, em cada membro individual da tribo, do mesmo modo que está nos neuróticos. (FREUD, 1950, p. 24)

Distanciando-se dessa assertiva, Oswald em sua narrativa ignora a severidade das formas de punição à transgressão dessa proibição primordial encontrada no tabu. O Antropófago literário ignora em seu texto a dura repreensão interna aos grupos indígenas que os povos que ele conclama serem os representantes ideais da Antropofagia literária, os índios canibais, praticavam.

Ainda mais, o totemismo, para Freud, cria uma forma de vinculação familiar, que é diversa da consanguínea clássica da cultura citadina ocidental moderna. Da mesma forma que ignora a repressão tribal, em sua fase sarâmpica, a *Revista de Antropofagia*, que conclamava a ausência de amarras da sociedade indígena primitiva, da liberdade existente nessa sociedade, não abraça o estudo de Freud no que tange às fratrias e subfratrias (FREUD, 2013), subdivisões dos sistemas dos totens que limitam ainda mais as possibilidades de casamento e relações sexuais nos clãs. O *Manifesto Antropofágico* de Oswald ignora, pelo fato de não mencionar, que dentro das sociedades indígenas há também formas de controle.

Dando prosseguimento às leituras entre o primitivo em Freud e a Antropofagia, é preciso ressaltar que Freud se perguntava sobre o porquê da família sanguínea clássica ter sido abandonada e substituída pelo sistema totêmico. Chega à conclusão, a partir dos estudos de seus contemporâneos, entre eles Fison, Spencer e Gillen e Westermarck, que o totem representou ainda uma forma de dar coesão à sociedade, o vínculo não era então, nessa sociedade primitiva,

entre indivíduos, mas entre o indivíduo e o grupo (FREUD, 2013). Vemos aqui que a perspectiva da solidariedade grupal existente nas sociedades primitivas fora afirmada por Freud e utilizada por Oswald no Manifesto Antropofágico, na figura de seu elogio ao comunismo indígena anterior à chegada dos jesuítas e dos males do catecismo (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 3).

Para passar essa ideia de família ampliada não apenas sanguínea, Freud compara tal organização ao sentimento de irmandade presente nas igrejas entre os fiéis de um rito ou culto (FREUD, 2013). Nesse quesito, observa-se que houve um esforço por humanizar esse primitivo; ele não era apenas um canibal que viveu de forma obscura nos confins, Freud tentou compreender sua organização social, seus costumes, suas regras e, inclusive, buscou aproximá-lo de uma forma de solidariedade presente na sua própria cultura citadina moderna, a igreja. Percebe-se assim que, em resumo, o pensamento de Freud é um pêndulo que em determinado contexto objetifica o primitivo e, em outro, confere a ele a honra de sujeito.

Do pensamento de Freud entende-se que o regramento de nossa sociedade, os valores morais podem ter evoluído de tabus. Ao pensar na tensão desse campo intelectual que liga Oswald a Freud, chega-se ao ponto de que havia uma memória coletiva ferida, diagnosticada por Freud, à qual Oswald opôs a revolução caraíba do canibal como uma panaceia. Nesse sentido, Ricoeur teoriza sobre memórias patológicas que preenchem coletivamente as sociedades, em seu livro *A Memória, A História, O Esquecimento*, no qual aduz que o exercício da memória permite a libertação do *patho*s. Para o autor, "se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura" (RICOEUR, 2007, 92-93). Nesse sentido, é significativo que o *Manifesto Antropofágico* traga uma solução para o conceito de *baixa antropofagia* criado por Oswald, que se traduz por um dos principais problemas da cultura autoproclamada civilizada, na qual os antropófagos se inserem e que se revelaria pelos males da inveja, do assassinato, todos esses que foram transformados em pecados e, posteriormente, em crimes (ANDRADE, 1928).

Isto posto, importante notar também a relação que o estudioso do Modernismo Eduardo Jardim de Moraes, filósofo, faz sobre a Antropofagia em seu escrito *A Versão da Antropofagia*, no qual discute como a Antropofagia apresentou um nível de diagnóstico e um nível de cura. O diagnóstico diz respeito a como a ideia de nação brasileira foi edificada até então. Oswald mostrou o diagnóstico dependente culturalmente, cunhado por um saber especulativo da ciência, da lógica, da gramática, formas importadas de olhar para o nacional. Já o nível da cura

revelou-se em como ultrapassar esse obstáculo. Nesse ponto, a diferença da Antropofagia para o Verde-amarelismo estaria, segundo Moraes, na forma de intuição que a Antropofagia usou para apreender a nação, além do processo de cura antropofágico que seria único, não só pela metáfora do canibal como também pela linguagem usada. Para Moraes, a Antropofagia em sua utopia do matriarcado pindorama, presente em dois de seus manifestos da primeira fase, tanto o de Oswald, quanto *A Descida Antropophaga* de Oswaldo Costa, trazida à tona pelo instinto antropofágico, teria uma "força de destruição da experiência fechada do real", o que poderia "prenunciar, ao menos idealmente, a instauração de uma sociedade aberta, livre de condicionamentos alienantes" (MORAES, 1978, 145). Se ela buscou destruir o real fechado em uma única matriz cultural, em grande medida, isso se deu pela abertura do espaço para o campo do impreciso, do desconhecido, onde a cultura do outro, pelo menos em tese, poderia ser deglutida.

Para Moraes, a forma intuitiva de apreensão da realidade pelo indígena, que não separa o eu e o cosmos, essa forma de conhecimento do real existente no momento antes de Cabral, esteve colocada como proposta pelos antropófagos para substituir as formas da cultura ilustrada do colonizador (MORAES, 1987).

Essa forma intuitiva foi despertada a partir da ideia do primitivo. Nesse aspecto, no que diz respeito à mentalidade primitiva evocada por Oswald, tal ideia foi desenvolvida a partir da escola à qual Bruhl vinculava-se, que derivou de Durkheim, advinda, em última instancia, de Comte. Ou seja, na contramão da escola inglesa, que é a de Frazer e Tylor. Bruhl, citado por Oswald em seu manifesto, inovou no sentido de contrapor-se à noção de que a mentalidade dos primitivos é ignorante. Somou-se ao coro de Montaigne, novamente, que critica o dualismo responsável por estabelecer a forma de pensar dos europeus como hegemônica. Levy-bruhl entende a mentalidade primitiva como dotada de um misticismo, no sentido de que os povos nos quais ela opera não fazem a distinção entre natural e sobrenatural, que o modo de pensar moderno institui (BRUHL, 2008).

Ressalta-se que Bruhl não pretendeu fazer um estudo do totemismo ou do parentesco, instituições primitivas. Visou, antes, observar as potências invisíveis pelas quais aqueles chamados de primitivos se sentiam cercados, como presságios, sonhos, má-sorte, ordálios, os objetos trazidos pelo contato interétnico pós cabralino. Buscou perscrutar os encantamentos do mundo primitivo (2008).

Ademais, o autor enuncia que a mentalidade primitiva é pré-lógica; ela não amarra suas pontas para evitar o vício da contradição, como o pensar moderno faz. O pensamento da mentalidade primitiva está sujeito ao que chamou de *Law of participation*, conecta-se com aquilo que lhe é exterior, de modo que não é conhecido pelas sociedades modernizadas. Um estudo que fez entre as tribos bororo, residentes na Amazônia brasileira, revelou que caso algum integrante da tribo sonhasse ter mantido ato sexual com a mulher que não estava reservada a ele, o fato provocaria uma disputa real pela honra entre as famílias (BRUHL, 2008). O universo estudado por Bruhl revela pontos de contato com os interesses de alguns antropófagos como Mário de Andrade, que fez expedições à Amazônia para coletar dados para seus escritos sobre o Brasil (BOTELHO, 2012) ou ainda uma das teses perseguidas pela Antropofagia relatadas por Raul Bopp, um dos administradores da revista, a tese sobre o rio Amazonas, ou ainda em Plínio Salgado, que buscou no tupi algo sobre a linguagem e traços da cultura brasileira (SALGADO, 1928, n. 1, p. 5). Formas distintas de perscrutar o índio, mas todas, em maior ou menor grau, guiadas por esse fio da revalorização do primitivo.

Essa mirada para o primitivo, portanto, parte de um interesse dos Antropófagos pelos temas da mente, por uma curiosidade antropológica, de um lado, e por uma crença na psicanálise de outro. Esse interesse não está expresso apenas no Manifesto Antropofágico de Oswald, também pode ser observado em Tarsila do Amaral, autora responsável por criar uma imagem pictórica para a Antropofagia e mostrá-la ao mundo. Tarsila, por um registro que chegou à posteridade a partir da publicação das memórias de Bopp, expõe faces do que depois formará a tese Mussangalá da Antropofagia. Tarsila assinalou:

> Vamos descer à nossa pré-história obscura. Trazer alguma coisa desse fundo imenso, atávico. Catar os anais totêmicos. Remexer raízes de raça, com um pensamento de psicanálise (...) poderemos atingir uma nova estrutura de ideias. Solidários com as origens. Fazer um Brasil à nossa semelhança, de encantamentos profundos. (AMARAL apud BOPP, 2012, 121)

A busca pelo obscuro a partir da profundidade psicanalítica voltou ao passado para descortinar o novo. Descortinar os mundos mágicos da floresta, estudar as formas base de culto e os rituais das várias raças, às quais, pela crescente junção de imagens adicionadas por cada intelectual à revista traziam uma crescente diversidade racial para a composição da identidade nacional, para criar uma síntese própria, a síntese antropofágica. Bopp, com base em sua vivência em várias regiões do Brasil, disserta, diante daquela imensidão e impetuosidade dos rios e matas da Amazônia:

> [...] os moldes métricos serviam para dar expressão às coisas do mundo clássico. Mas deformam ou são insuficientes para refletir, com sensibilidade, um mundo misterioso e obscuro, com vivências pré-lógicas. Precisava-se, por isso, romper com essas limitações; ensaiar qualquer coisa em linguagem solta, em moldes rítmicos diferentes. (BOPP, 2012, p. 132).

Há ainda uma tese que desperta atenção no rol de teses da Antropofagia, sublinhado por Bopp. A tese da *Libido brasileira*, que se concentraria num estudo "da época de Freud e do Boto. (Boto, uma espécie de dom João da Amazônia). – Quem foi? – Foi o boto. Imunizou o artigo 266 do Código Penal. Há árvores com atributos mágicos." (BOPP, 2012, 109). Como é possível observar, claramente houve um amplo uso das ideias de Freud na estruturação de elementos chave da vanguarda.

Fortalecendo esse argumento, Vera Lúcia de Oliveira informa:

> A Antropofagia [...] insere-se plenamente no movimento de ideais de seu tempo. É a partir do final do século XIX, depois das delusórias e mesmo frustrantes experiências do racionalismo e do positivismo, que o princípio hegemônico da razão é posto em discussão. Na arte, a objetividade não é mais um valor: o homem tem, em si, aspectos obscuros, fantasmas que o atormentam: o absurdo e o *nonsense* são partes integrantes da existência [...] essa tendência, para a qual resultam determinantes as teorias de Freud, torna-se o fundamento de um novo conceito de humanidade, que se deveria alcançar por meio da exploração do inconsciente. (OLIVEIRA, 2002, p.252).

Vemos então que Freud faz parte do campo a nível internacional, não apenas da Antropofagia, mas de todo o Modernismo. Com o especial de que, no caso da Antropofagia, essa visita aos aspectos obscuros trouxe à tona fantasias acerca de um passado reatualizadas para os problemas do tempo presente desses intelectuais, como a metáfora do canibal demonstra. Para mais uma crítica a Freud, que pode facilitar o entendimento do lugar de suas teses no campo da Antropofagia, podemos reportar a Peter Gay. Baseado no texto de Freud de 1921, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, o autor afirma:

> [...] na reunião dos indivíduos da massa, desaparecem todas as inibições individuais, e instintos cruéis, brutais e destrutivos, adormecidos em cada um como relíquias de uma era mais primitiva, são despertados para procurar uma livre satisfação pulsional [...] Freud entendeu esse abandono das perspectivas e controles adultos como uma orgia luxuriante e regressiva (GAY, 1989, p. 126).

O primitivo em sua própria cultura condiz com os mesmos males da *baixa Antropofagia* que Oswald caracterizou. Gay ainda acrescenta que, segundo Freud, nem toda organização grupal apresenta características morais mais rebaixadas, ocorre com o folclore, por exemplo, que é de origem grupal e tem acepções geniais. Gay diz também que Freud, ao adotar uma

teoria tão pessimista, estava inscrito numa "tradição de teóricos sociais que haviam entrevisto essas verdades monumentais", como Hobbes. Freud nos legaria com sua psicanálise explicações psicológicas para essa grande tradição pessimista de encarar a humanidade (GAY, 1989, 128).

Contrapondo-se a essa perspectiva, a visão de Montaigne, apropriado pelos antropófagos em suas narrativas, era otimista em alguns aspectos, como no que se referia ao indígena e pessimista quanto à sua própria civilização (2006). A de Freud[61] também, com o detalhe de que em alguns aspectos, como referido anteriormente, se comportou de forma pendular no que se reporta aos povos primitivos, mas no que se refere à própria cultura, tendeu ao pessimismo, como quando fala que o *ego ideal* se desenvolve a partir de modelos familiares e que depois serão utilizados no mundo. Dentro da família o amor e o ódio, que teriam uma origem no ambiente do lar, extrapolariam suas fronteiras e seriam derramados no mundo (GAY, 1989).

O pessimismo de Freud sobre a cultura em geral também se revela nos Antropófagos, não em todos os aspectos, mas existe principalmente na negação do colonialismo. Os Antropófagos, em maior ou menor grau, expressam um pessimismo frente à própria cultura e um otimismo frente ao índio, mas não é o índio romântico, embora o próprio Bopp tenha dito que o elogio ao índio feito pelos modernistas se assemelhava ao da geração indigenista romântica de Alencar e Dias (BOPP, 2012). Apesar disso, o que acontece nessa vanguarda é que esse índio é canibal. Houve uma mudança. E se tudo é barbárie: a guerra e todos os problemas do mundo, então melhor ficar com a barbárie original dos canibais. Pelo menos ela

[61] Além dessas questões, há ainda um ponto importante na teoria freudiana a respeito do pai, uma questão que antes de Freud não se colocava com tanta frequência, e que após as obras do autor passou a ser muito endereçada. Tal tem a ver com a crise dos papéis sociais atinentes ao movimento desierarquizador que surgiu na modernidade. O pai, para Freud, especialmente na obra *Moisés e o Monoteísmo*, consistia numa "abstração, um artifício, uma criação, um progresso na espiritualidade, cuja função residiria na instauração da lei que regula o acesso ao permitido e veta o proibido". Além disso, ao criar a noção de Complexo de Édipo, o amor pela mãe e o assassinato do pai, de inspiração na tragédia de Sófocles, Freud "expressa de maneira extremamente dramática a problemática do ser que, no interior de uma relação triangular, será levado a descobrir tanto o limite quanto o desejo de transgredi-lo, o sagrado, a castração, a morte e a possibilidade de viver". Assim, o pai que sempre representou a base de um tipo de família para as cidades ocidentais, passou, aos poucos, a ser criticado e até mesmo, perder essa posição de liderança. Oswald de Andrade, Oswaldo Costa e diversos outros intelectuais da Antropofagia, tiveram na crítica ao pai um tema rico. Foi isso que trouxe à tona a ideia, por exemplo, de "matriarcado pindorama", numa solução encontrada pela Antropofagia para criticar o legado patriarcal que, em sua análise, compunha o estado de coisas mal quisto nas terras tupiniquins. In: KOLTAI, Caterina. *Totem e Tabu*: Um Mito freudiano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. PP 78-86. No entanto, não abordaremos demasiadamente a questão freudiana referente à Antropofagia em toda a profundidade que ela poderia suscitar exatamente por questões de foco. Nosso interesse com a alusão a Freud aqui foi apenas trazer à tona um momento do campo intelectual com o qual a Antropofagia dialogou.

seria mais honesta. Uma figura de linguagem para lidar com os problemas que esses intelectuais viam no mundo.

O primitivo, esse que a psicologia tentou desvelar nesse campo. Os intelectuais do Modernismo têm histórico de desenvolver estudos sobre a mente, sobre a sociedade. Nos Estados Unidos, por exemplo, o campo que envolve Gertrude Stein, Moore e Williams está vinculado à busca pela imaginação enquanto força, um linguajar bem científico, para procurar as raízes daquilo que libera o poema. Para tal empreitada se fizeram valer das ciências e da psicologia (NEW, 2014). Nesse rastro de buscar raízes científicas no modernismo, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, por exemplo, ambos ligados às ciências sociais, estiveram vinculados ao Modernismo no Brasil, com publicações em revistas de vanguarda, como a Klaxon, no caso do primeiro e do *Manifesto Regionalista*, no caso do segundo.

Há uma relação, portanto, entre a criação da arte e a ciência. Especialmente no período modernista, essa relação, performada mediante revistas como espaço de negociação e criação, atingiu níveis em que o estudo da linguagem através do ato do poema ou da editoração do periódico ou da arte pictórica, permitiu a descoberta de um mundo interno a ser desvelado. Um mundo interno que, devido às bases da teoria social e da ciência da mente acima citadas, nessa época, poderia ser compreendido em termos coletivos. Os dramas de cada um poderiam ser conjugados aos dramas que essas redes de intelectuais entenderam ser coletivos, da nação, do mundo, do continente, da região, da cidade.

Assim, os muros que a ciência cartesiana levantou e que a einsteiniana transformou, são equivalentes aos muros que a criação poética dos antropófagos remodelou com a ruptura promovida pela forma criativa de seu Modernismo, o rompimento com o classicismo. Esses muros que, em grande medida representaram um modo de conter a animalidade e o primitivismo do humano, na Antropofagia são remodelados para dar vazão a essa animalidade, deixá-la fluir: o elogio da incerteza.

Tais muros constroem leis, rituais, são frutos de artificialismos, intelectualismos, promovem um artificialismo da língua através do poema e do poema na revista. Ela demonstrou as bases da construção de todos os entraves, ideologias e metanarrativas e tudo o que eles criaram em termos de mundo da vida, na mesma medida em que esses poemas são fruto desse artificialismo da língua e intelectualismo. O ato antropofágico que demonstra a meta narrativa geradora dos muros é o mesmo ato que cria poemas e, portanto, novos muros a partir dessa atitude, como resultado da junção entre essa nova forma de descobrir o interior selvagem, que

precisa de contensão, e o exterior social em sua selvageria. A criação de muros a partir de dogmas antropofágicos expõe isso ao mesmo tempo em que tenta controlar a selvageria sobredita.

Em todo caso, a *Revista de Antropofagia* foi um espaço que permitiu a poesia enquanto arte, ensejando que algo além do gosto pequeno-burguês sobre a poesia fosse publicado e publicado exatamente por muitos pequeno-burgueses[62], como ficará claro nas próximas páginas. Contradições da vida moderna. Se a vanguarda viabilizou a criação do poema, também possibilitou, no mesmo ato, a criação da língua e, portanto, que se extrapolassem as fronteiras até então levantadas entre saber, linguagem, ciência e etc. Dessa forma, a selva interna ao ser humano, para onde os antropófagos queriam ir, também está no ato do poeta que escreve, pois escrever, tornar claros os muros e a um só tempo, transpô-los é uma atitude, em grande medida, selvagem.

Diante disso, a Antropofagia acreditou que tudo o que acontece na natureza tem menos muros do que o que ocorre na sociedade. Esses muros, como dito, são também regras e rituais, leis. Isso não quer dizer que os índios, que vivem em ambientes mais ligados à floresta e àquilo que chamamos de natureza mais especificamente, não tenham também seus muros, como uma observação mais atenta aos intelectuais do próprio campo científico dos estudos da mente revela. É aí que a Antropofagia se mostra idealista, pois os nativos também têm seus próprios muros. O ato de olhar para a natureza e não ver muros ou ver menos muros revela o idealismo diante da oposição selva/civilização, selva/cidade. Basicamente se a selva tem menos muros que a cidade, talvez isso seja parte de um grande idealismo do olhar de quem habita a cidade, olhar que tenta achar o outro ideal, sem muros, já que os seus causaram tantos desastres. A historicidade da Antropofagia está exatamente no porquê desse *outro ideal* não ter muros.

3.3 A REVISTA DE ANTROPOFAGIA E OS PRIMEIROS DENTES

Este tópico está focado na 1ª dentição da Revista de Antropofagia; em alguns momentos faremos referência à 2ª dentição, bem como a alguns ensaios de Oswald e demais fontes

[62] Certamente a Antropofagia não fora composta apenas de pequeno-burgueses, na verdade, a teia sócio-econômica dos intelectuais era variada, desde jornalistas, comerciantes, profissionais liberais, em Fortaleza, até herdeiros de ricos donos de terras em São Paulo. Usamos a expressão pequeno-burgueses apenas para mostrar que apesar de criticar o status quo das elites dessas diversas localidades, esses intelectuais provinham, muitas vezes, dessa mesma parcela social que criticavam.

acessórias, mas seu estudo mais acurado está reservado a outro capítulo. No anexo 3 deste trabalho está disponibilizada tabela para ajudar no percurso pela revista sob exame. Algumas seções não estão elucidadas na tabela, pois são compostas por detalhes que as diferenciam dos tratados na tabela geral.

A referida 1ª dentição foi publicada entre Maio de 1928 e Fevereiro de 1929, tendo sido dirigida por Antônio de Alcântara Machado e gerida por Raul Bopp. Alcântara, nesse primeiro momento, foi o responsável por dividir os textos em seções, moldá-las, reparti-las, observar que intelectual deveria figurar ao lado de qual em suas páginas, ou seja, ele desenhou e criou uma lógica para a revista. Ainda assim, entendemos que apesar do gênio criador de Alcântara, as relações já experienciadas por esses intelectuais na malha que liga todos, teve reflexos na forma como a Antropofagia constituiu-se como revista, mesmo sob as pinceladas de Alcântara.

Já Bopp foi o gerente. Significa que ele ficou responsável pelos aspectos mais administrativos do periódico. Fluxo de caixa, tiragens, postagens, logística. O conhecimento que o intelectual demonstrou em suas memórias acerca do Modernismo no Brasil sobre vários aspectos práticos da administração da revista revela bem a dimensão desse seu papel (BOPP, 2012).

Com oito páginas e em tamanho relativamente grande, dimensões de jornal, contendo 134 textos e a colaboração de 53 intelectuais, a 1ª dentição abriga diversas seções que, em um primeiro momento, não parecem muito claras, mas conforme se continua o processo de busca por padrões nos textos e diagramações, pode-se verificar sua sistemática. Abordaremos nesse tópico o equivalente a nove seções separadas, dentre as que identificamos como mais notórias, por revelarem questões do campo e, portanto, uma parte humana desse Modernismo antropofágico. No presente tópico, técnica de produção de revistas e sujeitos que funcionam como intelectuais para o movimento se vinculam. O encontro da técnica e do sujeito a partir da análise da revista como suporte. O estudo dos intelectuais a partir do olhar atento sobre a revista, ou como a revista revela aspectos do campo intelectual.

As seções destacadas para o estudo são: Seção Abre-alas; Seção Poetas em Destaque; Seção Modelo; Seção de Crítica; Seção Poetas dos Estados, Seção Brasiliana, Seção Propagandas de livros, Seção Balcão e, finalmente, Seção de Propagandas de Empresas.

A primeira seção examinada será a *Abre-alas*, de Alcântara Machado. Machado colabora com 10 textos para essa seção, em todos os números se faz presente. Apenas no nº 1

está expresso o nome da forma como adotamos aqui, depois os títulos dessa seção mudam. Mas como artifício para explorar seus significados e como didática, condensaremos os significados na análise e manteremos apenas o título do nº 1 para designá-la. No geral, esta seção era sempre um convite, uma incitação e uma apresentação da Antropofagia e seus pressupostos. Sobre Alcântara Machado, um dos principais nomes que realmente movimentam a revista, sua construção acerca do que é o Brasil pesa para entender como a Antropofagia na figura dos seus intelectuais observou isso. (MACHADO, 1928, p. 1).

Para Wilson Martins, Alcântara Machado é um nome que movimentou todo o modernismo de enfoque paulista desde o começo. Mesmo sem ter participado da semana de arte moderna em 1922, que foi apenas um pequeno confeite do grande bolo que foi o Modernismo, o crítico acredita que Alcântara teria agregado um dos primeiros romances com características ligadas ao Modernismo; o seu *Mana Maria*, carente de datação, trouxe as características da urbanidade e a desconfiança de que a alta-sociedade não é a representação da sociedade brasileira como um todo (MARTINS, 2002).

Martins ainda vincula a Antônio de Alcântara Machado, a publicação de obra que reflete sobre a história do Brasil, de modo a considerar os momentos mais recuados no tempo como míticos e grandiosos, se comparado com a insignificância do presente. Não seria o único; o autor ainda afirma que Paulo Prado, em seu famoso *Retrato do Brasil*, demonstrou uma preocupação em entender a realidade mental que existiria no Brasil, num contraponto a um momento em que só a realidade mental da Europa interessava (MARTINS, 1978). De certa forma, o ensaio de Oswald, que sistematiza a Teoria Antropofágica, apresenta também essa veia de idealizar o passado, como fica evidente quando Oswald faz o elogio ao matriarcado pindorama, na terra onde todos eram livres (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 1). Percebe-se assim que era comum entre esses intelectuais transformar o passado em algo enobrecido.

Tanto assim que mesmo Mário de Andrade se opunha a denegrir com maior contundência nessa fase da Antropofagia alguns parnasianos, abstenção da qual se desculpava, alegando que tinha intenções de construir não unicamente um futuro, mas ainda um passado (MORSE, 2011). Tal postura de Mário, sua não inteira negação desse passado recente foi, inclusive, o que o fez romper com a Antropofagia, induzindo-o a aceitar em parte o programa. De uma forma ou de outra, na alusão ao índio mítico como herói, devido à sua selvageria é que se mostra a abertura para o passado distante, esse passado do começo do contato entre índios e europeus.

Para Mônica Pimenta Velloso, há um alargamento do tempo presente quando Oswald o utiliza como estopim para a criação de sua teoria social. Os manifestos, como o da Antropofagia, são um veículo desse alargamento o qual se instala a partir do reconhecimento de uma nova ordem que, no caso, foi o matriarcado pindorama. Essa vontade de alargamento uniu Mário a Huidobro do Chile, aos de Cataguases, bem como às revistas argentinas *Martín Fierro, Sur* e *Proa* (VELLOSO, 2010). Ou seja, a Antropofagia performou um alargamento do seu tempo presente a partir de um recurso a um passado mítico, construído a partir das necessidades desse presente. Um alargamento do presente a partir da abertura para o passado.

Além disso, A. A. Machado esteve entre os intelectuais que academizaram os movimentos vanguardistas, demonstrando assim seu peso como intelectual em diversos campos. Junto a isso, a expor seu estilo aventureiro, a prosa *Pathé Baby* carrega impressões de viagem (MARTINS, 1978). Participou de outras revistas como editor, como as revistas *Terra Roxa e Outras Terras*, em que um dos colaboradores foi Sérgio Buarque de Holanda (LUCA, 2011).

Ficar a cargo da seção Abre-alas é ter seu nome exposto e destacado, conseguir grande atenção, uma excelente forma de propaganda nesse contexto de dificuldades financeiras, mas também representa uma imensa tarefa de ter de lidar com o público e os intelectuais que colaboravam. Nesse sentido, a primeira seção tem um quê de incitação à galhofa. No número 1º Alcântara Machado diz:

> No fim [da comilança do antropófago vanguardista] sobrará um Hans Staden. Esse Hans Staden contará aquillo de que escapou e com os dados dele se fará a arte próxima futura. E' pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima. (MACHADO, 1928, p.1, n. 1)

Esse excerto do primeiro texto de Alcântara Machado mostra a intenção da Antropofagia de ser uma revolução permanente. A revolução, pelo que se entende do texto, não acabará com os antropófagos, esses intelectuais, eles mesmos se deglutirão, se colocarão à prova, pois, apesar de toda a deglutição que engolfará até os próprios antropófagos, no final, sobrará um Hans Staden, numa alusão clara ao cronista que legou à posteridade uma narrativa em que diz ter sobrevivido ao cativeiro dos canibais no século XVI (STADEN, 2011). De certa forma, estivesse Alcântara consciente ou não, esse seu primeiro texto do primeiro número que abriu as portas da Antropofagia enquanto revista, profetizou o que aconteceria com os antropófagos: muito dissenso e laços rompidos. É o que mostra o testemunho de Raul Bopp, no qual atrela o esvair das forças antropofágicas de vanguarda aos problemas pessoais e

domésticos do grupo (BOPP, 2012). Brigas pessoais à parte, o texto expõe a Antropofagia como uma força com potencial, pelo menos na imaginação de Alcântara, de performar outras revoluções, outras libertações e independências no futuro.

Retomando a seção Abre-alas, ela dá o tom do convite à leitura. Ao longo das páginas, Alcântara incita, propõe a revolução ininterrupta, propõe uma crítica da história do Brasil que tem em Camões seu precursor nas letras. Como segue:

> Ora, ora, ora, ora. Que brincadeira é essa? Então o raio do menino com doze anos de idade já é assim tão imbecilzinho que prefere Camões a Conan Doyle? E é isso que se chama resultado estupendo? O doutor Fernando quiz troçar com a gente. Não tem que ver. Menino que chupa Camões como se fosse pirolito de abacaxi não é menino: é monstro. Mas que monstro: toda uma coleção teratológica. [...] país descoberto por acaso é justo que continue entregue ao acaso dos acontecimentos. Mesmo porque a gente não tem tempo para perder com bobagens: Camões absorve todos os minutos inteligentes. Esse antropófago que vem desde o nascimento desta terra (há um testamento de bandeirante escrito numa folha manuscrita do *Os lusíadas)* devorando com delícia as gerações nacionais precisa por sua vez ser deglutido. É urgente pôr boi tão gordo na boca da sucuri brasileira. (MACHADO, 1928, p. 1, n. 2)

A crítica de Alcântara é incisiva. Ele se reporta ao passado colonial, expresso em Camões, para fazer uma crítica ao presente que envolve o modo como a cultura artificializa os gostos de uma jovem criança em prol do campo estabelecido pelos cânones de seu tempo. Fica claro que o projeto é maior do que simplesmente criticar os clássicos, vincula-se às repercussões desse fato nas diversas instituições sociais, como a família e a escola. Alcântara aponta a orientação da crítica contra as letras da Europa que são responsáveis por manter o Brasil naquilo que os antropófagos caracterizam como colonização intelectual.

Nesse sentido, é curioso que a seção Abre-alas de A. A. Machado tenha no nº 9 um texto inteiro destinado à questão do Chaco na América Latina. O texto de Alcântara se refere à Guerra do Chaco, entre Bolívia e Paraguai, tendo o Brasil apoiado o primeiro e a Argentina apoiado o segundo país e evoca um tom de sul americanismo, quando insiste que os problemas políticos entre as nações do sul devem ser resolvidos apenas por elas. Nesse momento vemos o grito de independência intelectual frente à Europa assumir ar de independência política nas relações internacionais. É assim que Alcântara insiste no referido texto:

> Só depois que o pessoal da América se decidiu a intervir é que as cousas tomaram melhor rumo. A' voz da casa os briguentos cruzaram os braços. E tudo parece acabar em santa paz. Assim está certo. Com a intromissão da Europa estava errado. Era quási preferível fazer a guerra. Só de pique. (MACHADO, 1929, n. 9, p. 1)

Essa fase que Alcântara testemunhou e que as linhas de seu texto na seção Abre-alas do nº 9 identificam, é a fase diplomática do conflito entre os dois países, conflito esse que posteriormente ao escrito de Alcântara, entrou em sua fase bélica, que teve lugar em grande parte pelas oligarquias interiores a cada uma dessas nações quando não ratificaram os acordos e protocolos intentados entre Paraguai e Bolívia, uma vez que os Estados Unidos, quando chamados para arbitrar o conflito, resolveram a questão do Chaco apenas no que tange ao interesse de Argentina e Paraguai pela região (SILVEIRA, 1997). Tudo isso mostra que apesar da percepção de Machado sobre a necessidade de resolver as questões no próprio continente, a paz não sobreveio por muito tempo. Não obstante, é fulcral entender o lugar desse desejo do antropófago de que as questões fossem resolvidas localmente e como elas expressam certa visão de conjunto e continuidade identitária entre esse intelectual, que embora brasileiro e paulista, nesse texto, privilegia seu pertencimento supranacional, como sul-americano.

Interesse que, inclusive, é atestado pela presença da *Revve d'Amerique Latine* dentre os livros da biblioteca particular de Oswald de Andrade, esse antropófago (CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO, 1924). Uma revista cujos vestígios estão bastante manuseados, a revelar que foram bastante gastos, e que trazia artigos contemplando uma tentativa de encontrar as origens, uma história e um retrato das artes da América Latina, uma revista que considerava todo o subcontinente como "os trópicos". Interessante notar que como o livro está em francês a experiência de Oswald no exterior, como habitante da França durante vários anos da década 1920, pode ter contribuído para o autor se imaginar como latino americano, mais do que simplesmente brasileiro, já que a revista trazia inclusive propagandas de rotas e serviços de viagem em navio, ligando Brasil, região do prata, América Central, o Oceano Pacífico e Marselha, serviços que poderiam ser contratados por qualquer um que pudesse arcar com os custos. Esse reclame do navio atesta a possibilidade de vínculos entre os espaços físicos desse campo que liga a Antropofagia a uma esfera internacional, continental, nacional e regional.

Na revista sobredita, revelando esse caráter de inter-relação entre intelectuais de vários países, há um artigo sobre o brasileiro Affonso Arinos, que cita João Ribeiro, Ronald de Carvalho, Érico Veríssimo, Castro Alves, Tristão de Athayde, enfim, os editores pareciam conhecer parte das letras e de alguns intelectuais no Brasil.

Além disso, na Revue d'Amerique Latine, há a referência a outra revista do mesmo ramo, a *La Vie Latine: Revue mensuelle* publicada pela *Press Latine d'Europe et d'Amerique*,

com edições em francês e espanhol; o sumário informa que a *Vie Latine* conta com textos de d'Annuzio, famoso por influenciar os modernistas na França, além de texto de Croci, outro modernista que conheceu grande fama nas primeiras décadas do século XX. A revista aborda temas que vão da imprensa no Brasil a congressos em Buenos Aires. Ou seja, há toda uma rede de revistas que fazem essa confluência entre Brasil e outros Estados. Oswald, juntamente com os outros antropófagos, pôde entrar em contato com esse círculo ampliado antes de criar a *Revista de Antropofagia*.

Além dessa identificação com os temas da Antropofagia na mencionada revista, é possível encontrar também ligações mais particulares com os intelectuais mais diretamente implicados em todo o movimento antropofágico, já que no número de fevereiro de 1924 da revista é possível encontrar artigos de Blaise Cendrars e Benjamin Peret, duas personagens bastante vinculadas ao Modernismo no Brasil e que, inclusive, aparecem expressamente nos números da 2ª dentição da revista (1929).

Ao lado da seção Abre-alas, está a primeira seção de poemas. Apelidamo-la de seção *Poetas em destaque*, pelo mesmo motivo didático explicado anteriormente para a seção Abre-alas. O poema que vem exposto nessa seção compõe um diálogo com a Abre-alas, por estar na mesma página e ao lado, ou à direita inferior do texto da Abre-alas, mostrando uma continuidade; ela está num dialogismo com a seção de abertura. Devido a sua localização, por si só também abre a revista, é uma forma de apresentar o periódico e encaminhar a fantasia que ele performou entre os intelectuais do campo. Participam dessa seção: Mário de Andrade (São Paulo); Jorge Fernandes (Natal) ; Carlos Drummond de Andrade (Belo Horizonte); Ascenso Ferreira (Recife); Manuel bandeira (São Paulo); Abgar Renault (Belo Horizonte); Murilo Mendes (Rio de Janeiro); Augusto Meyer (Porto Alegre); Câmara Cascudo (Natal).

A seção Poetas em destaque tem o intuito de mostrar pérolas da poesia de cada local do país. Isso mesmo, do país, pois apesar da revista publicar artigos de várias nacionalidades, nenhuma figura na seção de Poetas em destaque. Entre elas figura, por exemplo, havia uma pedra *No Meio do Caminho*, famosíssima porquanto uma joia da poesia no idioma pátrio. Nela, o poeta que mais publica é Drummond e, afora ele, sempre alguém de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Natal ou São Paulo. Nenhum do Sul.

A exemplo da dinâmica desta seção, nela figura Jorge Fernandes, que escreveu o *Livro de Poemas* editado e lançado em 1927, e depois de publicado no Rio Grande do Norte, o conteúdo atesta que Fernandes foi um dos pais da poesia concreta (MARTINS, 1978). Jorge foi

um destruidor do parnasianismo, em seu poema *Manhecença*; publicado no livro referido é possível ver a interpenetração de língua e som, tão cara aos modernistas e tão cara ao revisitar da linguagem indígena que os antropófagos efetivaram (FERNANDES, 1970). Assim, fica evidente o motivo de o poeta figurar nesta seção de Poetas em destaque.

Na página nº 2 há sempre a seção que chamaremos aqui de seção *Poetas de outros estados*. A ideia desta seção é mostrar a diversidade de cidades que colaboram. Uma origem que pode se dar pelo nome do estado, pelo nome da cidade ou ainda do país, a depender do que mais sobressai a respeito do intelectual daquela localidade[63]. Entende-se que o intuito da seção é expor o alcance da rede, pois sempre aparece com as indicações dos locais de origem dos colaboradores, atrelado à quantidade de intelectuais que colaboram para ela, nada menos que 36, é uma das maiores da revista. Alguns poucos números da revista, entretanto, não trazem contribuições de pessoas de outras cidades, apenas propaganda de produtos diversos da seção que, a seguir o padrão dos outros números, deveria conter textos de pessoas de outras cidades.

Portanto, esta seção que continha um demonstrativo da riqueza dos estados é basicamente uma das seções mais importantes para perceber a rede que se formou com intelectuais não paulistas. Colaboram com ela Augusto Meyer (RS), Abguar Bastos (PA), Rosário Fusco (Cataguases), Fidelis Florêncio (MG), Aquiles Vivacqua (MG), Guilhermo Cesar (Cataguases), Henrique de Rezende (Cataguases), Franklin Nascimento (CE), Ruy Cirne Lima (RS), Alberto Dezon (RJ), Limeira Tejo (PE), Pedro Nava (MG), F. de San Tiago Dantas (RJ), João Dornas Filho (BH), Emílio Moura (MG). Além disso há a participação residual de Raul Bopp como Jacob Pim-Pim (CAMPOS, 2015), Yan de Almeida Prado (SP); Guilherme de Almeida ; João do Presente (pseudônimo?); Azevedo Correia Filho (RJ); Brasil pinheiro Machado (Paraná); Marques Rebelo (RJ); Ruy Cirne Lima (Porto Alegre); Nicolas Fusco Sansone (Montevidéu); Ascenso Ferreira (Recife); Ascanio Lopes (Cataguases); Jayme Griz (Recife); Josué de Castro (RJ); Ubaldino Senra (Campinas); L. Sousa Costa (Paraíba); Camillo Soares (Minas); Jorge Fernandes (Natal); A. Almeida Camargo (SP) e Augusto Schmidt (RJ).

Entre os intelectuais desta seção, está Augusto Meyer, de Porto Alegre, quem havia escrito *Ilusão Perdida*. O autor apresenta uma poesia que, juntamente com outros nomes do Brasil, mostra como o regionalismo conduziu ao Modernismo (MARTINS, 1978). Este, como responsável, juntamente com Darcy Azambuja, pela fase áurea do modernismo no Rio Grande

[63] Apesar do apelido que demos à seção conter a palavra 'estado', existe uma participação residual de alguns colaboradores de outras nacionalidades.

do Sul, de 1925 a 1929, foi visto como mestre por Mário Quintana. Como desde 1923 se volta para o emblema da terra em seus poemas, escapou do simbolismo, pois queria ligar o Rio Grande do Sul ao universal, queria fazer os dois caminhos, tentando buscar a harmonia entre o nacionalismo, o individualismo e o regionalismo. Nesse passo, procura não se deixar influenciar por demasiado pela orientação dos cariocas e paulistas. Foi um dos poucos que aceitou e entendeu aquilo que outros consideravam caótico em Oswald. Ressaltava estar aberto às mais variadas influências, um "centauro" (LEITE, 1972, 324-328).

Seu poema na seção Poetas dos estados é basicamente rural, fala de cavalos, da relação entre o cavalo, o sol e o calor interno do ser humano. É regional. Compõe com o poema de Abguar Bastos, presente na mesma página, uma imagem da relação do ser humano com o sol, como Bastos fala "jogar-lhe clarões por cima. (...) Aquillo é o universo que se despenha dos seus cabellos" (BASTOS, 1928, n.1, p.2).

Nesse cenário, Abguar Bastos participava da *Associação dos Novos*, fundada em Belém em 1921 e buscava sintonizar-se às novidades estéticas. Abguar tornou-se famoso por antagonizar com Severino Silveira, representante dos valores bacharelescos. Reservava-se à crítica do moralismo social e da adoção de costumes alheios à realidade local, diante de uma *Academia Paraense de Letras* e de um *Instituto Histórico e Geográfico do Pará* que não permitiam a almejada liberdade poética e intelectual dos *Novos* (FIGUEIREDO, 2008).

Além disso, Abguar atuou como político e jornalista, publicou o *Manifesto Flaminaçu*, que tem lugar importante no lançamento do Modernismo de 1922 na Amazônia; tem também publicações voltadas para o revelar dos aspectos locais de sua terra, o drama social do homem e do extrativismo na Amazônia, como o romance *A Amazônia que Ninguém vê*, publicado em 1931, ou seja, momentos depois de já ter participado da Antropofagia, o que nos deixa a questão sobre a influência do campo sob comento em suas obras pós 1930. Nessa toada, Marlí Furtado ainda afirma que Abguar faz um retrato objetificante do indígena, descrevendo-o como um cão de caça e não como alguém capaz de construir a nação, revelando assim seu lugar de fala como intelectual mameluco, mas socialmente branco, devido aos títulos que conquistou (FURTADO, 2014).

Figueiredo destaca que "em 1922, O Mundo Literário (mensário de literatura nacional e estrangeira), dirigido por Pereira da Silva e Théo Filho, veiculado principalmente na capital carioca, trazia a seção Literatura nos Estados, onde apareciam as resenhas sobre a produção literária nos vários cantos do Brasil", como as paraenses (FIGUEIREDO, 2008). Curioso como

a seção dos intelectuais de outros estados lembra esse aspecto referido pelo estudioso acerca da revista *Mundo Literário*. Nesse sentido, é como se existisse uma continuidade dessa prática entre os periódicos. Uma cultura corrente de fazer relação entre os estados, um esforço de publicações e intelectuais por detrás delas em criar um ambiente maior que o da própria cidade para o diálogo, uma cultura de expansão e integração da qual a Antropofagia foi uma das vozes.

A seção dos poetas tem gosto de celebração à rede aberta por esses intelectuais. É como se a Antropofagia comemorasse a conquista de ter tantas imbricações nas diversas localidades; pode-se perceber isso por um dos poemas veiculados, composto por um dos paulistas da gerência, que possivelmente resolveu criar um pseudônimo: João do Presente, que comemora:

> A atropafagía venceu; Não ha restaurante que se prese que não faça figurar em seu menu a saborosa carne humana. O Matadouro Academia de Letras está deserto. Os acadêmicos foram quasi todos devorados. E, para não haver falta de comida, arranjemos um succedaneo á carne humana. Que seja, por exemplo, a ornitofagia. E a comida, que vinha pulando, virá voando. Vamos comer esse sabiá que canta nas palmeiras... (PRESENTE, 1928, n. 4, p. 2)

João do Presente atesta a abertura do presente para a criação antropofágica, a partir de uma operação de subversão da narrativa de um passado distante. Na sequência dos destaques da seção, também impressiona a presença do intelectual do Ceará Franklin Nascimento. Ruy Cirne Lima compõe com Franklin um número da seção *Poetas dos outros estados* que carrega uma construção muito diferenciada.

Aproveitando um tipo de poesia do sono, que mistura penumbrismo simbolista com Negrinho do Pastoreio, ao lado do poeta do Rio Grande do Sul e, juntamente com toda a carga que Franklin tem do Ceará, o conjunto impressiona pela capacidade criativa da linguagem. No Ceará o tom do Modernismo teve um aspecto mais regional, assim como no Rio Grande do Sul, pelo que se depreende nas páginas da *Revista de Antropofagia*. O Modernismo no Ceará teve como um de seus pioneiros Mário da Silveira, com o poema de métrica livre *Laus Purissimae* de 1921 que, apesar de parcialmente simbolista, comporta inovações importantes. É de se destacar também o livro dos cearenses publicado em 1927 de título *O Canto Novo da Raça*, assinado por Jáder de Carvalho, Sydnei Neto, Franklin e Mozart Firmeza, no qual o poema introdutório de Jáder faz uma homenagem expressa ao poeta norte-americano Walt Whitman (AZEVEDO, 2002), responsável por inovar a poesia nos Estados Unidos e adequá-la a um clima urbano e múltiplo, não apenas burguês[64].

[64] Uma leitura mais atenta ao campo intelectual do Ceará está presente no capítulo quarto do presente escrito.

Além disso, é de se ressaltar a presença dos mineiros na seção, especialmente por um aspecto importante que observamos desde Rosário Fusco. O intelectual faz questão de se diferenciar, juntamente com os demais da *Revista Verde*, de sua cidade, como Ascânio Lopes, do grupo de Belo Horizonte, tão afamado, e que tem Drummond como seu maior expoente. Em seu manifesto, o grupo se considera objetivista, sem ligação literária, até a data de 1926, com outras cidades, no que se refere ao aspecto literário, e contra a escolástica literária (FUSCO, 2008).

Minas, assim como a Amazônia, foi destino preferencial de viagens dos modernistas paulistas em busca de uma arte genuinamente brasileira. Para Olívia Horta, os paulistas buscaram fontes que pudessem fundamentar a construção de uma identidade brasileira nas artes; por isso, o barroco mineiro de Aleijadinho, por exemplo, foi eleito como a mãe dessa arte genuína, que alicerçaria a noção de nacional para o Brasil. Além disso, quanto aos mineiros, juntamente com Drummond, Pedro Nava integrava o *Grupo Estrela*, um agrupamento de intelectuais de Belo Horizonte preocupado com as inovações modernistas (HORTA, 2014).

A presença dos mineiros na Revista de Antropofagia é importante, mostrando que Minas não foi visitada pelos paulistas apenas pelo seu aspecto físico de urbanidade; os sujeitos ligados à nova estética também participaram em certa medida da construção do novo que teria em Ouro Preto um dos símbolos daquilo que o nacional moderno reivindicaria como seu passado. Afora isso, na mesma seção em pauta, Nava contribui com um poema em que o tema da linguagem é abordado. Segue:

> "Mariquita fechou o Escrich
> e teve vontade dum hespanhol
> com seu punhal
> para matal-a."
>
> (NAVA, 1929, n. 9, p. 2)

Ou seja, o idioma da outra parte da América Latina, a não portuguesa, também faz parte dos temas tratados pelos mineiros; não é uma particularidade dos paulistas a construção desse espaço do olhar para a alteridade americana. O poema de Nava compartilha a seção com um escrito do carioca San Tiago Dantas, alguém que esteve em contato com Plínio Salgado na década de 1930, presidente do Museu de Arte Moderna em 1952, e fez carreira no direito civil, tendo taquigrafado um estudo com o título *Lacerda de Almeida: Arcaísmo e Modernismo* (DE-

MATTIA, 2000). San Tiago Dantas colabora com um texto em que sobressaem imagens diversas:

> 0 sol, electricista em chefe, derrama todo o calorão das apoteoses de rua. [...]Canibal sabido!, estava salta não salta em cima daquillo. índio toda vida gosta de continha. Só depois de almirante é que não gosta mais.[...] Hum!... Aquellas moças...[...] Antropophagia estava accesa [...]Os poetas melhores e os jornalistas da terra, marcavam opiniões com um lapisinho. Uma manta vermelha de pelos grandes.. Canibal não poude. Canibal avançou pra uma, deu uma dentada gostoza no cotovelo. "Ai!" Pânico. Tumulto. Calçada ficou vazia. E Canibal rindo, dansou: Cálçadinha é minha. Não é dos outros. (DANTAS, 1929, n. 9, p. 2)

Com muito humor, esse carioca mostra que há quem no Rio de Janeiro não apenas tenha aderido ao grupo da Antropofagia através da revista, mas que, além disso, cria um texto em que pinta toda uma crônica a partir da linguagem da referida vanguarda, apropriando-se, reinventando, construindo junto com os paulistas e demais o novo linguajar que reinventará, segundo seu idealismo, nova forma de pensar o moderno, de ser brasileiro, habitante de uma cidade carioca e ao mesmo tempo, ser antropófago.

Havia na Antropofagia, inclusive, espaço para que intelectuais de lugares distintos do nordeste trocassem impressões um sobre o outro. Como é o caso de Ascenso Ferreira de Recife, que escreve um poema sobre a Bahia no nº 2 (FERREIRA, 1928, p. 8).

Além disso, há a contribuição de Limeira Tejo para esta seção, um intelectual que à altura de sua colaboração para a revista em 1928, era muito jovem. Apesar de tal fato, já tinha um histórico de construção de um pensamento crítico à desterritorialização, diante das mudanças da modernidade. O apego aos símbolos do passado regional sobressaiu nas suas obras, marcadas pela melancolia (SANTOS, 2005). De fato, ele aparece com um discurso bem regionalista no nº 7 da revista na seção enfocada:

> Não sãos os açudes e as estradas que resolvem as nossas eternas questões. Não deixa de ser isso. Mas são sobretudo métodos regionaes de educação, medidas inteligentes de aproveitamento. Para fazermos verdadeiramente obra de construção, temos que enxergar o Nordeste como uma região á parte. E especialisar então para ela educação, instituições sociaes, administração. E isso simplesmente. Uma simplicidade primitiva é o que exigem os problemas da vida primitiva, diz Chesterton. E nada mais primitivo que a vida nos nossos sertões. Querer, por exemplo, alfabetizar essa gente antes de educal-a na pratica do trabalho da sua terra, é incorrer na eterna questão de começar pelo fim. Porque o sertanejo só é preguiçoso nos sertões. As fazendas de café enrS. Paulo, e os seringaes do Amazonas não tiveram braço mais forte. Explica-se isso pelo completo desconhecimento dos recursos da terra por parte deles. A criação é mais um divertimento — é a sua coleção de selos. Criar bois não é

> cousa que deva ser enxergada como factôr econômico positivo no. nosso futuro. (TEJO, 1928, p. 2, n.7)

Se a referência a Chesterton nessa seção deixou a impressão de um aspecto fortemente marcado pelo cristianismo, os editores trataram de colocar um texto do paulista A. Almeida Camargo, que destoa do ar religioso trazido por Tejo. O que fica evidente com essas contribuições, tanto de Tejo quanto de Meyer nas edições da revista, por intermédio dessa seção, é que a rede de intelectuais era um trunfo para a Antropofagia. Mesmo que os textos saíssem do programa proposto por Alcântara Machado na seção Abre-alas, ou ainda dos textos referência simbólica da seção modelo, ainda assim eles seriam publicados, deglutidos, para usar o vocabulário caro à Antropofagia, para divulgar a rede de intelectuais que a Antropofagia conquistou.

O que parece é que não importava se havia um pouco de passadismo em alguns dos intelectuais, o importante era mostrar a rede, os aspectos regionais que cada um trazia eram usados como capital dentro do projeto de centralização nacional do modernismo, esse projeto tão bem descrito por Durval Muniz de Albuquerque (1999).

Talvez a Antropofagia não tenha escapado dessa vontade de centralizar e concentrar. Essas ações que em discurso revelam o problema entre nacionalismo e regionalismo, de um lado, e a questão das elites das províncias lutando por poder, por outro (COSTA, 1987). Entretanto, se a Antropofagia centraliza, ela o faz de maneira bem peculiar, sem muita consciência, sem muita vontade de manter um poder de fato, já que seus intelectuais não mantinham entre si relações muito estáveis. Talvez nesse aspecto revelado, a revista seja uma forma originária das *comunidades guarda-chuva*[65] que Bauman expõe em seu escrito sobre identidade (BAUMAN, 2005).

A seção poetas tem continuação em outras partes da revista, tanto na página 2, como na página 5. Ela é uma seção mais flexível que as outras. Isso reflete a quantidade de poemas que os editores recebiam ou selecionavam. Não é possível supor que o aspecto difuso que essa seção apresenta em cada número seja fruto meramente de um improviso, como tapa buracos por parte da editoração. Apesar desse aspecto, há outro também digno de registro. A seção Poetas dos

[65] Conceito que se refere a comunidades de vínculos fracos e instantâneos na modernidade líquida. Não queremos aqui dizer que nesses anos 1920 a modernidade líquida já estivesse posta e amplamente aceita, na verdade, todo o nosso esforço está em demonstrar que esses movimentos de vanguarda promoveram formas de sociabilização que só serão amplamente estabelecidas posteriormente. Tal é, aliás, o significado de vanguarda.

estados, que começa na página nº 2, perpassou toda a revista, onde era possível, mostrando que o cerne da Antropofagia eram os poemas, sua argamassa. Um elo que era composto por diversos poetas, diversos intelectuais, de distintas localidades. Um desses elos, a revelar a diversidade de localidades dos colaboradores foi o poeta Nicola Fusco Sansone, de Montevidéu, com o poema *La graça del amor puro* (SANSONE, 1928, n. 2, p. 5).

Fusco Sansone foi um intelectual com inspiração em Whitman, Parra del Riego e Pirandello, que colaborou para a famosa revista de vanguarda *Proa* de Buenos Aires, tendo como uma de suas principais publicações o livro de poemas *La Trompeta de las Voces Alegres*; colaborou também para a *Amáuta* de Mariátegui em Lima e, para além disso, Valdes acredita que seja parente de Rosário Fusco de Cataguases. Nessa toada, aduz inclusive que Fusco dirigia a revista Verde juntamente com os demais de Cataguases (VALDES, 1970). Em autobiografia Sansone afirmou gostar de Mussolini e não se identificar com o poeta José Enrique Rodó de seu país, famoso pela publicação *Ariel* em que critica o utilitarismo norte-americano (SANSONE apud VALDES, 1970, p. 10). Fusco Sansone, portanto, é um intelectual que tem uma circulação facilitada entre essas redes e mostra, por sua própria produção intelectual, o alcance dela. E para além disso, sua relação com vanguardistas de outros países ocorre na sequência do rechaço a alguns poetas de sua terra. A julgar pelo argumento até aqui desenvolvido sobre a rede, seu cruzamento com a configuração no suporte mostra que a *ars poética* e a *ars editorial* estão diretamente ligadas às dinâmicas do campo.

Seguindo na análise das seções, a partir do terceiro número da primeira dentição, há uma seção para compra e venda de livros, nomeada pelos editores de seção Balcão. Ela é dividida em três partes, uma para expor propagandas de livros de outros vendedores, outra para livros da própria redação da revista e outra para divulgar os livros que os editores da revista estavam procurando. A sessão balcão é de especial importância para esse estudo, pois mostra um esforço por ampliar determinada cultura literária, o combustível da Antropofagia e diversas outras vanguardas. Quando se observa o teor dos livros para câmbio, no geral correspondem a livros que proveem conhecimentos sobre os vários cantos do país, como por exemplo, no nº 3 há propaganda do livro *São Leopoldo*, uma província do Rio Grande do Sul e também o livro *Compêndio* sobre a Província do Pará, escrito por Pedro Baena (BALCÃO..., n.3, p. 2, 1928). Ou seja, são livros que impelem o leitor a conhecer os mais distintos locais do Brasil.

Alguns livros citados em número anterior da revista continuam referenciados em número posterior, como por exemplo, os dois anteriormente mencionados continuam na seção

Balcão do nº 4, o que demonstra um vínculo que não se perdeu, seja com a livraria que fez propaganda daquele livro ali, seja com os autores individuais que publicam em tal revista e mostram seu interesse por livros. E não apenas livros sobre locais distantes dos paulistas são citados nessa seção, também há a referência a livros que compõem aquilo que se entende por Brasil no campo da intelectualidade – para reproduzir termo comum à época - dos anos 1930, como o livro *Os Lusíadas* de Camões, ou ainda *Sermões* de Padre Antônio Vieira, livros que intentam aprofundar uma história do Brasil, como o livro Obras de Alvarenga Peixoto, advogado cujo nome aparece nos eventos da inconfidência mineira; ou ainda uma história de Portugal, mesmo que de cunho religioso, como a quinta parte escrita por Francisco Brandão da coletânea de Frei Bernardo de Brito (BALCÃO..., 1928, n. 5, p. 8).

Outra questão a ser mencionada é o espaço em destaque para os livros vendidos por aquela redação da revista, no geral livros ligados ao Modernismo ou às vanguardas de forma mais evidente, como livros de Cendrars, de Cocteau, de Breton. Dessa forma, a seção Balcão permite a construção de uma rede física de troca de materiais ligados à Antropofagia; ela liga obras, locais de fornecimento das obras e convida os leitores a compartilharem suas vontades e carências por livros, quando impele os mesmos a promoverem livros que desejem compartilhar naquele espaço privilegiado.

A seção Balcão aponta claramente os interesses em publicações que norteavam as reflexões de alguns dos intelectuais. Ela mostra quais intelectuais e quais casas de livros tinham interesse em movimentar publicações, bem como que tipos de livros eram procurados e colocados à mostra, oferecidos à venda: livros que contemplassem sobre os locais diversos do Brasil – uma concepção de diversidade dentro do possível daquela época -, livros que mostrassem a intelectualidade brasileira desde os tempos da colônia até os tempos atuais, passando pelos tão odiados positivistas da sessão abre-alas de Alcântara Machado, até os modernistas; nada ficava de fora. A seção Balcão vai ao encontro da razão mostrada pela conferência de Oswald na Sorbonne publicada anos antes da Antropofagia, no ano de 1923, de título *Esforço Intelectual do Brasil Contemporâneo*. Na conferência, o intelectual tentou condensar e fazer um balanço de toda a produção escrita que ele considerava importante para pensar a História do Brasil, sua cultura, sua identidade, a partir de um campo muito bem definido, os intelectuais, de Oliveira Vianna, passando por Machado de Assis e chegando a Guilherme de Almeida; a tentativa de compilação desses intelectuais importantes para pensar o Brasil era exaustiva, era de fato um esforço, como o título da conferência mostra. Ao mesmo tempo em que tal empreitada levou à crítica da ideia de Brasil e das formas de acessar o

amálgama de identidades desse, a alma da Antropofagia, desembocou numa representação prática dessa vontade de compilar o que era o Brasil, a partir da criação da biblioteca de obras importantes para tal intento, carinhosamente apelidada pelos antropófagos de *Bibliotequinha de Antropofagia.* Infelizmente, como muitos projetos do Modernismo, a Bibliotequinha ficou apenas no campo dos planos mentais, pois segundo o relato de Bopp, o desenlace de Tarsila e Oswald desenlaçou também pelo menos oito intelectuais do seio da Antropofagia (BOPP, 2012).

A revista permite entrever a rede de intelectuais que se constrói, bem como a forma com que ela é movimentada, como é tensionada, quem permanece nela, quem sai. Em muitos espaços da revista não está clara a intenção de criação de uma rede, muitos locais são destinados à movimentação de ideias mesmo, mas em outros locais, como a seção Balcão, é possível ter bastante clareza sobre alguns movimentos, os interesses específicos que os intelectuais que a compõem têm ou pretendem demonstrar. Que intelectual movimentava e tinha mais peso sobre qual espaço da revista; por exemplo, a proeminência de Yan de Almeida Prado sobre a seção Balcão. A revista, portanto, deixa rastros do movimento dos intelectuais, ela é um local privilegiado, pela sua periodicidade, para a compreensão da dinâmica desses grupos.

No que diz respeito ao último intelectual citado, Wilson Martins diz que Yan de Almeida Prado, o Aldo Nay, teve contato com o Cubismo na Europa e foi um dos responsáveis por trazê-lo para as terras brasileiras. Preocupado com as contendas políticas de 1924 em São Paulo, lançou um romance de título *Os Três Sargentos*, e que caminhava para o realismo e a preocupação em dar vazão à linguagem popular (MARTINS, 1978). Apesar disso, o romance de Yan que vem espalhado pelos números da Revista de Antropofagia, o nº 4 e o nº 3 em sua narrativa, mostram mulheres que se deslocavam do Ceará, de Pernambuco e Maranhão para São Paulo. Fala dos traços físicos que à época eram chamados de traços raciais:

> Algumas das mulheres provinham do norte. De certo ponto em deante escasseavam as negras. As poucas que viessem a São Paulo, si aí viessem, encontrariam os parentes que no fim do império os cearenses tinham vendido aos paulistas. Inversamente eram numerosas na Baia e Estados vizinhos, onde não existe morféa e os traços das pretinhas são delicados. Do Ceará havia o tipo branco puro, o caboclo de cabeça redonda e nuca chata, e o índio. Nos Estados imediatos pouco variava o caldeamento das duas raças, quasi não havia intervenção de terceira. Mais ao Norte ficavam os mestiços do índio, mais a Leste os do negro, em ambos se juntava o branco. As raparigas claras tinham vindo dos grandes centros, ou das aldeias europeas do Sul do paiz, do Paraná, de S. Catarina, do Rio Grande. Embarcavam com as famílias em Porto Alegre, Itajai, S. Francisco, Florianópolis, Paranaguá, destinando-se ao emprego nas casas burguezas da cidade. Formavam a camada superior do

> mulherio, em virtude do seu estado de civilisação mais adeantado e também porque rapariga branca e nova era titulo de ufania para o amasio. (...) Havia algumas que usavam chapéu nos bailes dominicaes do Jardim de Aclimação: eram as que vinham dos grandes centros. As outras, mais modestas, que mal sabiam português, não perdiam a musica do Jardim Publico; eram as descendentes de polonezes, alemães e vênetos, que no Sul vivem insulados dentre si como os antigos aborígenes do lugar. Apezar de duplamente privilegiadas, as primeiras prezavam militares, sem exepção de mulatos e negros. Em compensação, homens ruivos, agigantados, com catinga peor do que a dos pretos, falando línguas arrevezadas, percorriam o Jardim atraz de crioulas. (...) Na multidão a passear á roda do coreto, viam-se amostras de todas as nacionalidades do mundo que em proporção crescente tinham afluido á cidade depois da grande guerra, alemães enxotados pela ocupação militar do Ruhr, imigrantes menos desejáveis, russos do exercito branco de Wrangel, aportados após sofrerem tifo na Criméa, cólera em Constantinopla, finalmente em Santos, dai seguindo para a Noroeste do Estado onde se iam tornar maleitosos. (PRADO, 1927, 7)

Apesar de certa forma objetificante de tratar a mulher, que contrasta, por exemplo, com alguns nomes do Modernismo como a americana Edna St Vincent Millay ou com a presença de mulheres no próprio movimento em si, como Tarsila e Clemência, o romance de Yan, mesmo de teor realista, é carregado com a proposta antropofágica e modernista de conhecer o Brasil, os vários estados, as várias nacionalidades, os vários países, em um impulso cosmopolita.

A narrativa de Yan, porém, tem o diferencial de enfocar também a questão militar, o lugar do militar na sociedade, isso como fruto da própria lógica do texto, de buscar dar voz ao movimento de 1924, tipicamente paulista. Junto a isso, há o espaço do gênero; os textos de Yan mostram também um enraizamento entre a selvageria dos homens das tropas, os homens nos tanques, a mulher e suas lutas diante da sede sexual dos soldados. Algumas são retratadas como prostitutas e outras como mulheres que querem realçar seu lado sexual e se aproveitam da situação (PRADO, 1928). Além disso, há todo um retrato jocoso da hierarquia interna do exército escrito por Yan a partir do hábito da bebida:

> Entre a soldadesca, que representa a maior clientela da venda, dá-se o caso de existir hierarquia até nas bebidas. Quando são recrutas ou praças razas, costumam entornar diariamente alguns cálices de caninha pura, e porfiam em ver quem bebe mais. A' medida que se vão graduando, ao subir de cabo á sargento, já substituem a pinga por cerveja. Por fim, o indício da ascenção a postos superiores, é o uso de copos de leite, á noite, antes de recolher. (PRADO, 1929, p. 7)

Esse romance de Almeida Prado está dividido e tem sua publicação por vários números da revista, por toda a primeira dentição, do nº 3 até seu fim no nº 10. Então imaginamos que esse linguajar chulo porque propositadamente coloquial - a mimetizar o linguajar do militar -,

ou porque não conseguia ser de outra forma, acompanhou toda a construção trazida pela primeira dentição. Mesmo com seu realismo, algo que a essa época era visto como passadista, não deixa de acrescentar uma ideia de modernismo antropofágico com essas representações livres de gênero, com essa liberdade à mulher – apesar da objetificação -, com a narrativa ligada aos militares, que à época representavam, para certa parcela da população, a liberdade futura, pois que a promessa dos sargentos revoltosos colocaria um fim, pelo menos ao que parecia, à República Velha (COSTA, 1987).

Sobre a questão racial, que também está presente em Yan de Almeida Prado, Heloisa Gomes entende que na fase do *sarampão antropofágico* representada pela revista, um de seus pensadores modelo, Oswald, não se voltou muito profundamente para a questão do negro brasileiro, contentando-se com a visão do exótico a respeito desse assunto adquirida por Cendrars, esse modernista estrangeiro que esteve em contato com os brasileiros. Apesar disso, a presença da afro-descendência pode ser vista nas telas de Tarsila, em Macunaíma e em Ascenso Ferreira (GOMES, 2011). Entendemos que este olhar para o negro a partir de uma perspectiva do exotismo, de quem olha para o alheio, também esteve em Yan, não apenas em Oswald durante esses anos de 1928 e 1929. As raízes do mal-estar social provocado pelos séculos de escravidão não eram tão facilmente transpostas, nem mesmo pelos vanguardistas em sua integralidade.

Além disso, antes de começar a colaborar para a revista com seu romance, Yan colaborou no nº 2 da mesma, com um texto cujo título era *Idílio*. Nesse texto, Yan participou inteiramente do programa proposto por Antônio de Alcântara Machado na sessão Abre-alas. Ou seja, não é possível considerar Yan como um mero passadista, é preciso antes, identificar no intelectual esse movimento entre o abraçar da linguagem da vanguarda antropofágica e o voltar para uma linguagem mais realista e naturalista. No texto referido, em um recurso à ironia, o intelectual mostra sua disposição em participar da brincadeira antropofágica. O texto é a narrativa de um suposto crime ocorrido em São Paulo:

> Êle matara as duas esposas que sucessivamente tivera, a primeira devido a deslizes conjugaes, a segunda por incompatibilidade de gênios. Um dos padrinhos cortara a mãe dele (padrinho) em pedacinhos. Outro era especialista em1 assassínios de tocaia: matara 20 pessoas em 10 dias, até que a policia resolveu tardiamente — como sempre — cortar-lhe a vocação. Etc etc Continuava por aí afora o exforçado repórter. Não resta duvida que ele revela um caso de consequências inquictantes para almas sensíveis, visto aparentarem as futuras solenidades nupciaes, desfecho possivelmente antropofágico. (PRADO, 1928, p. 2, n. 2)

Pelos excertos é possível ver que Yan estava comprometido com o programa da Antropofagia. Sua narrativa, uma das mais fortes nesse nº 2, contém uma crítica muito dura ao estatuto de civilizado, essa crítica que foi um dos principais estandartes da Antropofagia.

Antônio de Alcântara Machado participa da revista em duas seções: A seção Abre-alas, anteriormente mencionada, e uma seção de resenhas críticas, nomeada aqui de *Seção de crítica*. Sua participação na revista não se estende para além da primeira dentição e isso teria razões de contendas pessoais, de acordo com Martins (1978) e também conforme explicitamos no capítulo antecedente.

Essa seção da Revista de Antropofagia, que faz uma espécie de resenha crítica de poemas, obras literárias e obras de demais intelectuais, traz um desenho curioso sobre o Brasil. Assinada por Alcântara Machado, nela há um balanço e uma avaliação do que se tem feito em nível de poemas, de produção literária. Os intelectuais que são alvos da crítica de Alcântara são: Pedro Juan Vignale (Buenos Aires); Jorge de Lima (Maceió), Jorge Fernandes (Natal); Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascanio Lopes (Cataguases); Cassiano Ricardo; Frederico Schmidt (Rio de Janeiro); Câmara Cascudo (Natal); Manuel de Abreu (Rio de Janeiro); Mário de Andrade (São Paulo); Augusto Meyer (Porto Alegre); Menotti del Picchia (São Paulo); Paulo Prado (São Paulo); Heitor Alves (Rio de Janeiro); Tristão de Athayde (Rio de Janeiro); Humberto Zarrili (Montevidéu);

Há uma vontade de processar os conteúdos produzidos pelos intelectuais de outros países que fazem parte do campo. Isso pode ser observado na crítica a Vignale que, ademais, é o primeiro de todos a ser criticado. Produz um poema pelo qual é elogiado por Alcântara. Além disso, há também o de Humberto Zarrili, que mesmo não tendo colaborado na revista com poemas, ainda assim aparece na crítica de Alcântara (MACHADO, 1929, n. 10, p. 4), mostrando o interesse do crítico em dialogar com poetas de diversas localidades, inclusive uruguaios, e dar filtros para seus leitores lerem tais poetas. Aliás, a seção Crítica é um S.O.S. geral de lentes para todo o campo intelectual se reconhecer e entender o posicionamento de cada um. Nesse sentido, Alcântara também permite que os intelectuais coloquem suas lentes para conhecer esse poeta do norte:

> E vem mesmo. Poesia bandoleira, violenta, golpeando a sensibilidade da gente que nam o tejú brigando com a cobra: Léxo! léxo [...] Ao lado disso uma afeição carnal e selvagem pela terra sertaneja como demonstra entre outras a explêndida Can- (5o do inverno. E. feitio rjide de dizer as cousas. Jorge Fernandes tem a mão dura: tira lascas das paisagens que caem nas unhas dele. MSo de derrubar sem duvida. Aquella mesma trabalhadeira e lírica Mio nordestina que dá o nome a uma de suas poesias mais características. Outra

> cousa: Jorge Fernandes fala uma língua que nós do Sul ainda não compreendemos totalmente mas sentimos admirável. Eu pelo menos não percebo trechos e trechos de várias poesias suas. (MACHADO, 1928, n.1, p. 4)

Ou o comentário de Alcântara sobre Cassiano Ricardo

> tivesse assumido também uma feição nacionalista acredito que Cassiano continuase inimigo dele. No *Martim Cereri* a isente verifica isso facilmente: do espirito moderno que é universal o poeta aceita pouca cousa. Mas o tema Brasil do modernismo o seduz. (MACHADO, 1928, n. 2, p.4)

A seção de crítica, portanto, aparece como uma tradução *à lá* Antropofagia do que se tem feito, dos textos que a Antropofagia propõe, de seus intelectuais. Essa seção mostra as lentes pelas quais se deve ler as contribuições dos intelectuais da Antropofagia. Demonstra, portanto, o papel de Alcântara como intelectual que irá modelar essas lentes para o campo. Assim, é uma seção que tem um poder importante de remodelar o campo, de validar ou execrar construções poéticas e, juntamente com as mesmas, os intelectuais que as produziram.

Seguindo à frente com as análises das seções, pode-se encontrar na página nº 3 de toda a 1ª dentição, as seções que contém o programa de forma mais heroica. São as nomeadas por nós de *Seções modelo*. Não é por acaso que elas aparecem sempre acompanhadas de belos desenhos criados pelos artistas modernistas do circuito. São seções poderosas, prenhes de carga simbólica, pois fundem texto e imagem[66]. Entre os textos dessa seção estão: *O Manifesto Atropofágico* de Oswald, junto com o desenho do Abaporu de Tarsila (1928, n. 1, p.3); *Entrada de Macunaíma* de Mário de Andrade junto com o *Desenho de Maria Clemência*, artista de Buenos Aires (1928, n. 2, p.3), *Convite aos Antropófagos* de Manuel Bandeira junto com o Desenho de Rosário Fusco (1928, n.3, p.3); *Cidade do Natal do Rio Grande*, de Câmara Cascudo junto com o *Desenho* de Antônio Gomide (1928, n.4, p.3); *Como me Tornei Escritor*, de José Américo de Almeida junto com a cópia de um bilhete de Max Jacob especialmente dedicado à Revista de Antropofagia (1928, n.6, p.3); *A brideira*, de Mateus Cavalcante, que impressiona por falar sobre toda a América em seu texto, junto com a colagem do poema *Lundu do Escritor Difícil* de Mário (1928, n.7, p.3); *Uma Rezolução Heróica*, de Sebastião Dias, com colagem de bilhete de Krishnamurti (1928, n. 8, p. 3), *Lar Brazileiro* por Rubens de Moraes (1929, n. 9, p. 3); *Uma Adesão*, por Pedro Dantas (1929, n. 10, p. 3). O número 9 e o 10 não apresentam desenho e nem colagem nessa seção.

[66] Ver anexos.

O primeiro conjunto da seção, formado pelo texto de Oswald, o manifesto, e um rabisco do Abaporu de Tarsila do Amaral, mostram uma aliança entre texto e imagem para formar uma ideia de Brasil, de movimento, de vanguarda que se queria construir. Como mencionamos um pouco do conteúdo do manifesto nos parágrafos antecedentes, focaremos em Tarsila. A artista é responsável por diversas pinturas que dão cor e forma ao movimento. Em 1922 oferece o *Retrato em tom pastel*, claramente modernista, a Mário de Andrade; em 1925 o *Mamoeiro*, que interpreta uma paisagem brasileira segundo as epítomes modernistas, fez parte do *Grupo dos Cinco* formado por ela, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia em meados da década de 1920 (BOPP, 2012).

Tarsila colaborou com diversos desenhos[67] para a revista: *O Abaporu* (TARSILA, 1928, n. 1, p.3), *Desenho de Tarsila*, que parece uma variação da série Antropofagia (TARSILA, 1929, n.1), *Antropofagia* (TARSILA, 1929, n. 6, ano 2), *Desenho de Tarsila*, apesar do nome, diferente do anterior, por trazer um cavalo rumo à floresta de formas cilíndricas (TARSILA, 1929, n. 13, ano 2), mais um *Desenho de Tarsila*, com um cavalo, um quadrúpede centralizado (TARSILA, 1929, n. 14, ano 2)

Muitos desenhos de Tarsila, rabiscos de suas obras que posteriormente ficaram famosas pelo mundo, como o próprio Abaporu, tiveram um primeiro espaço de publicação nas páginas da Revista de Antropofagia. Nesse sentido, fica claro o caráter de negociação e de ensaio que as páginas daquela revista tiveram para esta intelectual. Outro ponto importante é observar que algumas imagens que Tarsila publicou pioneiramente na revista como desenho, posteriormente tiveram as pinturas originadas por tais quadros igualmente publicados em números da revista. Ou seja, algo que nasceu como desenho e tomou forma em outras dimensões a partir da cor e da tinta, teve um percurso ligado à revista. Podemos identificar, diante disso, que a revista foi um lugar onde a trajetória da intelectual, da artista, teve guarida, sugerindo que a revista tem um espaço de significação dentro da trajetória artística da intelectual. A revista como espelho da trajetória individual da intelectual, um espelho que é individual e coletivo ao mesmo tempo. Um espelho que vira *locus* de participação, espelho e mesa de trabalho a um só passo.

Por sua vez, Manuel Bandeira que aparece com um texto na seção Poetas Destacados, veiculado na página nº 1 da primeira dentição, que é, tecnicamente, um local de destaque para os poetas mais reconhecidos dentro da revista (BANDEIRA, 1928, n.5, p.1), também é destaque

[67] Ver anexos.

com um texto para seção Modelo no nº 3 da mesma dentição (BANDEIRA, 1928, n. 3, p.3). Essas posições do intelectual dentro da revista revelam também seu peso na malha.

Bandeira é um intelectual de ascendência recifense, que se mudou para São Paulo muito cedo, mas compõe segundo alguns estudiosos, uma fonte de ligação entre São Paulo e o Recife, posicionando-se ao lado de nomes como Gilberto Freyre, Cícero Dias, Mário Sette e outros, que criticam os resultados da modernização e buscam percorrer as origens regionais locais, algo que ficaria bem claro pelo poema *Evocação do Recife* de sua autoria (BORGES, 2011). Bandeira foi nome atuante desde os primeiros momentos das manifestações da arte modernista em São Paulo.

Seu poema *O inútil luar* é um precursor da conformação cômica do Modernismo, servindo como texto de transição no compêndio *Cinza das Horas* de sua autoria. Juntamente com as obras de Guilherme de Almeida e Mário de Andrade, de 1917 formam as primeiras luzes da busca pelo novo no século XX no país. Algo que também pode ser visto pelo seu livro *Carnaval* de 1918, com o famoso poema *Os sapos*, que dá um fim ao penumbrismo e que apenas com a coletânea *Libertinagem*, de 1930 vai de fato adentrar o modernismo de vez (MARTINS, velho). Se Bandeira só adentra o modernismo de forma mais efetiva após 1930, podemos supor que entre 1928 e 1929, os anos da Revista de Antropofagia, Bandeira esteve prestes a firmar sua identidade na arte nova, de vanguarda; entendemos que a Antropofagia teve parte nisso.

Apesar dessa análise, o texto de Bandeira na seção mais simbólica da revista em sua 1ª dentição, a seção Modelo, da página 3, mostra que pelos seus colegas Antropófagos, ele não apenas era considerado como um *mate*, um colega, mas tinha peso o suficiente para figurar com um texto para a página que continha desenhos, que figurava como a mais forte, pela combinação entre imagem e texto, de produção de signos para a revista. Um modelo para o movimento antropofágico.

Em seu texto da seção Modelo, ele faz um balanço do que a Antropofagia estava fazendo enquanto revista através de suas publicações, dialogando com um texto publicado pelo mineiro Rosario Fusco no nº 2 da revista, reiterando seu pertencimento a Recife e a Campos, ao mesmo tempo. Ainda expõe um novo músico a ser deglutido, para usar a linguagem que a Antropofagia tanto prezou, pelos intelectuais daquela revista em suas críticas (BANDEIRA, 1928, n.3, p.3). Bandeira, portanto, comporta-se como um gerenciador e balizador das ideias e posturas veiculadas na revista. Isso é tão certo, que seus editores colocaram seu texto na seção modelo sobredita.

Com isso quer-se dizer que uma análise do meio onde os intelectuais conviviam, publicando seus textos e contribuições, como a revista, pode revelar posições do campo intelectual formado por esses colaboradores.

A seção Modelo trouxe textos que pelo peso simbólico de imagem e escrita criavam um centro de gravidade na revista no que tange às construções feitas. O texto de Câmara Cascudo, original do Rio Grande do Norte, e célebre pelos seus trabalhos contemplando o folclore, mistura imagens da igreja de Nossa Senhora no século XVII, com o cinema, automóveis e avião, a internacionalidade de Hoover, com sufrágio feminino, contratos em que a moeda de troca é um pé de laranja, com bumba-meu-boi, com nostalgia, ônibus e os aviões com seu "caminho sem rastro" (CASCUDO, 1928, n.4, p.3). Essa imagem elaborada por Cascudo, que mistura o novo e o regional, dialoga com o desenho de Antônio Gomide centralizado no meio de seu texto: uma família, pai, mãe e filho de colo, nus e no meio de bananeiras. A imagem do regional, a folha de bananeira, a família, a sensualidade que também está manifesta em Gilberto Freyre (FREYRE; 2010), alguém que também se apresenta como nordestino e antropólogo, sendo um precursor do diálogo entre moderno e tradicional no Brasil[68].

Antônio Gomide foi um dos grandes artistas plásticos que fizeram a diferença na forma de retratar personagens considerados tipicamente brasileiros. Com suas investidas geometrizantes, remete a decorações indígenas e "têxteis incaicos", tendo sido um dos responsáveis por inserir paulatinamente formas abstratas da decoração de interiores paulistana (AMARAL, 2006, 105-108).

Já o texto de José Américo de Almeida para a seção é deveras importante, pois suscita um estranhamento diante dos clássicos e diante da literatura que não é brasileira. O texto de título sugestivo *Como me Tornei Escritor Brasileiro*, traz ironia a respeito de quem necessita ir ao exterior para só então apreciar seu país. Além disso, ironiza sobre a necessidade de ler os clássicos para construir uma ideia de Brasil. O texto ressalta: "Não sei se dará resultado. Mas o diabo é que, além das palavras, não acho nada nos clássicos..." (ALMEIDA, 1928, n. 6, p. 3). Essa crítica vem junto à colagem do bilhete de Max Jacob dedicado exclusivamente à Antropofagia. Jacob é um nome de peso no campo modernista, tendo sido o primeiro a transpor o cubismo de Picasso para a forma escrita, abolindo a rigidez literária e dotando-a de humor (CARPEAUX, 1968). O fato de Jacob ter mandado um bilhete diretamente à Antropofagia mostra sua condescendência e o reconhecimento da vanguarda caraíba a essa campo que ele

[68] No segundo capítulo a seção Modelo foi trabalhada mais atentamente.

ajudou a criar na França. Quando Jacob é publicado na revista, a Antropofagia revela seu peso, seu lugar de preponderância no campo de intelectuais da arte nova. O fato do texto de Américo vir publicado junto ao bilhete de Jacob traz a ideia de que não obstante haja essa crítica ao alienismo, para citar um radical ortográfico caro aos modernistas, a Antropofagia é modernista, é local, é regional, é nacional, é sul-americana e é crítica de tudo isso também, como o texto de Américo demonstra.

O texto do carioca Mateus Cavalcanti para a seção Modelo também é revelador. Ele denota e constrói a especificidade da Antropofagia a um só passo. Refere-se às etnias do continente, conferindo novo sentido para a poesia americana: "a poesia do entusiasmo" (1928, n. 7, p.3). Novamente observa-se essa linguagem da Antropofagia voltada para a totalidade do continente. A Antropofagia come até a terra. O entusiasmo referido parece ser a atitude, a forma interna de encarar todo esse processamento dos dados da vida que a Antropofagia reclama. Certamente é o entusiasmo que permite essas operações antropofágicas, que envolvem tantos pormenores. Assim, a Antropofagia se distancia do penumbrismo decadente do século XIX, pelo viés do entusiasmo.

Além disso, o texto sobre a América, de Cavalcanti, compõe com a colagem do poema *Lundu do Escritor Difícil,* de Mário de Andrade, um diálogo ímpar. O escritor difícil é aquele que busca a rima, que sabe fazer poemas, um texto deveras conservador quanto à forma, mas não deixa de se ocupar da capoeira, do Maranhão, do Mato Grosso, dos nomes derivados das culturas negras, como *cassange.* Nesse sentido, este escritor não deve aprender apenas as palavra do exterior e achar que fez muito no que concerne ao aprendizado (ANDRADE, n. 7, p. 3).

Ainda sobre essa relação dos antropófagos com o continente, a presença de Maria Clemência de Buenos Aires nessa seção, com seu desenho, no meio do texto Macunaíma, de Mário de Andrade, insere-a no contexto das imagens arquetípicas que a Antropofagia criou. Macunaíma é tão importante para a Antropofagia que, em cartas a Bandeira e a Drummond (DRUMMOND; BANDEIRA apud LUCA, 2011), o autor da Paulicéia Desvairada afirma que mesmo depois de ter tentado não se identificar com a Antropofagia, Oswald continuava reivindicando o Macunaíma como antropofágico. Basicamente, entende-se assim que a obra de Mário ganhou vida própria entre os intelectuais da Antropofagia. Eles se reconheceram nela, mesmo após o rompimento dos laços que ligavam o grupo e que resultou na segunda dentição

da revista. Junto a isso, é preciso observar que quando os editores resolveram juntar um dos textos chave da Antropofagia ao desenho da intelectual argentina; o que eles fizeram foi elevar essa relação Brasil-Buenos Aires a um patamar de destaque na Antropofagia literária, de modo que a partir de então, se já não estava claro, pelas diversas alusões dos outros antropófagos à América como um todo, que ficasse então, pois havia ao menos um elemento do campo da Antropofagia vinculado a Buenos Aires.

Essa relação entre as vanguardas brasileiras e a Argentina, embora não focando na Antropofagia em si, foi bem explicitada por Jorge Schwartz. O autor diz que Maria Clemência tinha relações com Rosário Fusco de Cataguases. Tendo por base o estudo de Raul Antelo, Schwartz nota que "o caso de Maria Clemência pode ser visto como uma ponte entre o vanguardismo martinfierrista e o modernismo brasileiro" (ANTELO apud SCHWARTZ, 1992, 242) pois, segundo o autor "ela envia revistas para Minas Gerais e viabiliza a colaboração de nomes rioplatenses como o uruguaio Idelsonfo Pereda Valdés e Norah Borges" para a Verde, cujos intelectuais também colaboram com a Antropofagia (SCHWARTZ, 1992, p. 242). Esta última intelectual vanguardista era irmã de Jorge Luís Borges. Para Beatriz Sarlo, o paradigma principal da literatura argentina fora traçado por Borges, onde desenha "o cruzamento da cultura europeia com a inflexão rio-platense do castellano no cenário de um país marginal" (SARLO, 2008, p. 47). Esse misto de marginalidade e influência europeia em diálogo com as questões locais dos intelectuais argentinos ligados à veia de Borges é que permite a afinidade com os antropófagos brasileiros, que vivem uma realidade parecida em termos de campo diante do Brasil e diante do mundo.

O desenho de Clemência veio ao lado do excerto do Macunaíma, de Mário, uma das obras mais importantes para a Antropofagia, como a seção *Propagandas de livros* mostra, pela quantidade de vezes em que é citada, e como Alcântara na *seção Crítica* também confirma. Há uma grande controvérsia, entretanto, sobre se essa obra pode ou não ser considerada antropofágica. Maria Eugênia Boaventura em seu estudo monumental sobre a Antropofagia, resolve a questão do rechaço ou apropriação da obra de Mário, que tanto recheia a novela da vida real operada entre estes dois intelectuais[69] e que se torna alvo de comentário em diversos outros círculos além do paulista - como nas cartas citadas por Tânia de Luca entre Mário e Bandeira, entre Mário e Drummond (DRUMMOND; BANDEIRA apud LUCA, 2011). A resolução proposta por Boaventura está em que Mário e seu pensamento é apropriado pela Antropofagia em partes e negado em outras (BOAVENTURA, 1985).

[69] Mário e Oswald.

No que tange à dinâmica entre diversas orientações no interior do mesmo grupo de antropófagos, importa observar as ponderações de alguns teóricos do assunto. Wilson Martins entende que o regionalismo e o nacionalismo, focos de controvérsia no que se refere ao Modernismo, uniam passadistas e intelectuais ligados ao novo (MARTINS, velho). Possivelmente isso explique essas denúncias de passadismos, como a feita por Augusto de Campos:

> [...] a assimilação indiscriminada de autores que nada têm a ver com os pressupostos da antropofagia como movimento. O que faz, por exemplo, no nº 5, um Sr. Peryllo Doliveira, da Paraíba, com seu pedaço de poema "A Voz Triste da Terra" ("Mas agora meu Deus é impossível voltar!")? O que faz Augusto Frederico Schmidt com o poema penumbrista "Quando eu morrer", no nº 10? Estômago de avestruz [o dos antropófagos]! (CAMPOS, 2015, p. 137)

Ao lado da seção *Poetas dos estados* e cidades, expõe-se a seção aqui designada de *Seção Propagandas de livros,* toda ela dedicada a propagandear os intelectuais mais característicos da Antropofagia. Ao todo são 57 propagandas de livros. Dentre os livros citados estão: *Laranja da China*, de Alcântara Machado; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Ensaio Sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade; *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo; *República dos Estados Unidos do Brasil*, de Menotti Del Picchia; *Giraluz* de Augusto Meyer; *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida; *Retrato do Brasil* de Paulo Prado; *Antologia de 4 poetas mineiros* de João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Pedro Nava; *Meia Pataca*, de Guilhermina Cesar e Francisco Peixoto; *Substância*, de Manuel de Abreu; *Poracê Tingüiresca* de Oditon Negrão, *Festa de nervos* de Octavio de Sá Barreto e *Rodeio de Estreites* de Manuelito Ornellas, todos curitibanos; *Colônia Z e Outros Poemas* de Ruy Cirne Lima; *Canto do Brasileiro*, de Augusto Frederico Schmidt; *No Galpão*, de Darcy Azambuja; *Poemas cronológicos*, de Henrique de Rezende, Rosário Fusco e Ascanio Lopes; *Estudos* de Tristão de Athayde e, finalmente, *Gado Chucro*, de Vargas Netto.

Tal seção de propagandas localizava-se na página nº 2, sempre, e na página nº 6 ou 8, às vezes, a depender do número da revista. De modo que toda a revista continha propagandas de livros. O título dessas seções muitas vezes era "Leiam" (1928, n. 5, p. 4; n. 8, p.4), assim no modo verbal imperativo, a indicar que o organizador da revista aconselhava as leituras para que se compreendesse melhor as ideias do campo da Antropofagia.

Esta seção de Propagandas de livros mostra mais exatamente a rede que se fez, com seus pontos de gravidade que denotam qual intelectual tinha mais capacidade de operar na rede, mais

capital simbólico (BOURDIEU, 2004). Não sabemos se esses escritores pagavam para manter seus livros na seção, mas sabemos que, especialmente devido ao tipo de autocrítica que a Antropofagia veiculava, crítica que se expressa no escrito de Manuel Bandeira para a seção modelo, nos escritos de Alcântara Machado para a seção Abre-alas e pela falta de propagandas empresariais ligadas a assuntos muito diversos da Antropofagia, especialmente na 1ª dentição, entende-se que essa autocrítica, tão característica da Antropofagia, de uma forma talvez não muito centralizada, acabava exercendo um papel de controle no caminhar das ideias desenvolvidas sobre o movimento, particularmente a revista e sobre tudo o que era veiculado naquelas páginas. De modo que não parece possível que um título extremamente alienígena às ideias da vanguarda pudesse ser veiculado ali naquela seção *Propagandas de livros*. Além disso, os livros mais propagandeados em tal seção, nessa sequência de quantidade, foram os de Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Curioso que os livros de Mário tenham tido mais propaganda que os livros do próprio editor. Isso mostra seu peso, ao menos no papel de construção de ideias que seriam aproveitadas pelos intelectuais do e para o movimento. Depois dos dois, que tiveram quase o dobro a mais de obras propagandeadas, naquelas páginas, que os demais, o terceiro mais propagandeado foi Menotti Del Picchia.

Sobre Menotti, Wilson Martins aduz que sua obra *As máscaras* também comportam a incitação ao carnaval que é tão comum aos textos modelo e sob o destaque da Antropofagia. Apesar disso, Martins expressa uma crítica feroz ao romance *Tormenta*, do mesmo autor, escrito com um tom de celebração da revolução republicana que promoveria a possibilidade posterior de um integralismo, a "aurora" a qual Menotti se refere. Martins acredita que essa simbolização excessiva enfraquece a razão do romance político (MARTINS, 1978). A crítica é sempre, como não poderia deixar de ser, muito dura com aqueles que deram força ao integralismo.

Apesar dessa dura crítica legada aos que fizeram parte do posterior integralismo, Martins afirma que Plínio Salgado, antes de se descobrir antagonista de Oswald, fora um antropófago da primeira dentição que contribuíra com textos sobre o tupi, oriundos de uma conferência de 1926 em que reclamava um retorno ao idioma indígena. É devido à data dessa conferência ser anterior à criação da Revista de Antropofagia, que Wilson Martins entende ter Plínio Salgado[70] ajudado a inventar o movimento da revolução caraíba. Segue trecho da reflexão de Salgado:

[70] Um estudo mais detalhado sobre o nacionalismo de Plínio Salgado dentro do Modernismo está presente no capítulo 2.

> Em relação ao índio, penso que ele nos dará a chave de numerosas interpretações. Ele é, icontestavelmente, o fator preponderante dessa grande raça harmoniosa do futuro [...] A profunda intuição do tupi adivinhou o segredo político do futuro e o destino luminoso do continente sul-americano. (SALGADO apud MARTINS, 1975, 375)

Depois de Picchia, os mais propagandeados são José Américo de Almeida, Emílio Moura, Augusto Meyer, Drummond, Paulo Prado e Pedro Nava. Totalizando assim, dentre os de maior propaganda: quatro paulistas, um paraibano, três mineiros – que não dividiremos entre suas cidades, apenas para facilitar a análise no plano macro - e um de Porto Alegre. Dessa forma, fica evidente as quatro localidades de maior peso na malha antropofágica.

Em outra categoria de propaganda, consta nessa 1ª dentição, apesar do panorama explicitado no tópico um deste capítulo, as seguintes propagandas de empresas, que geraram mais renda para a Antropofagia, como é mais óbvio imaginar: *UFA, os filmes que assombram o mundo* do representante Gustavo Zieglitz (UFA, OS FILMES..., 1928, n. 1, p. 2); *Empresa Graphica Limitada*, cujo reclame destaca que presta serviços especiais, trabalha com livros, revistas e edições de luxo; a propaganda aparece em dois números da revista (EMPRESA GRAPHICA..., 1928, n.4, p.4). Propaganda da *Sociedade Capistrano de Abreu* de concurso para a tese Rio São Francisco na História do Brasil (A SOCIEDADE..., 1928, n. 8, p. 2). Percebe-se que as propagandas têm algum nível de relacionamento com as temáticas da Antropofagia, por exemplo, propagandas sobre teses, sobre arte, ainda que cinematográfica, e sobre editoras do mercado gráfico. Não era qualquer um que podia ou queria ter seu negócio propagandeado pela Antropofagia.

A última seção sob análise é a *seção Brasiliana*. Sobre ela, Augusto de Campos, em seu texto, elaborado para a introdução da edição fac-símile da referida revista em 1975, assinala:

> O que há de mais afinado com o espírito irreverente da Antropofagia, em sua face mais autêntica e agressiva, é a seção Brasiliana, que aparece em todos os números e onde se reúnem, à maneira do sottisier de Flaubert, notícias de jornais, trechos de romances, discursos, cartões de boas-festas, anúncios, circulares – textos ready-made que denunciam a amena poluição da imbecilidade através da linguagem cotidiana e convencional (CAMPOS, 2015, 138)

A seção Brasiliana vinha composta por uma série de notícias de jornais e correspondências comunicando causos cujo meio de comunicação eram telegramas, por exemplo. Além disso, a seção também continha convites a festas, a conferências. Os assuntos eram diversos: desde jornais que parabenizavam aniversariantes pelo natalício, a notícia de

bomba explodindo em festa privada, a viagem de Dom Pedro de Orleans e Bragança a bordo do navio que compunha a frota costeira do Brasil, como o Itassussê. Há também a notícia de um causo que envolve a perda de patente no exército em Goiás por motivos passionais. Um causo noticiado no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro (BRASILIANA, 1928, n. 1-8, p. 8, 1929, n. 9-10, p. 8).

O que salta aos olhos é esse esforço por noticiar eventos ocorridos em locais tão diversos e também a malha de referências entre periódicos. Na seção Brasiliana são citados os jornais: *Correio Paulistano*, com uma notícia de 1927, a *Gazeta de São Paulo*, com uma notícia de 1927, telegrama de Curitiba para a *Folha da noite*, 1927, telegrama de 1927, *Jornal do Comércio* de 1924, notícia de Fortaleza para a *Folha da Noite* de São Paulo, correspondência de Santos para o *Diário Nacional* de São Paulo, um anúncio publicado no *Diário da Manhã* do Rio em 1928, anúncio publicado no *Diário de São Paulo* de 1928 sobre um causo no município de Pedra Branca em Minas Gerais. *Gazeta dos Tribunais* do Rio de Janeiro, *Gazeta do Sergipe*, em Aracaju, *O Paiz*, do Rio de Janeiro, notícia sobre convênio da cidade de Taubaté pelo jornal *Correio Popular* de Guaratinguetá. Telegrama de Santa Luzia em Goiás para *O Globo* no Rio de Janeiro. O nº 6 da primeira dentição foge da regra por não ter nenhuma transcrição de jornais diversos, apenas faz saber que alguns eventos acontecerão nas cidades de São Paulo e Rio (BRASILIANA, 1928, n. 1-8, p. 8, 1929, n. 9-10, p. 8).

Até o nº 7 da segunda dentição da revista, só mesmo o nº 2 tem algo parecido com a Brasiliana. De alguma forma ela desapareceu quando da cisão na malha intelectual e na ideia de Antropofagia que pode ser vista na mudança de uma dentição à outra.

Por outro lado, no nº 2 da 2ª dentição, vem uma seção da página chamada Serviço Telegráfico, que noticia assuntos diversos dentro do meta-tema da Antropofagia, claramente com o mesmo fim que a antiga seção Brasiliana continha. O que fica evidente é o efeito que a seção sugere: promover uma relação entre os temas da Antropofagia e o mundo da vida a partir da citação a correspondências de dramas reais de pessoas. No impulso de significar que a Antropofagia não é apenas uma ideia abstrata, ela pode ser vista no cotidiano das cidades, algo que os jornais referidos na seção veiculam, com suas matérias que expressam realismo diante dos fatos.

Os recortes dos jornais e correspondências expostos na seção Brasiliana eram os mais variados e sempre recebiam um determinado título, por mais esdrúxulo que fosse. Apesar da sensação de aleatoriedade das colagens da seção, parece haver um tom de interesse. As festas

noticiadas são sempre de temas ou personalidades que correspondem ao programa da Antropofagia, como por exemplo, a notícia da festa nacional:

> FESTA NACIONAL: Circular da *Sociedade Beneficente "Amigos da Pátria'* de S. Paulo distribuída este ano: "Desejando fazer as festas nacionaes de 13 de Maio como nos annos anteriores que constará: A commissão sahirá da sede social ás 8 horas da noite com o seu estandarte de honra e bandeiras de diversas nacionalidades acompanhadas pela banda Musical "S. A. Silex" que percorrerá as ruas centraes, cumprimentando as autoridades e a imprensa; em seguida irá para o salão da Rua Barão de Paranapiacaba N. 4, onde haverá sessão solemne e a conferência feita por um benemérito; em seguida haverá leilão de prendas. Terminará com um animado baile que se prolongará até ao romper dá aurora, e cujo baile é por pedido de sodas. Offerece-se um convite a todos que auxiliarem. — O Presidente-Fundador (a) Salvador Luiz de Paula. (BRASILIANA, 1928, p. 8)

Esses temas de interesse envolvem nação, identidade, raça, literatura, religião, costumes e antropofagia literal. Soma-se a essas temáticas algumas que já eram anteriores à própria Antropofagia, como as das primeiras facetas do movimento modernista paulista em 1922, exemplificadas pela crítica ao academicismo e ao bacharelismo, a celebração das conquistas da máquina nos meios de transporte, como o avião, e comunicações. Há esses lugares pontuais de continuidade entre as etapas anteriores do Modernismo e a Antropofagia. Tudo isso sempre regado com algum tipo de voz que pode ser irônica ou ainda que incite o riso. Algo que Silviano Santiago facilitou-nos a entender quando observou a alegria como forma do artista conquistar um espaço de poder diante de uma sociedade opressora (SANTIAGO, 1989). É possível ainda observar a adesão clara da seção Brasiliana aos temas da Antropofagia, a partir do seguinte anúncio da mesma:

> Os invejosos devem se estar, comendo. Comidas, minha gente!... Mas é melhor deixar esse pessoal engulir-se sozinho. E' coisa tão ruim! Para commemorar essa data vamos offerecer aos bons amigos uma novidade: é o BANQUETE SECCO, com todos os acepipes e pertences: Ficam todos á roda da mesa, nas respectivas cadeiras, mas comidas... "no hay"J. (BRASILIANA, 1928, p. 8)

Também nesse sentido posiciona-se Maria Eugênia Boaventura: “Partindo desse filão de irreverência e rebeldia, apontado por Baudelaire, a Vanguarda artística apodera-se do cômico, transformando-o em instrumento fundamental na luta contra os valores estabelecidos, contra a burguesia [...] A ação programática da revista é veiculada por meio de vários textos.” (BOAVENTURA, 1985, 25).

Na seção Brasiliana ainda, muitas comemorações de atos cívicos, em que o título da notícia dá o tom de jocosidade como segue:

> GOVERNISMO CEGO: Noticia do *Minas Geraes* de Bello Horizonte, **11. de 8-9-28:** "Realizou-se no Instituto de Cegos São Raphael, de modo singelo e significativo, um momento civico em commemoração á gloriosa data da independência. Na sala de palestra, com a presença dos funccionarios do Instituto, iniciou-se a cerimonia *dom* o Hymno Nacional, cantado pelos alumnos e acompanhado ao piano pelos professores João Freire de Castro e José Ferreira de Oliveira. Para melhor conhecimento dos ceguinhos alli reunidos, o director do Instituto leu no "Minas Geraes" o movimento patriótico de Bello Horizonte em commemoração á gloriosa data. (BRASILIANA, 1928, n. 7, p. 8)

As notícias de viagens para o norte do Brasil também faziam parte do programa; além disso, o conjunto de jornais cujos editores da revista utilizavam em suas colagens na seção, parecem formar uma rede de referências entre aqueles periódicos. O tom dos jornais com essas notícias de viagens a navio para terras do norte, essa integração continental, as notícias recebidas por telegramas, a rede de jornais citados, tudo isso dava um ar de modernização para a revista.

A seção Brasiliana aparece assim como uma seção que, ao citar jornais e acontecimentos do mundo factual, tenta ilustrar como as temáticas presentes no programa da Antropofagia de fato estavam presentes no seio social, é uma seção que vem fortalecer o argumento entre a Antropofagia enquanto construção desses intelectuais e o mundo da realidade cotidiana.

A forma como a seção Brasiliana fora composta, por meio de citações a diversos outros documentos, como referido acima, expõe o recurso da colagem, que se iniciou com o Cubismo. Para Maria Eugênia, baseando-se em Bakhtin e no surrealista Louis Aragon, a citação é uma forma de colagem, aparece como um afastamento ao tipo, à normatividade (BOAVENTURA, 1985). Um bom estudo sobre a colagem pode ser encontrado em Marjorie Perloff, de onde se retira a seguinte citação a Picasso proveniente da publicação *Life with Picasso* quanto ao tema:

> O propósito do *papier collé* era dar a idéia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade na pintura, que rivaliza assim com a realidade na natureza. Tentamos nos livrar do *trompe-l'oeil* para achar um trompe *l'esprit*: [...] Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação a jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador. (PICASSO apud PERLOFF, 1993, p. 95)

Assim, a colagem aparece como uma forma de sair da normatividade do meio no qual se insere determinado texto ou representação pictórica. Se a colagem propriamente dita como arte mistura suportes diferentes, a colagem enquanto citação carrega apenas a ideia que pode

estar em suportes distintos, sejam eles um telegrama e a revista, um discurso oral – sem a presença de papel - e a revista, um trecho de um jornal e a revista. Cada subcorrente modernista utilizou a colagem cubista de uma forma diversa e, na Antropofagia, ela cria uma cascata de referências exógenas, algo que lembra o próprio movimento de devoração que o programa da Antropofagia em si contempla e que aparece exaustivamente na seção Brasiliana.

Com o nº 10 a revista passou por uma forte cisão, que tirou Alcântara Machado da direção, afastou Mário e promoveu uma série de mudanças. A segunda dentição da revista teve sua veiculação a partir do jornal *O Diário de São Paulo*, colocada em marcha quando do contato com o diretor do jornal Rubens Amaral. Raul Bopp, em seu depoimento valiosíssimo sobre os movimentos modernistas no Brasil, diz que a 2ª dentição teve o intuito de se transformar em um programa mais sério, que prescindisse de besteiras meramente vocabulares e passasse a criar um pensamento mais firme. Foi a partir daí que a segunda dentição, enquanto página no jornal, passou a ser chamada de Órgão da Antropofagia Brasileira de Letras (BOPP, 2012). O acirramento da linguagem burocrática denota a precipitação de uma empresa que se cristaliza em torno de um fim determinado, algo comum ao capitalismo (WEBER, 1987; BAUMAN, 1998). Racional e eficiente mas, dessa vez, uma razão conscientemente obscura, já que essa movimentação empresarial buscava, em grande medida, a coroação e a crítica daquilo que há de irracional no ser-humano e na modernidade.

É possível observar no periódico *Diário de São Paulo* alguns traços que também estão presentes na Revista de Antropofagia desde sua 1ª dentição: uma seção dedicada ao que se passava nos estados (A SITUAÇÃO..., 1930, p. 3 s/n), com ênfase para apontamentos que vinculassem tais estados às forças centrípetas de reconhecimento nacional, uma seção também dedicada ao que se passava no exterior (A REPERCUSSÃO..., 1930, p.5, s/n) especialmente em Nova York e Paris, nesses anos próximos à publicação da Revista de Antropofagia. Além de diversos textos ligados ao tenentismo e à exploração da temática militar (CONSTATOU..., 1930, p.5, s/n) algo que está mais próximo da Revista de Antropofagia em sua primeira fase. Ou seja, apesar de a página que foi cedida à revista nesse jornal ter circulado por curto período, é possível ver que havia certa harmonia entre temas, histórico da revista e o jornal ao qual ela se filiou na 2ª dentição. Além disso, a própria revista, em sua seção Brasiliana, desde a 1ª dentição, cola citações do jornal *Diário de São Paulo*. É como se houvesse uma continuidade entre a revista e o jornal. Mas como a revista devorou ainda outros jornais, de outras cidades e estados, é possível ver que a Antropofagia, especialmente na 1ª dentição, quis expandir-se enquanto movimento.

Por sua vez, Rubens do Amaral dava guarida a tudo o que congregasse com o espírito da criação de uma consciência nacional, mesmo não estando exatamente vinculado à vanguarda (MARTINS, 1978).

Nesse sentido, para clarear de alguma forma o movimento e a cisão desses intelectuais que contribuíam para a Antropofagia, cisão que resultou no fim da 1ª dentição, Bourdieu com seu estudo *As Regras da Arte*, em que observa o comportamento dos intelectuais nos campos do Impressionismo e do Simbolismo pode indicar um caminho:

> Enquanto os ocupantes das posições dominantes, sobretudo economicamente, como o teatro burguês, são muito homogêneos, as posições de vanguarda, que são definidas sobretudo negativamente, pela oposição às posições dominantes, acolhem por um tempo, na fase de *acumulação inicial do capital simbólico*, escritores e artistas muito diferentes por suas origens e suas disposições, cujos interesses, aproximados por um momento, em seguida virão a divergir. Pequenas seitas isoladas, cuja coesão negativa acompanha-se de uma intensa solidariedade afetiva, frequentemente concentrada no apego a um líder, esses grupos dominados tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando têm acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com frequência para um pequeno número, se não para um só. É quando se enfraquecem as forças negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo, e sobretudo as diferenças sociais e escolares que a unidade oposicional dos começos permitia vencer e sublimar, retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado. Experiência tanto mais dolorosa para os primeiros fundadores ignorados quanto a consagração e sucesso atraem uma segunda geração de adeptos, muito diferentes dos primeiros em suas disposições, que participam, por vezes mais amplamente que os primeiros acionistas, dos dividendos. (BOURDIEU, 1996, p. 301)

Da lição de Bourdieu projetada sobre esse nosso estudo com a revista, percebe-se que as próprias imbricações de concentração de capital no decorrer das publicações engendram operações de reconhecimento e rechaço que terminam por criar cisões no interior do periódico. No tocante a tal ponto há, por exemplo, uma forte crítica de Durval Muniz de Albuquerque a respeito do Modernismo como panaceia para os males do atraso e do europeísmo. O autor vê no Modernismo:

> [...] empatia com o dado regional para diluí-lo ou integrá-lo a um discurso, a um texto e a uma imagem que os resgatasse como signos livres e soltos de suas antigas espacialidades, dos antigos territórios a que pertenciam. O cacto, por exemplo, passa a ser um signo de brasilidade, do primitivismo, da aspereza de nossa realidade nacional, nos quadros de Tarsila do Amaral, surgindo em paisagens que nada têm a ver com as paisagens naturais da caatinga nordestina onde é predominante. [...] O próprio movimento pode ser encarado como uma reação regionalista, senão provinciana contra a grande camelot acadêmica [...] que era comandada pelo Rio de Janeiro. [...] o próprio Instituto Brasileiro de Cultura (IBC) [foi um local] [...] de onde os modernistas [para Albuquerque,

> Paulistas] poderiam fazer seus códigos estéticos prevalecerem nacionalmente (ALBUQUERQUE, 1999, p. 68-69)

A crítica de Albuquerque é bastante arguta e válida. Antes de uma crítica, é uma denúncia que destrói uma idealização maior que porventura possa existir diante do Modernismo. Essa denúncia ecoa também as forças de rechaço e reconhecimento entre os intelectuais do campo, que existiram na 1ª dentição e que resultou na ruptura do molde da revista. Ressalto aqui que esse movimento de forças discriminado por Albuquerque é real. A isso acrescento que esse movimento de forças existe não apenas entre as províncias, mas também entre os próprios intelectuais do movimento. Basta notar todos os recados que aparecem na 2ª dentição da Revista de Antropofagia aos intelectuais que abandonaram o barco ou que foram expulsos dele.

Esse movimento de forças existe entre as regiões do Brasil, levado a cabo por suas elites letradas, sejam elas vanguardistas ou não; também existe de forma endógena, no próprio grupo de cada malha intelectual citadina e existe ainda de forma internacional, pelo movimento do campo que aqui foi explicitado. Só é possível ter uma compreensão total do que ocorre dentre esses intelectuais da Antropofagia, se lançarmos o olhar para a teia de intercorrelações que liga os intelectuais do grupo, os intelectuais das diversas regiões do país e o restante dos grupos que tencionam o mesmo impasse, em função das idealizações de vanguarda pelos diversos cantos do mundo.

Nesse sentido, a Antropofagia enquanto revista aparece como lugar privilegiado de percepção dessas tensões. Se há uma prevalência do grupo paulista dentro da revista, também existem contribuições - mesmo que não equiparadas em quantidade à dos organizadores, os paulistas - de outros estados, de outros países. Foi a própria dinâmica interna de cada região, com suas próprias disputas que impulsionou certos intelectuais de suas localidades particulares, como Pará e Pernambuco, a começarem a trocar correspondências com os paulistas e colaborar com suas revistas, como ficará mais claro a partir do estudo sobre a faceta antropofágica de Fortaleza no Ceará que empreendemos no capítulo seguinte.

De tudo isso, resta óbvio que a Antropofagia não pode ser definida meramente pelo conteúdo do *Manifesto Antropofágico*. Perto da análise acurada das seções e dinâmicas da revista, o manifesto em si fica pequeno. É preciso observar a polifonia da revista.

4 POLIFONIA DA NAÇÃO E CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO: MARACAJÁ, SEGUNDA DENTIÇÃO E BACHARÉIS

4.1 FORTALEZA DE MARACAJÁ ABRE-SE PARA A ANTROPOFAGIA

> *De que nação és? Perguntou-lhe o cavalheiro em guarani. Goitacá, respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.*
>
> *O Guarani, José de Alencar, 1857*

> *O Ceará que, sem sombra de bairrismos, que já não interessam, a esta altura e status da arte nacional e que, em menos de dois séculos de aculturação, tanto já deu ao Brasil, no campo do pensamento, muito tem ainda por ser revelado, escondido que está num anonimato, repetimos, para os de muitas gerações sucessivas.*
>
> *Otacílio Colares, 1979*

A Antropofagia em seu ciclo como revista, ou seja, no primeiro ciclo, organizara-se para abrigar uma possibilidade de diálogo com diversos centros de intelectuais partidários da arte nova em distintos centros do país. Bopp, escolhido para gerenciar a revista, por estar empregado à época na Associação Paulista de Boas Estradas, o que facilitaria a expedição postal, afirma sobre a Revista:

> O mensário servia de cartão de visitas, para contato com núcleos intelectuais da vanguarda nos estados: Com o grupo mineiro, da A Revista, de Belo Horizonte e a Verde, de Cataguazes; a Revista do Norte, de Recife; a Maracajá, de Fortaleza; a Madrugada e a Revista do Globo, de Porto Alegre etc." (BOPP, 2012, p. 95)

Entre os centros fulcrais para a troca artística, no sentido de um referencial vanguardístico para além de São Paulo, onde a revista era impressa, estava Fortaleza. Em todos os estudos sobre a Antropofagia que conhecemos, pouco se menciona a realidade artística dos intelectuais que compunham os grupos com os quais a Revista de Antropofagia fora criada para dialogar. Assim, um dos grandes impulsos desse trabalho é abrir caminho para um estudo mais atento das realidades dos intelectuais com os quais a Antropofagia dialogava. Tanto o relato de Bopp quanto a própria materialidade da Revista de Antropofagia mostram a importância dos intelectuais desses diversos lugares para a sua conformação.

Muito se referencia o sentido de nação que o Modernismo e mesmo a Antropofagia propuseram, mas pouco se menciona essa concepção, mesmo em termos de artistas que organizam a arte nova nos diversos estados e cidades. Essa perspectiva era deveras importante para a Antropofagia, a ponto de Bopp apontar como função da revista o diálogo com outras localidades, mas tal dado pouco é referenciado nos estudos sobre o tema antropofágico. Escolhemos, para suprir essa carência nos estudos sobre a Antropofagia, verticalizar o exame sobre um dos centros espelhos de intelectuais com os quais a Antropofagia dialogava, para compreender esse fenômeno em seu aspecto humano e intelectual. Como não teremos espaço nesse trabalho para examinar em todos os centros com os quais a Antropofagia buscava dialogar, elegemos Fortaleza para começar um novo itinerário de possibilidade de estudos acerca da Antropofagia. Privilegiaremos o diálogo entre a cena do Ceará e a de São Paulo, com o intuito de exemplificar e trazer à tona possíveis implicações de um estudo comparado das diversas redes que contribuíram para a rede maior que foi a Antropofagia, tendo por guia a ideia de que os estudos dessas duas localidades permitem entender o papel da vanguarda na construção da ideia de nação republicana e sua relação com a modernização.

Escolhemos, assim, o grupo e a realidade ao redor da Revista Maracajá, em Fortaleza, como ponto de partida para essa compreensão da Antropofagia. A Revista Maracajá teve, na verdade, dois números, ambos publicados em 1929 como suplemento do jornal *O Povo*. Com direção de Demócrito Rocha, participaram da mesma nomes como Raquel de Queiroz e Mário Kepler Sobreira de Andrade, o Mário de Andrade do Norte, como fora apelidado (BEZERRA, 2013). Pela relação com a Revista de Antropofagia e pelo apelido dado a Mário Kepler Sobreira, é possível afirmar que o Ceará em geral, e Fortaleza, em particular, tem uma história de correlações com o Modernismo paulista. Para Nilo Firmeza, uma das principais redes de contato com os artistas e vanguardas de outros estados eram as revistas e os periódicos (FIRMEZA, 1983). Nesse sentido, a criação de Maracajá, concebida para relacionar-se diretamente com a Antropofagia (MARQUES, 2015), atesta ainda mais esse sentido de busca mútua entre paulistas e cearenses, como também a vontade da intelectualidade local da arte nova de se tornar ponto de referência para esse novo viés estético. Além disso, Maracajá, com esse nome, anuncia a vinculação dos intelectuais da arte nova cearense com o nativismo, que se transforma no ponto focal após 1925 (BRAGA, 2012).

Um outro indício que fundamenta essa perspectiva de referência recíproca e dupla vinculação entre Antropofagia e Maracajá é o fato de textos da última serem transcritos na

primeira, como o texto de Mário de Andrade do Norte, publicado em Maracajá e posteriormente na Revista de Antropofagia, com o título de Turf:

> Há um Mário de Andrade no sul. De São Paulo. Outro no norte. Do Ceará. Mário de Andrade do sul é poeta modernista. O daqui também é poeta modernista. Pode ser que se confundam os nomes. Mas o de lá não tem obrigação de mudar de nome. Nem o daqui tem a obrigação de mudar o nome. Continuam como estavam. Faz de conta que são cavalos de corrida. Estão no mesmo logar. Vamos vêr quem alcança mais depressa maior nome: - Larga! (da Revista Maracajá do Ceará)" (TURF, 1929, n. 6, d. 2)

Sânzio de Azevedo assinala que fora tirado do texto referido, publicado na Revista de Antropofagia, a frase que dizia que o Mário de Andrade do sul ficaria para trás na corrida. Para o autor, o motivo é que àquela altura Mário de Andrade já estava brigado com Oswald de Andrade e, portanto, tomou-se o cuidado de não acender ainda mais o fogo da contenda (AZEVEDO, 2002). Não obstante, não nos parece que minimizar uma contenda fosse coisa que combinasse com Oswald de Andrade, que na segunda dentição da Revista de Antropofagia estava mais atuante e participava com mais textos. Ou até mesmo de Jayme Adour e Geraldo Ferraz - o primeiro, seu gerente na segunda dentição da revista, e o segundo, seu diretor em alguns números da segunda fase - que permitiram a publicação de diversas provocações a inúmeros intelectuais do Modernismo, recheando todos os números da segunda dentição; atuação notabilizada na seção Moquém, da segunda dentição da revista paulista.

De uma forma ou de outra, salta aos olhos que a referência à revista Maracajá tenha saído em letras garrafais no número de 24 de abril de 1929 da Antropofagia. Não era comum na revista paulista ter a menção a uma outra revista. Isso fortalece ainda mais a percepção de que a revista Maracajá era importante para o campo da Antropofagia. Além disso, esse texto que mostra a existência e a problematização entre dois Mários de Andrade tem um tom poético, tanto de reverberação do ícone do Modernismo, que era Mário, como também numa resposta que era muito comum ao método antropofágico. A ação do Mário de Andrade do Norte de fazer frente ao Mário de Andrade do sul, buscando uma disputa através do texto, demonstra que estava em duelo, pronto para "deglutir" o do sul, para usar o linguajar próprio da moda antropofágica de então. Essa perspectiva demonstra a forma pela qual o campo da Antropofagia se organizava, os tipos de tensões que permitiam a sua confecção. Se por um lado havia uma participação da revista Maracajá e até uma vinculação da mesma com a Antropofagia, por outro, isso não significava abandonar os temas cearenses e regionais. O Modernismo de Maracajá não se vestia de paulista; pelo contrário, usava da arte nova e da energia dos paulistas para criar

referências que fossem tanto nacionais quanto locais, como o próprio Mário de Andrade do Norte, que se colocava numa posição de fazer frente ao Mário do sul.

O Modernismo no Ceará foi acompanhado de um viés nacional desde o seu primeiro momento. Enquanto o Modernismo de São Paulo dividiu-se entre um momento klaxista, correspondente à Semana de 1922, seguido de um momento de evocação do nacional, do qual Antropofagia e Anta são exemplos, o Modernismo no Ceará esteve vinculado desde sempre com a questão da nação e da região. É Raquel de Queiroz, colaboradora da Maracajá, em prefácio datado de 1969 ao livro de Paulo Sarasate, de título *O Rio Jaguaribe é uma Artéria Aberta* quem melhor explica essa situação:

> Destinava-se Maracajá a pregar o modernismo pelas terras nordestinas, e nele todos nós deferimos vôo, convencidos de que fazer modernismo era escrever regionalismo, com grande gasto de índios, antas, cocares e mais brasilidades, em frases de três palavras. (QUEIROZ, 1969, p.18)

Assim, a escritora mostra que havia uma correlação entre o Modernismo e a identidade, algo para além da repercussão estética e estilística; as duas coisas caminhavam juntas para esses intelectuais do Ceará. Ser local e nacional, ao mesmo tempo em que se leva a cabo uma revolução estética. Em outro texto de Raquel de Queiroz publicado nos fins do primeiro número de Maracajá e disponibilizado pelo grupo *Sertão Poesia* da Universidade Estadual do Ceará, é possível compreender melhor o sentido da região para o Modernismo desses intelectuais de Fortaleza:

> Além do que, só compreendo e admiro uma manifestação artística quando é expontanea e sincera. E, sinceramente, expontaneamente, meu coração só pode sentir e cantar o que sente e canta minha raça. A interpretação de sentimentos extranhos, de belezas extranhas, feita por informação ou intuição é forçosamente convencional falsa oi impessoal. Eis porque sou nacionalista, eis porque dentro do meu nacionalismo inda me estreito mais ao círculo de meu regionalismo. É que sinto que quanto mais próxima e familiar a paysagem, quanto mais íntimo o motivo da inspiração, quanto mais integrado o artista com o modelo, mais fiel, mais expontanea e sincera será sua interpretação. Eis porque eu canto o sertão, o sol, o Orós[71], as carnahubas, o algodão, os seringueiros, os jagunços, os cantadores e os vaqueiros, a caatinga, a Amazonia, a praça do Ferreira e o Cariry; eis porque canto o presente tumultuoso de minha terra e o seu passado tão curto, tão claro, tão cheio de expansão e vitalidade que é quasi um outro presente (QUEIROZ, 2013, s/n).

[71] Açude.

A exaltação da nação pela Antropofagia, que chegara aos intelectuais de Maracajá e que recebera desses últimos uma nova forma de expressão para seu método, fora bem descrita por Raquel de Queiroz, para quem a espontaneidade e a sinceridade surgem como forma de interpelar a raça. Certamente, ser espontâneo está em conformidade com afastar-se da métrica rígida, crítica tão cara a todo o Modernismo, e a isso Raquel acrescenta o tom ético da sinceridade, amarrando ética, estética e identidade. Ser nacionalista e regionalista, buscar sua identidade, é a forma mais ética de criação para Raquel de Queiroz, e assim o é pois permite à artista falar a partir de sua naturalidade, de seu eu mais genuíno, por isso a artista busca em seu cantar a Praça do Ferreira - onde estava o Café Riche e a Academia Rebarbativa, locais frequentadíssimos pela boêmia e intelectualidade de Fortaleza -, e o jagunço, os elementos típicos de sua especialidade. Além disso, Raquel mostra que esses elementos, aliados à sinceridade, permitem a vivacidade da arte, essa mesma que é capaz, para a autora, de transformar o passado em presente. Aqui Raquel mostra uma equação diferente da que outrora observamos na Antropofagia[72]; o tempo não é mais apenas a volta ao passado longínquo dos caraíbas, no sentido de buscar uma nova escrita da história, mas é uma volta que permite que o passado ganhe nova vida e seja transformado em presente, os símbolos da cultura e da história locais são revividos pela artista a partir dessa atitude ética, que lhe permite transformá-lo num presente eterno, posto que a arte nova revivifica esses mesmos símbolos, tirando-os da mera memória, colocando-os na experiência daquela que canta sua identidade e sua raça.

Raça, esse termo é recorrente no Modernismo cearense, já utilizado outrora por modernistas de Fortaleza, mais exatamente na primeira publicação modernista do Ceará, representada pelo livro de poemas *O Canto Novo da Raça*[73], de 1927. Fortalecendo as vinculações entre modernismo de Fortaleza e de São Paulo, o escrito de 1927, de autoria de quatro nomes: Mozart Firmeza (Pereira Júnior), Sydnei Netto, Franklin Nascimento e Jáder de Carvalho. Esses nomes apareceram em todos os momentos seguintes das expressões modernistas em Fortaleza, tanto nas publicações da coluna *Modernistas e Passadistas* (1927), do jornal *O Povo*, de Demócrito Rocha, quanto na revista *Maracajá*, quanto na revista *Cipó de Fogo* (1931) (AZEVEDO, 2002).

[72] Remetemos aqui o leitor para o capítulo segundo, no tópico dedicado à Antropofagia, no qual abordamos o conceito de tempo que a Antropofagia evocou em seu primeiro ciclo.
[73] Ver capa do livro em anexo. Tem uma composição simples, editado e impresso na Typografia Urânia, responsável pela impressão de muitos títulos dos autores modernistas na década de 1920.

Para Marques, *O Canto Novo da Raça* (1927) envolvia o penumbrismo de última hora dos descendentes de um movimento anterior ao Modernismo em Fortaleza, denominado *Padaria Espiritual*, juntamente com um nacionalismo tacanho que agradou as elites, e uma renovação estética passível de ser vista em poemas da publicação. Isso pode ser constatado, por exemplo, no poema de Mozart Firmeza (Pereira Júnior) com evocações alienígenas à paisagem agreste do sertanejo do Ceará; não obstante, traz um tom de nativismo, como em "Chove: Pinga pinga indiferentemente a água de prata do chuveiro do Céu./ Das árvores encolhidas pelo frio escorrem pela capa verde pérolas líquidas que tombam indolentemente... /E na vidraça fina a teia d'água surge, engrossa e cresce de repente..." (FIRMEZA, 1927; MARQUES, 2015). O fato do livro dos quatro poetas cearenses ter diversas dedicatórias a Ronald de Carvalho, o carioca, atesta tanto a relação dos cearenses com essa outra localidade de irradiações modernistas, quanto a importância de Ronald para a faceta cearense do movimento. Ronald foi, como sabemos, um nome importante para o Modernismo, tanto no Brasil quanto em Portugal, onde ajudaria a conceber o primeiro Modernismo português, com a publicação da revista *Orpheu* (1915), ao lado de Fernando Pessoa, Sá Carneiro e Almada Negreiros. De cunho modernista, chocara as letras locais por onde passou, com oposição à entrada de portugueses na 1ª Guerra Mundial e demonstrando o nacionalismo que desembocaria no Estado Novo português, em 1927 (ALGE, 1997). Muito embora, dotado de um tom espiritualista aos moldes de Graça Aranha[74], alinhando-se, portanto, ao primeiro momento do Modernismo de 1922 brasileiro nesse quesito. Para Marques, Sidney Netto, um dos quatro que promoveram o livro em epígrafe, tem um tom que estaria vinculado a uma percepção francamente adotável pelo integralismo; é o poema *O Novo Poema da Pátria*,

> Pátria! os teus últimos guerreiros, - os que marcham fitando o sol, sem ódios, sem rancores absurdos, cheios de flama sagrada, repletos de entusiasmo e convicção cívica, - guerreiros do amor puro e da glória perfeita, vencerão! / Os que, religiosamente, ouvem o verbo divino dos teus / pregadores! os que respeitam as virgens,/ os que protegem as crianças, que são teus anjos, / os que veneram os velhinhos, cobertos de pó das longas/ caminhadas! (NETTO, 1927, p. 12)

Há nesse poema um tom cívico ligado ao militarismo; o cidadão assume o local do soldado, em que a ordem e o progresso da última hora positivista do fim do XIX estão em franca mobilização pelo modernista de Fortaleza. Por outro lado, há Poema de Jáder de Carvalho, que

[74] Fizemos uma análise do discurso de Graça Aranha no capítulo segundo da presente dissertação, para o qual remetemos o leitor neste momento.

se afastou dessa linha mais ufanista, poema de título *Modernismo* em *O Canto Novo da Raça*, juntamente com o poema *Se Você Conhecesse...*, do mesmo autor, dão o tom de um sentido da apropriação da arte nova nesse autor:

> Teu cabelo à Rodolfo, /Tuas olheiras românticas,/ Teus quadris inquietos e atordoadores,/ Teus seios bico-de-pássaro / dão-me a idéia cabal deste século ultra chic!/ Ontem, quando deixavas o cinema,/ - o colo nu, /Os braços nus./ A perna escandalosamente nua,/ Eu tive a súbita impressão de que, / Na bolsa de ouro a te pender da mão,/ Vinha (de precavida que és),/ o teu vestido... (CARVALHO, 1927 p. 8)

> Eu também, na cidade, não amo./ A moça da cidade é pernalta e pedante./ Sem graça./ Artificial.// Neste meu sertão -/ domingos cheios de moças e moças cheias de fitas – você, por força, havia de amar.‖ - opondo dois mundos: o urbano (desenvolvido e inclinado a corromper) e o rural (ainda puro). (CARVALHO 1927, p. 15)

Se por um lado há um aspecto telúrico de amor ao oposto da cidade, encarnado na figura do sertão, por outro há uma busca pela Modernidade; ela vem acompanhada da ausência de amarras sociais para as vestimentas femininas e também pela figura do cinema, essa arte nova e impressionante. A mulher, no interior das mudanças que lhe foram possibilitadas, é o símbolo desse século moderno, que por ser moderno e novo é chique por um lado e artificial por outro. O amor da carne pelo século moderno opõe-se ao amor da alma que pertence à mulher do sertão, que está em oposição à artificialidade da vida da cidade moderna. O sertão é o oposto do artificial. O sertão na poética cearense tem um peso; berço de grandes textos nacionais como *Luzia Homem* e *Iracema*, juntamente com seu passado histórico de secas, dão um significado a mais para esse elogio ao sertão. Como se vê, o receio da urbanidade, por representar o local de degradação do homem, já estava presente mesmo no pessimismo de Adolfo Caminha com seu romance *A Normalista*, publicado em 1893, e é exatamente nesse romance que é possível identificar a reprovação das atitudes identificadas como modernas para a mulher, que envolvem estarem mais liberadas no espaço urbano (MARQUES, 2015).

O fato de Jáder de Carvalho, um dos principais nomes do Modernismo em Fortaleza, apegar-se a uma visão do feminino da cidade como degenerado, apesar das inovações estéticas com as quais teve contato, demonstra a toada modernista encaminhada com o referido *Canto da Raça*. Modernizava-se, mas mantendo algumas estruturas mentais de um cosmos não modernizado, já que a crítica à mulher da cidade, a crítica que lhe confere o status de degenerada, já estava no romance de Adolfo Caminha, um homem das letras de um movimento

anterior ao Modernismo no Ceará. Apesar de quebrar com a estética, Jáder de Carvalho ainda mantinha um pensamento tradicional.

À propósito de Adolfo Caminha, a temática da seca que lhe era recorrente, também estava implicada nos romances denominados do "ciclo da seca" no Ceará, entre os quais estão *Luzia Homem* (1903), de Domingos Olímpio, *A Normalista* (1893), do referido Adolfo Caminha e *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, em que a face urbana ligada à seca e o embrião sociológico dos elementos da narrativa, juntamente com o retrato de uma capital que se abre para os retirantes e socorrê-los da estiagem dão o tom de uma literatura de ideação política conservadora. Esta manterá as questões ligadas ao ambiente rural sempre imersas na poética desses homens de letras. De modo que o latifúndio, o autoritarismo e a violência permaneceram latentes nas poéticas, que se nutriam e se refletiam tanto no higienismo, levado à cabo pela administração da cidade na virada do XIX para o XX, até o Naturalismo de cunho científico que estava na moda, desembocando num Modernismo de tom também conservador (MARQUES, 2015).

Essa contingência modernista estava vinculada a um contexto social específico: as reformas urbanas que visavam uma ordenação, algo que vinha junto a uma legitimação da ordem social vigente. Desse modo, performara um alinhamento das ruas e domicílios e a inauguração de *boulevares* que tinham por intuito viabilizar os famosos corredores urbanos da política higienista, onde a passagem de vento impediria o ar contaminado propagador de enfermidades, situação que somada à interposição de médicos colaborava para o clima de controle desse começo de século[75]. Essas reformas vieram em grande medida também pelo desejo de ampliação da capacidade de circulação de carros, mercancias e pessoas, algo que tivera vez também em outras cidades do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo. Essa planta da cidade "impõe a linha reta como efígie da razão", transparecendo a vontade por parte da administração pública de disciplinar e controlar a cidade (SILVA FILHO, 2004).

Há de fato uma apropriação do modelo quadriculado da cidade para o poder. O próprio Luiz Macêdo e Silva e Filho, autor desse estudo histórico sobre a cidade de Fortaleza, entende que junto a esse novo desenho urbano, a edição de leis pela Câmara Municipal, como a Lei n.

[75] Na verdade, essas reformas, como aponta Benevolo em seu estudo sobre o desenvolvimento urbano nas grandes cidades do ocidente, tinham um tom benéfico de melhoramentos da situação da saúde até mesmo para a classe trabalhadora que pouco ou nada decidia sobre a implantação dessas reformas, a crítica, no entanto, se faz no sentido de uma análise maior dos contextos nas quais essas reformas estiveram inseridas, que acabou por propiciar um ambiente de controle do poder em relação aos habitantes da cidade. In: BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001

328 de 1844 que decretou “fica prohibido a qualquer pessoa apresentar-se nua, das seis da manhã às seis da tarde, nos lagos ou riachos dessa cidade, sob qualquer pretexto que seja. Os contraventores soffrerão a multa de quatro mil réis, ou oito dias de prisão”, juntamente com o Código de Posturas de 1870, que preconizava “bulhas, vozerias, obscenidades e ofensas à moral [serão reprimidas e haverá ainda] punição para a pessoa que banhar à luz do dia no corrente da rua do Poço, na lagoa do Garrote [atual Parque da Liberdade], Pajeú e outros lugares expostos às vistas dos viandantes, ou de quem estiver em casa” (SILVA E FILHO, 2004) que tinha por intuito mitigar a prática muito comum na região do banho coletivo sem roupas por rapazes e crianças nos lagos e riachos na circunscrição da cidade.

Para Luiz Macêdo e Silva e Filho, um olhar panorâmico sobre a cidade, coroa a preocupação da Administração Pública em modernizar a urbes e demonstra um mosaico equilibrado e homogêneo, especialmente pelo fato de que na planificação chapada do mapa ausentarem-se as pessoas, que constituem o elemento desordenado. E ainda:

> Como expressão de costumes disciplinados e trabalho edificante, a normatização do espaço sugere inclusive um modo de vida mais distinto e elevado, regido pela ordem social e a segmentação da produção material – componentes imprescindíveis à consecução do progresso. Ordem esta posta a serviço da autoridade política e do conhecimento técnico, atributo do especialista. No fundo a necessidade de controlar as intempéries naturais e disciplinar as relações sociais, estabilizando-as pelo rigor da ciência e dos seus instrumentos de mediação e padronização – compasso, régua, esquadro, teodolito. “A linha reta procura abolir o acaso”. (...) A reta exprime determinação, esforço deliberado, trabalho sistemático, rigor metódico, planejamento, imaginação racionalmente disciplinada – além de trajeto curto entre dois pontos, ela implica a representação tangível de um desejo de objetividade e clareza, ponto culminante da ação criadora / transformadora dos homens sobre o ambiente que os circunda e oprime. A reta é o triunfo da razão instrumental. (SILVA E FILHO, 2004, p. 110-111)

Assim, podemos observar que a modernização do ambiente urbano em Fortaleza tinha um aspecto de controle social; a modernização do tracejado urbano e da aparência da cidade não vinha, entretanto, acompanhada de uma modernização na mentalidade social e nas práticas e usos do povo. Como visto por essas leis em Fortaleza, a modernização da cidade tinha um quê de vontade de transformação do espaço e da cultura, posto que acompanhada por ações do Poder Público, que coibiam práticas de relacionamento entre seres humanos e natureza. O propósito era tanto de elevar o status urbano da cidade, integrando-a às reformas que

esteticamente e ideologicamente prenunciavam um novo tempo ligado ao progresso e ao moderno, quanto também com ambições de controlar a população para atingir tal fim.

Diante disso, é curioso pensar então o peso dessas reformas em uma cidade que recebia cada vez mais e levas e levas de populações vindas do sertão, exatamente no período do Código de Conduta de Fortaleza; portanto, com costumes ainda não modernizados. Ao mesmo tempo, imaginar o papel dos movimentos artísticos que se deparavam com essas situações, tanto o movimento da Padaria Espiritual, quanto o movimento modernista e de vertente antropofágica Maracajá, ambos partidários de uma representatividade dos valores locais dentro dessa modernização pela qual a cidade passava.

O curioso é que o Modernismo em si também é uma modernização. Podemos entender que dentro dessas reformas urbanas e legais, de cunho modernizante, o Modernismo teve um papel também de modernizar aspectos da mentalidade, criando grupos de influência dos quais sairiam embriões sociais para o fomento da novidade, expressa na arte nova, como também vincular o aspecto local a essa modernização, esse aspecto que estava sendo alijado do tom puramente racional dos desenhos urbanos e das leis, por exemplo. No sentido de que a arte nova pode ser mesmo vista como um aspecto de humanização dentro dessa modernidade, onde seus intelectuais lembravam com sua arte, seus poemas, sua irreverência, para alguns, que era preciso assegurar a cultura humana já adquirida pelo fator memória dentro da história e vida desses povos. Com isso, queremos dizer que os intelectuais modernistas criavam um espaço para esse humano dentro da cidade moderna e da modernidade, como se mediassem a relação homem e mecanicidade, homem e ângulo reto, homem e máquina.

Há ainda uma outra problemática que envolve essa questão do que se entende por moderno da qual são indícios a questão tanto do combate à mulher na cidade quanto do banho coletivo nos riachos, expresso em alguns poemas e textos desse momento. A questão consiste em que o moderno fora construído. Tudo o que se entende por moderno fora construído durante décadas e séculos e fora construído, entre outras coisas, por narrativas. Para essas narrativas, portanto, colaboraram todas as construções feitas pelos modernistas e pelas vanguardas. Aquilo fora um terreno de disputas pelo que seria entendido como moderno, o que se deveria valorizar ou condenar. Portanto, em certa medida, é necessário olhar para essas manifestações da Padaria Espiritual, da *Revista Maracajá*, do jornal *O Povo* em sua coluna *Modernos e Passadistas*, a revista *Cipó de Fogo*, a *Revista de Antropofagia* e etc, e imaginar que havia ali um esforço e energia sendo dispendidos no sentido de modernizar e criar uma ideia do que era o moderno.

Portanto, não podemos tomar como moderno o que é dito por essas revistas, mas antes entender o papel das mesmas na construção de uma memória do moderno e do estabelecimento desse conceito[76] conforme uma acepção que ainda usamos hoje; de modo que estamos, ao encarar esses modernistas do começo do século XX, a observar a construção de uma memória do moderno conforme seu uso nos dias atuais.

4.1.1 PADARIA ESPIRITUAL, ASPECTOS HISTÓRICOS DA INTELECTUALIDADE DE FORTALEZA, INTELECTUAIS QUE ABRIRAM O CAMPO PARA MARACAJÁ

Um dos primeiros movimentos de intelectuais que realmente abriu caminhos para o enaltecimento do povo e da cultura cearense foi o da Padaria Espiritual. Criada por um grupo ao redor de Antônio Sales em 1892, tendo como distintivo, como aludiu poeticamente Raymundo Netto, uma haste de trigo cruzada por uma pena (NETTO, 2012). Por opção estilística, principalmente, o Simbolismo, que, para o crítico da literatura cearense, Sânzio de Azevedo, fora menos radical pelas terras dos tapuias e tupis que na França, por exemplo, talvez pelo fato de ter convivido com o Parnasianismo, apesar de não se aproximar tanto das temáticas do último. Para o crítico, o Simbolismo do Ceará não foi radical quanto o de Mallarmé e Baudelaire, posto que bebeu ainda de fontes como Antônio Nobre, um simbolista português, que se preocupava com as temáticas da nação (AZEVEDO, 2012).

Marques registra que a Padaria Espiritual em Fortaleza era composta por intelectuais vinculados à esfera boêmia, esquivando-se dos vínculos políticos, afeitos a sociedade secretas ou ilustres de então, uma novidade para os homens de letras em termos de circuitos sociais. O caminho das letras era uma forma de ascensão social e geracional que preenchia os sonhos dos jovens das classes médias e baixas, buscando construir um espaço seu. Estes elegeram a boemia como ambiente e opuseram-se à burguesia que tinha uma conotação específica para esses intelectuais, uma representação dos mais ricos de sua própria classe, os homens de poder e as famílias abastadas provincianas. Antônio Sales, um dos mais fortes opositores do Modernismo

[76] Jauss observa que o neologismo *Modernus* fora datado mais antigamente nas *Epistolae Pontificum* de Gelasius, no século V, em que o termo, etimologicamente derivando de *modo*, tinha a conotação de atual e referia-se, no texto, para separar a *antiquitas* que era o passado eclesial cristão dos "*patres ou veteres*, sucessores dos apóstolos até os bispos do Concílio de Calcedônia". E como essa palavra daí adquiriu posteriormente no século XVIII com Schlegel um outro sentido em que o romântico dizia que o moderno era sentir o verdadeiro sentimento da natureza. In: JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da Modernidade. In: *Histórias de Literatura*: As Novas teorias alemãs. São Paulo: Editora Ática, 1996. PP 47-101. Não poderemos nos ater aqui ao estudo dessa ideia de moderno, mas gostaríamos de evocar a fala de Jauss para demonstrar como esse conceito muda com os séculos.

no Ceará em seu início, é, no entanto, um dos líderes da Padaria Espiritual, que ditou o que deveria ou não ser feito pelos demais padeiros e que em seu movimento anti burguês, sonhava em assemelhar-se à França, tão ovacionada no meio intelectual que, à essa altura, voltava-se para o Penumbrismo e às influências francesas. Para tanto, os novos boêmios do "Quartier Latin" cearense aliaram-se à estética do choque, que atacava todo o poder, desde a Maçonaria ao Clero (MARQUES, 2016, p. 91). Frequentando clubes, cafés, livrarias, bilhares, praças, esses padeiros estavam interessados no debate de ideias que iam do campo artístico ao político. Para tanto, contou por dentre suas fileiras com servidores públicos, profissionais da imprensa, toda sorte de profissionais liberais e estudantes que iriam, nesse disputar de ideias de uma forma nova no ambiente público, oferecer uma nova maneira de vivenciar a cidade e o seu momento no mundo. Para a especialista na temática da Padaria espiritual Luciana Brito,

> a Padaria Espiritual optou por satirizar os valores capitalistas que procuravam uniformizar todas as alteridades culturais em um só paradigma, dispondo a população ao trabalho disciplinado e ao acúmulo de dinheiro e bens efêmeros, ao mesmo tempo que valorizou a diversidade das experiências presentes na pequena Fortaleza do século XIX. (BRITO, 2014, p. 110)

Apesar do respeito ao *Quartier Latin* de Baudelaire, os Padeiros tinham um tino crítico diante da europeização revelada na busca pelo progresso e pela cópia de modelos urbanísticos e societários higienistas. Os padeiros estavam angustiados com o relato acerca do nacional, diante do que escolheram a cultura do popular do país e da região, priorizando a narrativa da vida do povo e opondo-se aos intelectuais que apenas buscavam assemelhar-se à Europa. Os padeiros buscavam inspiração nos cearenses de vida simples, nos sertanejos e nas periferias do centro político da cidade de Fortaleza, esses que tinham uma ascendência no índio, no negro recém abolido da escravatura, povos retirantes. Todos esses componentes sociais que representavam o avesso do progresso idealizado desse período, esse último bem quisto pelos poetas cientificistas e republicanos positivistas da Academia Francesa e do Centro Literário de Fortaleza que eram, ao fim e ao cabo, os apoiadores das reformas denegadoras dos pobres da região. (BRITO, 2014).

Assim, por exemplo, pode-se encontrar textos como o de Adolfo Caminha, um dos padeiros, em que na coluna do jornal *O Pão*, de sua autoria, de título *Sabatina*, insurge-se em 1892 contra a deturpação dos festejos de cunho popular no Ceará:

> E o bumba-meu-boi? e os congos? e os fandangos e todas estas festas tradicionais que o povo se incumbia de criar para gáudio dos rapazes alegres?

> ...Tudo, tudo vai desaparecendo com o patriotismo nacional. O natal, como S. João e como todas as festas de caráter popular – vai degenerando em festa aristocrática. (CAMINHA apud BRITO, 2014, p. 117).

Contra a aristocracia e a *Belle Époque* dos burgueses os padeiros saúdam a boemia. No *Almanach do Ceará*, segundo estudo sobre a boemia cearense, de Raul Costa, em 1924 tem-se a notícia do livro de Arthur Bomilcar de título *Bohemios*, que retrata como índices da vida boêmia: o sentimento de liberdade, a intelectualidade, o amor pelas letras e livros, a solitude, o desinteresse pela norma e abandono das convenções sociais entre os boêmios, para os quais, entre as bebidas preferidas, estavam o vinho, a cerveja e o whisky. No *Almanach* indagam-se ainda se "serão bohemios porque bebem ou bebem porque são bohemios?" e tinham a sensação, pelo que se depreende do *Almanach* que a vida deveria ser áspera aos abstêmios (COSTA, 2015).

Para Raul Costa, há desde aqueles anos no começo do século XX uma diferenciação entre o boêmio e o cachaceiro. O primeiro não se confundia com o vadio ocioso e nem com o desonesto oportunista e, ainda o traço mais importante, a embriaguez da boemia justificava-se socialmente pelo viés artístico da mesma, ao passo que a embriaguez, dotada de uma conotação patológica e vinculada à esfera do crime, era muito diferente. De modo que a vida ligada à boemia era, no fim das contas, um privilégio que blindava as representações sociais negativas ao ato de beber daqueles grupos. Esse beber, aliado ao escrever, compunham elementos de uma subjetividade diversa que era desenvolvida por esses intelectuais. Há, no entanto, dois tipos distintos de trato com a ebriedade, Raul Costa distingue o trato alegre, irônico e apologético do beber como atividade vinculada à subversão e, por outro lado, um outro tipo de trato com a bebida, ligado ao sofrimento puro e simples das dores do mundo, tratos necessários de serem diferenciados em seu conteúdo (COSTA, 2015, p. 211).

Assim, se por um lado os padeiros insurgiram-se contra a exclusão do povo por uma elite que, alucinada pela ideia de progresso, excluía os pobres do tracejado urbano, por outro, os próprios padeiros estavam numa situação de privilégio, dado que eram boêmios e não cachaceiros, como aponta o texto do estudo de Raul Costa. Não obstante, isso não invalida a crítica e seu poder de abrigar uma maior parcela social que os padeiros vinham performando.

Todas essas transformações na intelectualidade ocorreram em um pano de fundo econômico e social viabilizado por transformações a nível macro que datam do começo do século XIX, quando a expressão urbana em Fortaleza passou a existir de fato, juntamente com algumas atividades de exportação, sobrepondo-se como centro urbano mais importante às

cidades como Sobral, Acarati, Crato e Icó. No final do mesmo século, Fortaleza tem um crescimento populacional expressivo, quando passa de 40.000 habitantes para mais de 2 milhões de habitantes no começo do século XX. Não foi o desenvolvimento industrial que elevou o status de cidade de Fortaleza, mas a exportação dos produtos da lavoura de algodão. Assim, essa condição, facilitada pela construção da *Estrada de Ferro de Baturité* e a construção de rodovias, juntamente com a situação de centro administrativo do estado, foram fatores importantes para que Fortaleza adquirisse a condição de metrópole em destaque (BERNAL, 2004).

No entanto, nada disso teria ocasionado uma enorme expansão demográfica da cidade nesse correr do século XIX não fosse a seca, conhecida na literatura da região. A seca expulsou a população migrante dos interiores e as levou para tentar a sorte nas cidades que despontavam como promissoras na região, que atraía não apenas pessoas com míngua de víveres, mas também estrangeiros e brasileiros de outros estados, especialmente do Nordeste e da Amazônia. Esse crescimento é responsável pela integração cada vez maior da malha viária e de outros sistemas em associação, conformando a região metropolitana (BERNAL, 2004).

Para Luciana Brito, é o algodão que viabiliza esse crescimento. O produto, aliado ao estabelecimento de centros como o *Bispado do Ceará* (1853), a inauguração de clubes de convivência, as movimentações dos intelectuais para o abolicionismo e a acentuação do *métier* intelectual através de revistas, grupos de influência e jornais (BRITO, 2014), promove uma transformação do cenário afetivo da cidade de Fortaleza em específico, viabilizando novas sensibilidades que estão latentes nos discursos dos poetas da padaria.

As transformações mudaram a aparência do cenário urbano. Em meados do século XIX, as casas mais humildes foram substituídas por casarões, as casas de paredes à base de taipa foram trocadas por elegantes casas burguesas à base de molduras e corônides, com fachadas e frontões (GIRÃO, 1979) pensados e projetados para evidenciar a imponência do morador pertencente à burguesia da cidade ou à classe ligada à terra e ao grande comércio do algodão.

O algodão fora favorecido pelo enfraquecimento do comércio de carnes, já que o Sul passara a despontar nacionalmente nesse quesito; a pecuária, inviabilizada também pelo clima, permite ao algodão ganhar espaço no estado. Na década de 1860, a Guerra Civil dos Estados Unidos inviabiliza o comércio de algodão daquele país, favorecendo Fortaleza, que aproveitou o investimento em algodão propiciado pela mudança no mercado para ganhar cada vez mais alcance internacional nesse comércio. O “ouro branco” verteu um “tapete de algodoais” pela

província, processo que culminou na derrubada de amplas porções da mata entre a faixa litorânea e a faixa sertaneja. Esse ouro branco permitiu ainda uma via de navegação que ligava Fortaleza à cidade inglesa de Liverpool e em contato direto com Portugal, França, Alemanha, Itália e Estados Unidos, com quem os cearenses comercializavam o produto (BRITO, 2014)

Evidencia-se como houve um processo de modernização que abarcava a região em termos naturais, ou a população, em termos culturais, algo que era facilitado pelo ideal de progresso, o qual vinha acompanhado do entusiasmo surgido diante de se estar conquistando o mundo com o mercado algodoeiro.

A sensação *Belle Époque* fora ainda promovida por uma crescente urbanização, que aliava os bons saldos na indústria do algodão, com as trocas urbanísticas e de arquitetura que invadiam Fortaleza, juntamente a essa conquista do mundo pelo algodão cearense. Os serviços estimulados por esse comércio passam a recrutar cada vez mais pessoas e colaboram para a urbanização, o calçamento das vias, a canalização da água para consumo, os bondes, tanto elétricos quanto movidos por animais, a iluminação das vias públicas e das casas da cidade, as inúmeras lojas, os cafés, os serviços de telefonia, as grandes avenidas e praças (BRITO). Tudo isso compõe o quadro que permitiu o surgimento dos padeiros, como também é o quadro que os mesmos criticavam.

Mesmo tendo um amor pela métrica e alguma vertente ligada a Auguste Comte, o nome da filosofia positivista do século XIX, a Padaria Espiritual pode ser entendida como uma soma de esforços ao lado do Modernismo local para, criticando o poder e o discurso que o fortalece, fazer emergir uma narrativa que celebre o povo.

Os padeiros faziam circular suas ideias a partir da manutenção de uma editora denominada *Forno*; era uma editora simples, mas que produziu bastante. Era uma característica da Padaria Espiritual a manutenção de vínculos e correspondências com outros jornais do país, algo que será mantido em Maracajá. É uma vertente intelectual que se abre em Fortaleza, da qual tanto a Padaria Espiritual quanto a Maracajá farão parte, compondo um estilo de camaradagem e deleitamento, agrupando diversos tipos de profissionais em reuniões frequentes em cafés, criando uma cultura de elogio à intelectualidade, bem diversa da forma de sociabilidade que existia nos salões de então. Entre os principais organizadores da padaria estava o anteriormente mencionado Antônio Sales, que tinha muito prestígio na França, outro padeiro, Moacir Jurema era entusiasta de autores como Baudelaire, Victor Hugo e Mallarmé. Adolfo Caminha, por sua vez, era um padeiro que tinha por referências intelectuais Zola,

Musset, Flaubert, e o próprio Baudelaire. Marques, em face de depoimento de Adolfo Caminha, aponta que os integrantes da padaria costumavam ler coletivamente no *Forno* em voz alta, aproveitando da leitura para tecer comentários sobre os escritos de autores como Verlaine e Zola. Os padeiros, então, realizavam a fantasia brasileira de equiparar-se à Europa no aspecto de produção intelectual e, assim, pensavam abandonar o atraso que caracterizava as narrativas sobre o Brasil, tal era um esforço constitutivo da Primeira República brasileira, essa busca por modernizar os discursos (MARQUES, 2015). Os padeiros foram um primeiro esforço no sentido de construir uma narrativa de fato brasileira e, ao mesmo tempo, vinculando-se a modelos tanto de sociabilidade quanto de produção narrativa de ideias ligadas ao que de mais moderno havia. Adolfo Caminha reitera:

> [à lá] Quartier Latin, discutíamos uma nova obra e a individualidade artística dos escritores do Sul! Queixavam-se os vizinhos do berreiro que fazíamos, parava gente à porta da casa (...) chamavam-nos doudos, (...) vagabundos! Bela época! (CAMINHA, 1999, p. 130)

Outros nomes que frequentavam a padaria eram Luis Sá (Corrégio del Sarto), que era pintor, Carlos Vitor (Alcino Bandolim) e Henrique Jorge (Sarazate Mirim), músicos e Joaquim Vitoriano (Paulo Kandalaskaia) que, mesmo não sendo artista, era de compleição forte e funcionava como segurança dos padeiros. Nem todos os padeiros, portanto, pertenciam efetivamente a uma elite mais abastada, mas todos tinham um lugar entre os cafés da Praça do Ferreira, posto que o capital simbólico "intelectual" passou a valorizar cada vez mais nessa sociedade citadina e modernizada que se estabelecia (BOURDIEU, 2011).

O Passeio Público, juntamente com a Praça do Ferreira, fora alvo das reformas urbanas à época e era frequentado por esses intelectuais, tanto da Padaria quanto os futuros partidários da Antropofagia, os autores de Maracajá. Esse passeio refletia a desigualdade e segregação social que permeava a sociedade para o qual fora redesenhado. Brito afirma que tal área de recreação pública fora separada em três subáreas que dividia a elite e as classes abastadas da população com menor poder econômico. A segregação entre as áreas não era algo explícito, mas mascarada por uma separação natural que ocorria em face dos mecanismos de controle e exclusão presentes na esfera pública, como a diferenciação pela adesão à moda francesa, por exemplo (BRITO, 2014).

A própria Praça do Ferreira também fora remodelada para abrigar a novidade moderna da cidade, recebendo quatro locais de café: Elegante, Iracema, Comérico e Java, nos quais os

intelectuais chegavam no fim da tarde e adentravam a noite para fazer acontecer a boêmia fortalezense e, portanto, a intelectualidade da nova República (BRITO, 2014). Havia, portanto, uma investida na modernização que transformava as ruas segundo um tracejado urbano europeu, das reformas urbanas de Paris projetadas por Haussman, para quem a arquitetura da cidade era uma questão administrativa. Em face disso, este organizou reformas que privilegiavam a técnica e a facilidade de circulação, a abertura de amplas avenidas e o escamoteamento do aspecto histórico (BENEVOLO, 2009). Apesar dessa investida no aspecto modernizante da cidade, apesar de serem entusiastas de uma crítica moderna e de terem como referências os modernísimos à época, Mallarmé e Baudelaire, os padeiros, apesar de criticarem a sociedade na qual viviam, podiam frequentar os melhores locais, sendo considerados boêmios. Certamente, pode-se afirmar que pudessem ser vistos pela elite conservadora da cidade como cidadãos não exemplares, mas isso não os excluía do seu meio. E, por outro lado, foi exatamente esse meio que permitiu a crítica à sociedade cearense que culminou nas narrativas de observação do outro, uma possibilidade de alargar o conjunto da cidadania para além dos mais abastados da terra dos exportadores de algodão. A poética dos exportadores de algodão ia no tom que segue:

> A Europa é a velha mãe, a América é a filha; E são a mesma luta, a mesma potestade; Uma é o grande ser que vem de tempos idos, A outra, o grande ser que vai pr'a eternidade. E formam, pois, assim a intérmina cadeia Dos homens do universo unidos a lutar. Uma traz a ciência e diz: Venho de longe. A outra fita o mundo e diz: Vou caminhar. (STUDART apud BRITO, 2014, p. 34).

O texto do jornalista Farias Brito, acima, datando de 1889, mostra a relação de admiração por parte da intelectualidade cearense pela Europa. Diante dessa admiração, os padeiros, como depois também os partidários de Maracajá, mesmo aproveitando o aspecto inovador vindo da estética europeia, pensaram ser importante construir uma base para a cultura que privilegiasse os aspectos locais. No entanto, para autores que se debruçaram sobre a problemática da literatura regional, como Humberto Araújo, essa aparente contradição é, na verdade, um aspecto constitutivo dessa literatura que, se por um lado vem da elite, por outro lado, procura representar um sertanejo ou habitante local pobre e humilde. Tal oposição gera um conflito que se expressa até mesmo na arte desses intelectuais, com o mecanismo da mudança de foco, fruto dessa oposição entre a origem do autor e as personagens que quer retratar. Tal artifício acaba por dissolver a realidade que se quer retratar dentro das preocupações que concernem ao narrador, provocando uma narrativa mais enxuta em termos

de imagem e mais emocional, o que gera distorções da realidade sertaneja, por exemplo, algo que pode ser observável na forma como o romance regionalista muitas vezes narra a violência do campo ou do setor rural, deixando entrever a falta de mecanismos de proteção aos direitos nesse ambiente. Para Araújo, é uma distorção que está atrelada a um foco narrativo próximo ao autor, que é da elite da cidade e que deixa de observar os mecanismos de controle e proteção à vida pertencentes à própria região rural (ARAÚJO, 2008).

Nesse contexto, os padeiros sentiram-se ínsitos a transformar, direcionar e interferir no ordenamento e rumo das coisas em Fortaleza. Passaram a lutar pela consolidação de um público leitor em sua cidade, procurando formas de conseguirem um reconhecimento pelo seu trabalho intelectual, já que não havia esse tipo de mérito social até então. As agremiações precedentes à Padaria ovacionavam uma ideologia civilizatória, firmada na ciência, no progresso, na técnica, buscando assemelhar-se a Europa. Em tal intuito, elogiavam o republicanismo, a ciência de Comte, Spencer e Taine, com um positivismo de raiz, que não ajudava na busca por uma identidade nacional. Quando os padeiros chegaram, tinham como principal tarefa a construção de uma ideia de Brasil independente que não existia até então (BRITO, 2014), apesar dos esforços do Romantismo. Nesse sentido, o contexto de nova República e da ideologia da modernização pedia uma narrativa acerca da nação que precisava de novos ventos. Em grande medida, ainda que não totalmente desapegados de um positivismo, o que os padeiros fizeram foi responder a essa necessidade.

Usando de um ecletismo que ia do Romantismo, passando pelo Simbolismo, pelo Neoclassicismo e chegando até um Naturalismo e Realismo, muitas vezes de tom penumbrista, os padeiros performaram essas transformações em prol do nacional e regional. Marques, utilizando os estudos de Leonardo Mota sobre os padeiros, ressalta o programa de instalação da Padaria:

> O próprio Programa de Instalação apontava para este ecletismo, pois ao mesmo tempo em que punia o ―padeiro que recitasse ao piano (artigo XXVIII) - numa reprimenda a uma possível recaída romântica - conservava, nas suas orientações estéticas mais explícitas, premissas caras ao nacionalismo romântico, como a proibição de palavras estranhas à língua de Camões (artigo XIV) e o veto à publicidade de ―qualquer peça literária em que se falar de animais ou plantas estranhas à Fauna e à Flora Brasileira, como – cotovia, olmeiro, rouxinol, carvalho, etc (artigo XXI). Aliás, José de Alencar não perdera o prestígio entre seus conterrâneos, ao lado de Homero, Shakespeare, Dante, Hugo, Goethe e Camões, era o romancista motivo de se tirar o chapéu assim que o seu nome fosse pronunciado nas ―fornadas (artigo XX) (...) Havia ainda outro item do Programa de Instalação de igual preocupação romântica, mas que, interessava também à ―Geração de 1870

> [precedente dos padeiros]: os ―padeiros se obrigavam no artigo XXXIV, em ―breve prazo, organizar um ―Cancioneiro popular, genuinamente cearense: Só ao cabo de mais de quatro anos de vida, isto é, nas edições 33, 34 e 36 d'O Pão, o trabalho teve início, e dele se encarregou Cariri Braúna (José Carvalho) segundo me informou o mesmo, quando o conheci em Belém do Pará (MARQUES, 2015, p. 85-95)."

Assim, portanto, apesar do aspecto regional e de, entre os modernos, privilegiar Mallarmé e Verlaine, a padaria tinha influências das mais diversas vertentes. Apesar de abandonar o Romantismo, ainda mantinha traços que exaltavam a busca pela nação e, nesse intuito, começara uma vertente de autocontrole interno do grupo intelectual, no sentido de dar preferência para a produção de uma literatura eminentemente nacional.

> A Padaria Espiritual cumpriu dois papéis fundamentais para a vida literária local: 1) como grupo, com seus encontros de espírito satírico e boêmio, demarcou um espaço de relativa autonomia para as artes na cidade de Fortaleza e 2) incutiu nos escritores o ânimo de atualização permanente e de profissionalização de suas atividades, em termos práticos, acompanhou o movimento Simbolista pari passu, criou um selo editorial e um jornal exclusivamente literários, estabeleceu uma rede de interlocutores em outras províncias e fixou na imprensa seções de crítica. Os frutos da Padaria amadureceriam para valer nas primeiras décadas do século XX, quando o intelectual passou a ser visto ao mesmo tempo como um boêmio, frequentador da boa conversa dos cafés, amante da noite, da música, dos teatros e amigo dos tipos populares mais excêntricos, e um acadêmico, erudito, que escrevia nos jornais, publicava livros e que era bem quisto pelas classes sociais mais abastadas, enfim, uma boêmia vinculada ao academicismo brasileiro típico dos primeiros anos do século XX. (MARQUES, 2015, p. 96)

Assim, os padeiros colaboraram para a sedimentação de um *modus* de vida intelectual em Fortaleza, contribuição importante para o projeto de nação e de identidade que se firmava Brasil afora, projeto para o qual a Maracajá da Antropofagia dará sua contribuição e do qual a última se valerá para exercer seu espaço de influência.

Entre as últimas duas décadas do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, a ambiência criada pela Padaria Espiritual, de valorização do intelectual, de espaço para as artes e o debate nos jornais, fora acentuado pela figura de Ramos Cotôco, apelido ganhado por ter nascido sem um dos braços; um músico que com suas marchinhas transformava a poesia dos padeiros em canções, famoso na região, que favorecera a disseminação da vertente regionalista (MARQUES, 2015). Assim, Cotôco, tendo bebido do levante regional operado pelos padeiros, contribuiu para a mudança de percepção acerca da identidade local em Fortaleza. Olhar para o sertanejo e o negro, para muitos na Primeira República, era um desafio, especialmente no caso

do negro, visto que a abolição ocorrera há pouco tempo, e muitas famílias da elite que frequentavam a Praça do Ferreira, por exemplo, e conviviam com esses intelectuais, eram, na verdade, famílias antes escravocratas. Grande parte dessas famílias não via com bons olhos a abolição, uma parte queria estar numa cidade moderna que se assemelhasse a Paris e, para isso, uma boa parcela entendia que os negros deveriam ser extirpados do imaginário e das narrativas da Fortaleza moderna, posto que lembravam o passado colonial e atrasado que gostariam de esquecer (NEEDELL, 2009).

4.1.2 MODERNISMO E MARACAJÁ, OS ANTROPÓFAGOS INTELECTUAIS DO CEARÁ

Entre os nomes que participaram da primeira fase do Modernismo no Ceará, de 1920 a 1930, servindo de apoio para o nascimento de Maracajá , estão: Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento, Sidney Neto, Mozart Firmeza, Filgueiras Lima, Demócrito Rocha, Heitor Marçal, Martins d'Alvarez e Rachel de Queiroz (BRAGA, 2012).

Demócrito Rocha, o organizador de Maracajá, é de fato um dos principais nomes em torno do Modernismo em Fortaleza. Organizara o jornal *O Povo* e desde 1927 passou a publicar vários poemas de cunho modernista; havia um certo ecletismo e na coluna dedicada ao Modernismo, de título *Modernistas e Passadistas*, é possível encontrar alguns simbolistas e mesmo penumbristas, como destacou Sânzio de Azevedo em seu estudo sobre o Modernismo no Ceará. Quando Maracajá fora criada, apareceu como página do mesmo jornal de Demócrito e significou um momento em que o Modernismo estava mais articulado nesse primeiro momento no Ceará (AZEVEDO, 2002). No mesmo ano, outra publicação ficaria nos anais da história como marca do surgimento do Modernismo no Ceará, a já mencionada publicação *O Canto Novo da Raça.*

No entanto, antes do surgimento dessa publicação, resta mencionar um fato curioso em Fortaleza: o primeiro momento do Modernismo na cidade pode até mesmo ser antecipado para antes da publicação de *O Canto Novo da Raça*, quando apareceu como aquilo que denominamos por Modernismo negativo, ou negação do Modernismo. Para não dizer que não houve um momento à lá *Klaxon* em Fortaleza, houve esse momento que poderíamos chamar de o equivalente negativo da Semana de 1922 em Fortaleza. Ocorre que, conforme entendeu Marques em seu estudo, o anti modernismo em Fortaleza chegara antes do Modernismo em si. Antônio Sales, através do seu pseudônimo Arthuninho Vales, quem protagonizou essa vinda às avessas do Modernismo para o Ceará. Tendo passado uma temporada no Rio de Janeiro, tratou

logo de voltar para o Ceará, com um ímpeto de bloqueio da novidade da arte que por lá surgia. Sua opinião contrária sobre o Modernismo duraria vários anos; em 1929 no *Almanach do Ceará*, está publicada uma visão de Antônio Sales sobre a arte nova:

> (...) ao alcance de todas as bolsas, queremos dizer, de todas as intelligencias. E o resultado dessa facilidade já está se vendo ahi em producções que fazem sorrir, sem se saber (...) si trata de malucos (...) ou de mystificadores que se divertem. (SALLES, 1929, p.243)

Antônio Salles, tendo projetado seu nome a partir da Padaria Espiritual, era correspondente e enviava textos para a revista *Fon Fon* do Rio de Janeiro, uma revista ligada à modernização, mas não exatamente ao Modernismo. Relacionando-se com autores como Monteiro Lobato, que também fora um opositor do Modernismo no Sudeste, Machado de Assis, Graça Aranha, Raimundo Correia, Francisca Júlia, Menotti del Picchia, Alceu Amoroso Lima, Herman Lima e Visconde de Taunay, além de corresponder-se com autores do Chile, Portugal, Cuba e Argentina, Sales tinha uma rede de referências fora do Ceará. Em 1923 criou um conjunto de poemas de título *Estâncias Futuristas*, os quais foram publicados no *Correio do Ceará*, numa franca tentativa de barrar e mal afamar o Modernismo em Fortaleza, poemas que posteriormente seriam reunidos num livro de título *Mistificações* (BÓIA, 1984). Nas *Estâncias Futuristas,* Antônio Sales, a partir de seu pseudônimo Arthuninho Vales, declara que o futurismo não passa de um "exercício de malabarismo poético (...) Basta abolir o bom senso, o metro e o ritmo" (VALES apud BÓIA, 1984, p. 333). Entre os poemas de Vales para o *Estâncias Futuristas,* que não pudemos encontrar em nenhum outro local que nos escritos de Wilson Bóia, encontramos ainda o poema *Impressões da Praça*:

> Preparo o meu Kodak para tirar um instantâneo. Escolho um ponto: Clic! Clac! Pronto!/ A Praça é como um Mediterrâneo, fresca de um lado, quente do outro lado: África em frente à Europa! Como um cavalo branco disparado, uma nuvem branca pelo azul galopa. /Fervilha o formigueiro humano da luta pela vida no labutar insano. Mas há gente que apenas passeia, namora, ou fala da vida alheia. A nuvem branca foge a toda brida... —Sorte grande da Loteria da Bahia!‖ gritam crianças vendedoras de esperanças. /No torvelinho, passam homens de todo estalão, desde o Portinho ao Pedrão. /Mulheres elegantes fremem aos estos crus do tropical mormaço, os colos ofegantes, os braços nus, dez pulseiras trazendo em cada braço. /Burgueses de brim branco, doutores de casemira, padres, estudantes, soldados, tudo vai, tudo vem, tudo transpira. Sob um figo-benjamim num banco, sonham alguns desocupados... /Que sonham eles, coitados! /Com a face pensativa, passa no seu landaulet o senador João Tomé. /A lufar como uma locomotiva, lá vem na carreira o deputado Moreira. /Esse, de palm beach, que entra no Riche, grosso como um fardo, é o Leonardo. /E os bondes vão despejando gentes, que vêm de pontos diferentes e se misturam na multidão. Dá muito na vista o estranho Naturista de cabelo comprido e barbadão. /Lunetas amarelas, cinto ao cós, roupa cáqui, chapéu grande, tez queimada, - —Olá, camarada! Quando chegou do Orós?‖ /No salão

> do júri, em cima, soa a voz de um advogado a defender um acusado. Eis que o Felino se aproxima, fechando um olho às moças... /Nos cafés tinem louças, e cada um se entope de gente que, a suar, derrete a banha. Herr Mário Elói bebe um chope em honra da Alemanha: - —Meus senhores, Deutschland über alles!‖ /Olhem o Antônio Sales, Levando livros e revistas... Certo, vai pensando horrores Dessas minhas Estâncias Futuristas. (VALES apud BÓIA, 1984, p. 334)

Primeiro, há de se observar que o poema *Impressões da Praça* tem traços claramente ligados à exaltação da modernidade, que compunha a arte nova, mas também tem traços passadistas; por exemplo, há rima em todo o poema. Entretanto, ele é uma criação que traz consigo elementos do moderno, o Kodak, as onomatopeias, que representam uma inundação dos sentidos promovida pela arte nova, o descrever do passeio público, a ode à bebida, os estrangeirismos, a alusão ao automóvel, tudo isso compõe a novidade do anti futurismo de Arthuninho Vales que, apesar de opositor da arte nova, conseguiu, com sua paródia, criar uma espécie de futurismo negativo nas letras da região.

Também nos periódicos *Jandaia*, *Diário do Ceará* e em *O Nordeste*, Wilson Bóia informa que autores como Lúcio Várzea, Xavier, Júlio Maciel e Manfredo Rutilo atacam a arte nova, chamando-a de uma escola que destrói a língua, bagunça com a metrificação, lei maior, além de prevaricar contra a moral e os bons costumes (BÓIA, 1984). Não ficavam sem resposta; contra os que atacavam o Futurismo, alguns penumbristas como Edigar de Alencar se rebelavam, como quando publicou na revista *Jandaia*, em 1923 piadas sobre Antônio Sales, sintomaticamente na seção *Saco de Gatos*, através do pseudônimo Zefo Turista (MARQUES, 2015, p. 128). Essa crítica entre os jornais serviu de oportunidade para Fortaleza se habituar ao tema do Futurismo.

Um dos principais combustíveis para esse movimento consistiu na visita de Guilherme de Almeida à cidade. Após ter sido convidado a Recife para palestrar, Guilherme estendera a visita a Fortaleza, para palestras, que tiveram por títulos *A Revelação do Brasil pela Poesia Moderna* e também *Saudação à Bandeira*; usou da oportunidade da efeméride do dia da bandeira para vincular o tema da pátria à arte nova. Conta Marques que a palestra foi bem quista pela intelectualidade local, que considerou melhor o Modernismo (2015). A palestra servira de combustível para a geração de artistas plásticos que surgiriam posteriormente, na década de 1930, e que dariam origem ao grupo claramente modernista de denominação *CLÃ* (FIRMEZA, 1983). Segue um trecho de *Saudação à Bandeira*:

> (...) a nossa bandeira tem que ser grande [só] (...) depende de nós, (...) irá até onde for a nossa vontade. Vontade que será igual a Deus: toda-poderosa,

> creadora de céos e de terras. Vontade que nós, os do moderno movimento literario brasileiro estamos tentando realizar nas nossas obras. Somos a classe intelectual do Brasil, somos o pensamento brasileiro: parte de nós agora, unanimente, a um tempo, de todos os pontos do Brasil, um só grito, um só desejo – queremos ser brasileiros (...) é o nosso assumpto, o nosso leit-motive, a nossa preocupação (...) a nossa idéa (...) nossa razão. (ALMEIDA, 1925, p. 8)

De uma forma ou de outra, portanto, proclamando esse discurso de exaltação à bandeira, à arte nova e à pátria, Guilherme de Almeida tornou-se um ponto marcante na história do Modernismo nesses anos 1920 em Fortaleza. Seu próprio livro publicado em 1924, de título *Raça*, pode ter, juntamente com os comentários acerca de suas ideias nas palestras em Fortaleza, servido de base para o uso do termo tanto no livro de Sydnei Netto e Jáder de Carvalho escrito em 1927, quanto para os pensamentos e manifestações de muitos outros escritores, como Raquel de Queiroz, que se valia do termo em seus escritos, conforme já citado nesse tópico. Guilherme de Almeida é nome expressivo da *Semana de 1922* e também um dos fundadores da revista *Klaxon*, mas desde 1924, quando já havia uma guinada nacional na literatura brasileira do Modernismo, Mário da Silva Brito aduz que o autor criara teses como *Do Sentimento Nacionalista na Poesia Brasileira*, em que buscou a evolução histórica do conceito de pátria enquanto sentimento. A ideia de que nossa poesia deveria ser de exportação e não de importação foi desse momento e do próprio Guilherme de Almeida, e logo depois Oswald a utilizaria no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, além da tese de que a poesia é constituída por palavra, ritmo e ideia, o que faria Ronald de Carvalho elege-lo como o maior criador de imagens da literatura brasileira (BRITO, 1968). Além disso, Guilherme de Almeida também colaborara, posteriormente à sua estada em Fortaleza, para a primeira dentição da Revista de Antropofagia, com poema escrito especialmente para a revista; um poema sensual de título *Fome*:

> Em jejum, na mesa do Café Guarany, / O poeta antropófago rima e metrifica o amorzinho de sua vida / Elle tem saudades de ti. / Elle quer chamar 'ti' de: estranha – voluptuosa – linda querida. / Elle chama "ti" de: gostosa – quente – bôa – comida. (ALMEIDA, 1928, n. 1, p. 5).

Com esse poema é possível perceber que Guilherme de Almeida colaborou para a criação de um léxico e imaginário antropofágicos, num esforço de criar uma arte nova nacional, ao lado de Alcântara Machado, Bopp, Mário, Oswald, Tarsila e outros.

Contudo, o discurso de Guilherme de Almeida fora bem recebido pela mocidade e pelos poetas antigos de Fortaleza. Para Marques, o lado bem-comportado do nacionalismo de Almeida pode ter contribuído para essa ampla recepção, numa cidade ávida por internacionalizar-se e criar uma identidade nacional moderna, ao mesmo tempo em que se apegava a aspectos tradicionais da vida ligados ao cosmos rural. É por isso que Marques, a partir de depoimento de Vinícius Dantas, entende que o Modernismo no Ceará chegou em segunda mão, mediante um discurso mais abrandado que a revolução proposta pelos Andrade (MARQUES, 2015).

Sânzio de Azevedo também sublinha a aparente contradição, destacando que, apesar de estar o Modernismo do Ceará em contato direto e tendo Maracajá nascido por causa da Antropofagia, ainda assim é de se constatar que o Modernismo no Ceará esteve mais próximo da linha dos verde amarelos, que fora opositora da Antropofagia em São Paulo (AZEVEDO, 2012). A isso gostaríamos de adicionar nossa percepção; ocorre que os cearenses estavam em outro contexto, com outras afinidades e afetividades que lhes permitiram vivenciar a Antropofagia, participando da revista paulista, construindo uma memória, juntamente à Antropofagia. Nesse contexto, Maracajá era uma ponte antropofágica na cultura cearense e ajudaria na tarefa de firmar uma nação moderna pelas artes; essa ponte pois aderiu à estilística da revista paulista, algo que fica claro nos termos usados por Maracajá nas suas publicações, mas tinha características próprias. Como em texto de Paulo Sarasate publicado no número dois de Maracajá em 1929:

> Você da Antropofagia, não adivinham como a gente está satisfeita. É assim mesmo que nós queremos. E é assim que a coisa tem de sahir. O sul chamando o norte. E o norte chamando o sul. Convidando-o para a luta. Assanhando as energias moças do lado de cá e de lá. Movimento assim é que é. Esforços conjugados. União das duas bandas. Com o oeste também. Tudo gritando brasilidade. Tocando na mesma inúbia. Comendo na mesma cuia. Brasileiramente. Antropofagicamente. (SARASATE, 1929, n. 2, s/p)

Assim, apesar de a evocação da nação no Modernismo do Ceará estar mais próxima do verde amarelismo, a questão é que a própria Revista de Antropofagia, na primeira dentição, trazia textos de Plínio Salgado, nome do movimento verde amarelo. Isso ocorria pela vontade dos antropófagos de juntar forças para a renovação das artes, diante do esforço para a construção do nacional. Sendo assim, apesar de compreendermos o peso das construções oswaldianas para a Antropofagia, as fontes nos mostram que várias forças e intelectuais contribuíram para sua

elaboração em primeiro momento e apenas com o tempo é que as vertentes foram se cristalizando e ficando cada vez mais distantes umas das outras e a partir de então houve o rompimento.

O mesmo se dava com as particularidades locais do Ceará. Outro ponto importante e que precisa ser sublinhado é que o Ceará começa a ser mais problematizado na Revista de Antropofagia, juntamente com seus intelectuais, a partir da segunda dentição, que é justamente o momento em que Oswald de Andrade está mais presente na revista. Aliás, esse mesmo texto supracitado de Sarasate fora publicado no número 15 da segunda dentição da Antropofagia em destaque na seção *De Antropofagia*[77] (SARASATE, 1929, d. 2, n. 15, s/p). Assim, por um lado há um distanciamento entre os intelectuais do Ceará e a corrente oswaldiana, por assim dizer, e, por outro, há maior presença dos textos dos cearenses exatamente no momento em que Oswald está mais presente na revista. Certamente, precisamos então observar, por outro aspecto, a presença dos cearenses na Antropofagia. Ou alargamos o conceito de Antropofagia para encaixar os intelectuais de Maracajá, ou então devemos admitir que Oswald de Andrade não se importava com o que publicava. Como ficou evidente[78] que a segunda dentição tem maior presença de Oswald como mentor e como Plínio Salgado, Graça Aranha, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado se afastaram da mesma devido aos conflitos que ocorreram em termos intelectuais e de amizade, demonstrando que na segunda dentição havia mais seleção de textos e intelectuais, devemos, então, abrir-nos à possibilidade de que os Maracajazenses não fossem tão próximos ao verde amarelismo. Assim, pelo menos não no ponto em que Oswald desprezasse desde o primeiro momento.

Efetivamente, o que todos os textos dos cearenses na segunda dentição da Revista de Antropofagia e todos os textos de Maracajá demonstram é uma vinculação e auto referenciamento entre as duas localidades e intelectualidades da vanguarda. Uma outra possibilidade também é que o conceito de Antropofagia que se popularizou postumamente, vinculado aos textos mais famosos de Oswald de Andrade, não abarque a complexidade das relações que existiam no momento em que a Antropofagia se constituía enquanto movimento. Assim, portanto, demonstrar o imenso campo de vertentes de ideias quando olhamos mais de perto para a teia construída por esses intelectuais, pode trazer os estudos sobre a Antropofagia

[77] Essa seção e sua importância estão melhor explicadas no tópico deste capítulo sobre a segunda dentição da Revista de Antropofagia, para o qual remetemos o leitor neste momento.
[78] Abordamos essas divisões no capítulo segundo da presente dissertação, no tópico sobre o Modernismo no Brasil, para o qual remetemos o leitor.

para o momento de sua criação, pode demonstrar o momento criador por parte da coletividade de intelectuais de um movimento complexo, que não pode ser resumido por um manifesto ou por um texto apenas. O momento zero da construção, o momento da operação criativa, esse momento é polifônico e plural, não cabe, quando se fala em movimento, como o movimento antropofágico que operou primeiramente por meio da revista, sendo esta, portanto, seu espaço de confecção mais amplo, dentro da concepção de apenas um único intelectual.

A vanguarda antropofágica reuniu uma série de intelectuais, tanto em São Paulo, quanto em outras localidades, como em Fortaleza, que aderiam ao vocabulário da Antropofagia, referenciando tanto o nome do movimento quanto a forma de denominar os partícipes, "canibais" ou "antropófagos". Os intelectuais do Ceará eram antropófagos intelectuais; seus textos em colaboração para a Revista de Antropofagia afirmam claramente isso, como o texto de Heitor Marçal, que está reproduzido nas páginas subsequentes (MARÇAL, 1929, n. 16, s/p). Não podemos afastá-los completamente do campo de referência da Antropofagia; portanto, é preciso entender como esses antropófagos cearenses, que construíram uma revista para dialogar com a Revista de Antropofagia e que aderiram sob vários aspectos aos programas da Antropofagia, colaborando, ao seu modo, para alterá-lo e dar nova face para o mesmo, atuara. As fontes mostram que esses intelectuais queriam somar esforços à organização de uma vanguarda com conotações nacionais, tanto em alcance quanto em temáticas. Isso era motivo de contentamento, como mostra o entusiasmo do texto citado acima de Paulo Sarasate e como os diversos textos reproduzidos na sequência deste tópico também demonstram.

O Modernismo no Ceará tendeu tanto para a esquerda, com Jáder de Carvalho, que fora perseguido pelo Estado Novo, quanto para a direita, com poemas como os de Sidney Netto, perfilando uma via mais semelhante ao que depois se firmaria como Integralismo no Brasil, como afirma Marques (2016). Não parece razoável afastar alguns intelectuais de Fortaleza do campo da Antropofagia[79] apenas por estarem, em tese, afeitos a uma linha mais conservadora, conforme alguns poemas mostram. Conservadores ou não, eles contribuíram para o projeto nacional de busca por uma identidade modernizada a partir dos detalhes locais do que formaria aquilo que chamaram de nação brasileira. E em conjunto, eles firmaram uma noção de Brasil

[79] O conceito de campo é de Bourdieu e fora melhor explicado no capítulo terceiro, sobre intelectuais, para o qual remetemos o leitor nesse momento.

que tinha um aspecto tanto constitutivo, quanto destruidor da identidade, como ficará claro mais adiante[80].

Jáder de Carvalho, um dos nomes mais à esquerda do movimento modernista no Ceará é, no entanto, conservador no que tange à figura da mulher; nisso está expressa a veia romântica que promove o elogio a valores do passado para a constituição da nação. Mesmo desapegado da métrica, Jáder não se permitiu uma feição dionisíaca da narrativa como a que está em Oswald de Andrade, por exemplo. Mas, quando olhamos para a Revista de Antropofagia como um construto de várias vertentes, fica mais clara a possibilidade dessa polifonia de discursos no seio da mesma.

De uma forma ou de outra, pelo que se depreende de entrevista dada por Jáder de Carvalho ao jornal *O Povo,* já nos anos 2000, sua posição destacada entre os intelectuais cearenses no que tange ao Modernismo deveu-se, entre outros fatores, ao fato de seu pai ser sócio, nos anos 1911, da *American Typography*, situada na Praça do Ferreira, *métier* que ele mesmo aprendeu de um funcionário do seu pai, o tipógrafo de nome Gastão Justa, que logo depois se tornaria professor da área de Letras (ALMEIDA; CARVALHO, 2000). De fato, Justa pertencia a uma geração de tipógrafos audazes, que desenvolveram trabalhos importantes no que tange à modernização dos tipos na *Typografia Minerva*, trabalho com o qual pintaram e deram nova cara aos textos modernizados dos autores do período. Gastão Justa trabalhou no ramo duplo de poesia e tipografia ao lado de outros poetas como Sidney Neto, nome do Modernismo cearense (MARQUES, 2015).

Retomando a questão da observação do campo construído pela Antropofagia desde Maracajá, da mesma forma que a Revista de Antropofagia fora veiculada como suplemento do jornal *O Diário de São Paulo*, a Revista Maracajá saíra como suplemento do jornal *O Povo*, com dois números apenas, um em 7 de abril e outro na data de 26 de maio, ambos no ano de 1929, correspondendo ao último ano da Revista de Antropofagia. Sânzio de Azevedo enfatiza que seu estudo de Filgueiras de Lima, um dos intelectuais da revista cearense, revela que mesmo como um suplemento do jornal *O Povo*, era chamada pelos intelectuais de revista e, apesar das poucas publicações, tivera repercussão e grande impacto. Entre os intelectuais que colaboraram para o primeiro número da mesma estão Heitor Marçal, Paulo Sarasate, Antônio Garrido (Demócrito Rocha), Sidney Neto, Filgueiras Lima, Pereira Júnior (Mozart Firmeza), Mário de

[80] Ver citações de Demócrito Rocha mais ao fim deste tópico.

Andrade (do Norte), Rachel de Queiroz, Jáder de Carvalho, Franklin Nascimento e dois escritores de outras cidades, sendo Paschoal Carlos Magno, teatrólogo e poeta e, finalmente, Raul Bopp. Já no segundo número comparecem todos os citados no primeiro número, além de Suzana de Alencar Guimarães, Lúcio Várzea (Júlio Maciel), Silveira Filho, além de Fernando Ricardo, sobre "quem nada sabemos", segundo Sânzio (AZEVEDO, 2002, p. 218-219).

Maracajá veiculava textos como o poema *Jazz Band da Floresta*, de Filgueiras Lima, no número 1:

> Hora de oiro e sangue da manhã,/ quando a terra, fatigada,/ sacode, pra longe, o capuz negro da noite ... /No palácio de verdura das frondes /começa o jazz bizarro da floresta:/ - rubros campinas cálidos clarinam! /- o canário - cornucópia de oiro /derrama,/ sob a mesa de mármore verde das campinas, / moedas cantantes de cristal! / - e a araponga,/ que tem uma bigorna e um malho na garganta,/ faz um estrépito ensurdecedor!/ - sentimental boêmio das matas,/ o bem-te-vi rebelde /põe uma nota excêntrica no jazz!/ Cantam a graúna, o pintassilgo, a rola, / todos os pássaros da floresta cantam! / É o jazz-band original das selvas de minha terra! / forte como a su' alma! Ardente como o seu povo! (LIMA, 2013, s/p)

Pelo poema de Filgueiras Lima, observamos uma das facetas do tom da arte nova de Maracajá. Vemos então uma mistura entre a selva e a vida boêmia. A boêmia para esse texto de Filgueiras Lima é a alusão ao moderno que compunha essa faceta da arte nova: a mistura do moderno; o vínculo com a nação ou à pátria se fazia nesse texto, do lado moderno, pela alusão ao jazz e à boêmia, e pelo lado da nação e da região com o retrato da selva e do natural. Como vimos nas páginas anteriores, a vida da boêmia e o espaço do intelectual boêmio representaram uma inovação e uma modernização no seio social, que se firmava nessa cidade da virada do século XX. Juntamente com o elogio à boêmia, comparecem nesse poema as imagens do jazz, estilo tão em voga nesse começo de século, que para os contemporâneos representava o moderno; é o caso, por exemplo, desses intelectuais de Maracajá. Para Hobsbawn, não obstante, se o jazz representava o moderno, devia ser apenas num aspecto em que se poderia ligar o moderno à liberdade, pois, para o historiador, é a liberdade uma das chaves principais de compreensão do estilo musical em questão. Além disso, não é possível falar do século XX nos primeiros vinte anos sem mencionar como o Jazz era ouvido acaloradamente no ocidente (HOBSBAWN, 1990)[81].

[81] Para o autor, inclusive, apesar do Jazz ter sido muito presente nas festas e sociedade do começo do século XX, não houve muita referência ao mesmo nas artes, exceto por nomes como Langston Hugues, representando a cultura negra americana - que sabia exatamente o significado do jazz como um fator cultural dos negros que estava

Na verdade, a selva, o outro lado do texto de Filgueiras, fora usada de diversas formas pelos intelectuais na Revista de Antropofagia. Esse texto de Filgueiras Lima lembra o apelo feito pelo Manifesto Antropofágico, que elogiava a "reação contra o homem vestido" informada pelo "cinema americano", que Oswald sublinhou, em que o homem vestido é o equivalente à selva que os intelectuais buscavam para criar uma das imagens do nacional (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 3); também o texto de Filgueiras Lima está em sintonia com a revolta de Antônio de Alcântara Machado na Revista de Antropofagia contra Camões, pai da cultura ilustrada de quem os positivistas, em sua crítica, eram aficionados; essa que era acusada por esses modernistas de passadismo e impedimento do livre fluir da modernização (MACHADO, 1928, n. 2 p. 1). Filgueiras soma forças com a crítica feita por Alcântara Machado na *Seção de Crítica* da Revista de Antropofagia a Cassiano Ricardo, que depois será nome do Verdeamarelismo; a crítica de Alcântara, apesar do elogio à poética que Cassiano consegue, é a de que Ricardo pouco alcança em termos de relação entre o moderno e o nacional, que Ricardo apenas foca no nacional (MACHADO, 1928, n. 2, p. 4). Assim, portanto, Maracajá, no texto de Filgueiras Lima, também se organizou com a vinculação entre elementos do moderno e elementos do nacional, em que o último era perceptível a partir da alusão à natureza.

Um dos colaboradores de Fortaleza para a Revista de Antropofagia foi Franklin Nascimento. Do autor, até recentemente, pouco se sabia. Raymundo Netto afirma que por pesquisas feitas com a família de Franklin Nascimento, o autor deixou a postura ativa de poeta após 1930, quando constituíra família, fato que faz os filhos praticamente desconhecerem os poemas do pai à época da entrevista. Não obstante, mantivera cartas com autores como Drummond em 1974, data perto de seu falecimento, e criara na década de 1960 a *Academia Cearense de Humoristas*, tendo sede na *Associação Cearense de Imprensa* (NETTO, 2012). O autor faz parte da primeira leva da renovação nas artes que ocorreu no Ceará no século XX. Publicara, como mencionado, juntamente com Sydnei Netto, Jáder de Carvalho e Mozart Firmeza[82] o livro *O Canto Novo da Raça*, que tem diversos aspectos reveladores do tom que a renovação das artes nas movimentações modernistas e vanguardísticas em Fortaleza abarcou.

ganhando espaço pela América do Norte e pelo mundo -, Cocteau e mais outros poucos, diante do que podemos entender que esse texto dos cearense Filgueiras Lima pode muito bem ser considerado como uma dessas exceções. O jazz, que era tocado tanto nos *saloons* do Mississipi quanto por operários de Newcastle é pois além de tudo isso, no seu local de origem, um símbolo de democratização e sociabilização da arte, um produto cultural, por diversos seios sociais distintos. In: HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

[82] Olhar imagem em anexo.

No número 6 da primeira dentição da Revista de Antropofagia, aparece um poema de Franklin Nascimento, com letras garrafais em parêntesis, indicando seu pertencimento à cidade de "Fortalesa". O poema de título *Pomo Roido*, tirado do suposto livro *Nuvem de Gafanhotos*, que Franklin tinha planos de lançar, tendo-o anunciado através desse poema na Revista de Antropofagia, acabou não sendo lançado, deixando então na revista o registro de uma promessa de livro e não de um livro de fato (NETTO, 2012):

> Assim?!.../Não! Eu não te quero mais.../ Quando eu parti, deixei-te quase verde ainda, / Pendente de um pequenino ramo ignorado. / Até te confundias com os renovos.../ Mas o ramo cresceu, / Vieste espiar a estrada, / E ahi amadureceste, rubra, ao sol de Julho... / E, longe,/ - Quem via eu me esquecer daquela manguita quase verde ainda, / Que eu reservava para a volta?!... / Não! Eu não te quero mais. / Há vestígios de outros dentes na tua polpa... (NASCIMENTO, 1928, n. 6, p. 2)

O poema de Franklin apresenta-se sob um verso livre; portanto, modernista em termos de quebra com a métrica. Já a temática pode ser modernista pela figura da prosopopeia, que, ademais, também fora utilizada por Filgueiras Lima na citação anterior, denotando como um traço do Modernismo cearense o lançamento dos personagens do poema para o meio da selva. As metáforas e alusões ao meio natural como método, a quebra métrica e ausência de rima como forma, e os problemas das paixões, no caso da paixão amorosa e sensual aparece pela figura da manga, uma fruta da flora brasileira, no caso de Franklin Nascimento, ou dos animais da fauna atuando como boêmios de uma festa ao ritmo do moderno Jazz no caso de Filgueiras Lima. De uma forma ou de outra, há uma modernização na atuação dos personagens, não necessariamente do eu lírico, mas dos demais personagens, por assim dizer, de ambos os poemas: os animais de Filgueiras são modernos porque boêmios e dançam jazz enquanto o antigo amor do poema de Franklin Nascimento é moderno porque entregue a uma forma de se relacionar com outros amores que não existia para o feminino numa sociedade tradicional.

Além disso, na Revista de Antropofagia, desde o primeiro número em 1928, havia na seção Brasiliana, cujo teor já comentamos em capítulo anterior, uma seção destinada a dar notícia do que ocorria em diversos cantos do país; sempre vinha com uma nota de um telegrama de Fortaleza a algum jornal paulista, demonstrando questões e problemas da região. Desde uma nota citando a visita de Pedro de Orleans e Bragança à Praça do Ferreira, até uma greve de padarias por terem sido multadas no preço do pão (BRASILIANA, n. 1; n. 2, p. 8).

Ademais, esses excertos retirados tanto do primeiro quanto do segundo número de Maracajá mostram o vínculo com a Antropofagia. Segue primeiro texto assinado por A. G., que

devem ser as iniciais de Antônio Garrido, pseudônimo de Demócrito Rocha, editor da revista, grande agitador do Modernismo no Ceará:

> O primeiro número de Maracajá foi espalhado por todo o globo e até por fora do referido esferoide. A esta hora qualquer habitante de Marte já estará fazendo antropofagia. Vocês lá do sul que escreveram sobre o gato selvagem do nordeste toquem nos ossos. Isso! Nós estamos ligados por um sentimento único – o da voracidade. Juntemo-nos para comer tudo o que deva ser comido no Brasil (GARRIDO, 2013, s/n)

O texto acima transparece a genialidade de Demócrito Rocha, em sua busca pelo binômio caro ao momento modernista nacional e de vertente antropofágica da arte nova: universalização e nacionalização (MACHADO, 1928, n. 2, p. 4)[83]. Vai mais longe que a mera referência à Europa ou a objetos da modernização que inundam o cotidiano, como o rádio e o telégrafo; chega a mudar de planeta e, a partir dessa hipérbole, mostra a adoção do extremo outro como imagem, na figura do marciano. Evoca a Antropofagia em seu aspecto emocional, que é o da voracidade dos sentimentos, através da figura de um habitante não terrestre, elevando a outro nível o método antropofágico de busca pela representatividade da alteridade do índio canibal, chegando à negação total do humano. O índio canibal fora usado pelos antropófagos intelectuais como imagem para construir uma arte nova que representasse a desforra dos habitantes nativos das Américas, até então negados como agentes civilizatórios por uma percepção de sociedade que também excluía a declaração de independência cultural dos brasileiros ou dos latino-americanos. Demócrito Rocha, com a evocação da imagem de um marciano canibal eleva a um nível maior ainda, maior que a Terra, universal, o alcance e imagem do método antropofágico, coroando o mesmo com a percepção de que é um método voraz de reinterpretação ou até mesmo de construção de imagens acerca do Brasil.

Além disso, já demonstramos como era importante para a Antropofagia na figura de seus intelectuais, a partir do que podemos entender pela revista[84] conotar uma vinculação com diversas cidades de amplas localidades, tanto no Brasil quanto do exterior: América Latina e Europa. Agora fica evidente que havia uma animosidade ao redor desse fato também na própria

[83] Antônio de Alcântara Machado, na *Seção de Crítica* da Revista de Antropofagia, já comentada no capítulo 2 da presente dissertação, observa, quando critica Cassiano Ricardo: "Se o movimento moderno entre nós não tivesse assumido também uma feição nacionalista acredito que Cassiano continuasse inimigo dele. No Martim Cererê a gente verifica isso facilmente: do espírito moderno que é universal o poeta aceita pouca cousa. Mas o tema Brasil do modernismo o seduz." In: MACHADO, Antônio de Alcântara. Um Poeta: Cassiano Ricardo. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: s/e, 1928, dentição 1, n. 2, p. 4.

[84] Demonstrado no capítulo terceiro sobre Intelectuais e a Revista de Antropofagia, para o qual remetemos o leitor neste momento.

organização da Revista Maracajá, que era um braço da Antropofagia, como os termos e a vontade de adesão e colaboração com a revista de São Paulo nos mostram. O que fica claro, portanto, é a intenção desses intelectuais no circuito da Antropofagia de demonstrarem uma conexão entre as vanguardas do país. Havia, portanto, um desejo e intenção de provocar e fortalecer essa união, esse duplo referenciamento e vinculação. Tanto pelo depoimento de Raul Bopp (BOPP, 2012), gerente da Revista de Antropofagia, podemos observar isso quanto por esses textos de um dos intelectuais de Maracajá, Paulo Sarasate, como acima referido. Assim, não era apenas a Antropofagia em seu núcleo paulista que queria vincular-se a outras cidades, também as cidades que apareciam na Revista de Antropofagia - pelo menos no caso do Ceará, em Fortaleza,– tinham intuito de vincularem-se à Antropofagia, à vanguarda pela arte nova no Brasil e ao esforço de dizer o que era o nacional, cada um contando-o a partir, principalmente, das imagens de sua região.

Os textos abaixo do cearense Demócrito Rocha também informam mais a respeito do pensamento do autor e de como ele contribuiu para a criação de uma narrativa a respeito da Antropofagia entre cidades de localidades diversas do país, a partir do diálogo entre os intelectuais de duas dessas mesmas cidades. Os textos também foram publicados com a assinatura do pseudônimo de Demócrito, Antônio Garrido, e tiveram sua veiculação na segunda dentição da Revista de Antropofagia. São os textos *A Matança dos Inocentes*, primeiro que segue, e *Filosofia de Antropófago*, o segundo:

> vezes não pega. O sr. Gonçalves Dias (que foi comi[ilegível] pelos peixes) não teve outro que-fazer e atirou uma capa de estudante de coimbra sobre Nós precisamos sitiar o Brasil. Sitiar. E trancar as fronteiras. Invocar o espírito de Herodes e fazer a matança dos inocentes. Se tal povo é destinado a servir de pasto a todas as pragas extrangeiras. Não seria melhor morrer logo, administrativamente? Do que morrer por força de concessões, como aquella do Ford? Todos os organismos reagem quando lhes entra o antígeno. O Brasil não. Goza, elogia, bate palmas, não tem febre. E por que? Por causa dos inocentes. Logo: chá da meia noite, matar os inocentes e ressuscitar os desconfiados que morreram de velhos. Poderemos evitar que os brasileiros se criem inocentes? É claro. O geito é fazer brasileirismo intuitivo. Como esse que nós e os sulistas estamos fazendo. Vocês não estão vendo? Qaulquer grito nosso ajunta povo e povo fixe-fixe. É uma espécie de mibilização para salvar a terra da gente. (GARRIDO, 1929, n. 15, s/p)

> O centenário de Alencar terminou virando uma questão de família. Todo o Brasil ficou sabendo o que somente os eruditos sabiam: que elle era filho de um padre... antropófago. A desgraça de Alencar foi querer estylizar o índio. O mesmo aconteceu com Bilac que fez de Tapyr e Scipião dois bons camaradas... A primeira negociata internacional dos brasileiros foi aquella de

> Poty (Camaraão), alliando-se aos portugueses contra os hollandeses. Se ele tivesse golpe de vista, aproveitaria a confusão para liquidar os dois ao mesmo tempo. E ficaria sozinho, plantando cana nos Guararapes. A culpa foi do baptismo. Depois que ele se chamou Don Antônio deveria ter sido comido sumariamente.C[ilegível]ção dos [ilegível]moyos!... Os tamoyos nunca tiveram canção.Aquelles românticos metidos a fazer epopeias, arrazaram a tribu. Antes de Voronoff enxertar glândulas, já os selvagens comiam macacos. A juventude estava de novo no pagé, por via gástrica. Que isso de enxerto às a nu'ez do tymbira. Resultado, o indi ficou cheio de espermatozoides e de bacilos de Koch. E quasi morreu tisico. (GARRIDO, 1929, n. 16, s/p)

Demócrito Rocha ainda assinala na segunda dentição da Revista de Antropofagia, conforme os excertos acima mostram, que para criar a ideia de Brasil é preciso barrar o impulso interno que confere àqueles chamados de inocentes a atitude de aceitar tudo o que é de fora, despreocupados que estão da tarefa de criar uma síntese brasileira. Usa da linguagem agressiva já comum à Antropofagia para tal fim, e resolve o problema a partir de uma linguagem comum à terra dos burocratas: a panaceia para os problemas é administrativa, a resposta violenta é uma mera resolução administrativa. Nesse ponto, quando a Antropofagia impõe à imagem do canibalismo uma mera resolução burocrática, ela barbariza a cultura ilustrada dos bacharéis, numa posição claramente crítica a todo o desserviço que muitas vezes a chamada burocracia impõe aos cidadãos administrados. Além disso, a palavra inocente nesse excerto tem um sentido específico de oposição à atitude canibal que é cara à Antropofagia. Se os inocentes aceitam tudo o que é de fora e esquecem do seu, os canibais intelectuais, em oposição ao índio inocente, defendem sua terra a partir da intuição do grito, o grito que une, o grito que é a ação criadora da vanguarda, como o grito dos antropófagos através da revista.

No texto do número 16 da segunda dentição acima citado, texto de Demócrito Rocha, temos uma das construções que melhor sintetizam o significado da vanguarda antropofágica: "Se ele tivesse golpe de vista, aproveitaria a confusão para liquidar os dois ao mesmo tempo. E ficaria sozinho, plantando cana nos Guararapes. A culpa foi do baptismo." (GARRIDO, 1929, n. 16, s/p). Isto porque essa construção se repete ao longo de vários poemas de diversos autores, textos da *seção abre-alas*[85] de Alcântara Machado, e mesmo textos de Oswald na primeira e segunda dentições, que é a construção da imagem do brasileiro, ou do índio, ou do nativo, sob a iminência de lançar-se à destruição do elemento europeu; essa iminência é provocada pelo narrador, o narrador quer que o personagem destrua o europeu da narrativa. Logo em seguida,

[85] Referimo-nos sobre essa seção da revista no capítulo terceiro, para o qual endereçamos o leitor.

há a evocação de uma imagem do nativo atuando no seu habitat natural; são duas imagens, duas colagens, a da incitação à destruição daquele que outrora colonizou, seguida da imagem da quietude do nativo no seu lar. São imagens fortes, pois evocam destruição e identidade a um só passo; essa perspectiva é antropofágica, ela é forte pelo elemento surpresa da justaposição das duas imagens, a da destruição, seguida da calmaria do nativo no seu cotidiano.

Ao mesmo tempo, o excerto acima também evoca a imagem do batismo, que na verdade representa a religião e uma forma de ritual dentre vários que a Antropofagia endereça. Na verdade, sobre esse ponto, gostaríamos de esclarecer algo daquilo que já identificamos nesse método antropofágico. Quando a Antropofagia evoca as imagens de diversos rituais originários das mais diversas culturas, além de divindades e alusões a religiões, transparece um esforço por provar que *tudo é a mesma coisa* em termos de diferenças religiosas no Brasil, não para se livrar dos símbolos de cada um dos ritos aludidos, mas para confrontá-los. Não há de fato um conhecimento religioso a nível teológico nesses textos dos antropófagos intelectuais; há a vontade de criticar o estado social e cultural das coisas. É a vontade de explorar o inexplorado em termos de cultura brasileira, para unir os opostos. Como numa dissolução pós-barroca, reconhecer-se os opostos, coloca-los no mesmo plano, como no cubismo, e buscar a dissolução de um no outro. Como se o problema fundamental ético da não aceitação do outro, dessa alteridade que existe no Brasil, por exemplo, tivesse que ser superado pela tábula rasa dos valores e traços culturais.

Além desses textos, voltando-nos momentaneamente para a revista Maracajá, é possível notar que diversos anúncios pelos números da referida revista veiculam o mesmo diálogo constante com a Antropofagia:

> Annuncio: Olhem vocês do sul: o Ceará exporta couros de bovinos, caprídeos e lanígeros. E também de obras e lagartos. E algodão. Se vocês quiserem partidas desses produtos, dirijam-se á EXPORTADORA CEARENSE LTD, uma das melhores firmas exportadoras do Ceará. (ANNUNCIO (1)..., 2013, s/n)

> Annuncio: Olhem vocês do sul: vocês devem dormir em rêde como nós dormimos. Os tupiniquins nunca viram camas. Digam aos importadores dahi que peçam dez mil redes á Usina Gurgel (Siqueira & Gurgel Ltc) Fortaleza. (ANNUNCIO (2)..., 2013, s/n)

> Annuncio: O verdadeiro antropófago bebe agua mineral Lambary. E quem não quiser ser comido pelas doenças internas (que são aquellas que devoram o sujeito de dentro para fora), deve igualmente beber agua mineral LAMBARY, de que o Benjamin Torres é agente na Fortaleza de Nossa Senhora da Assumpção, do Siará. (ANNUNCIO (3)..., 2013, s/n)

A *voracidade* que Demócrito Rocha bem observou com seu Antônio Garrido é a responsável pelo ímpeto desses grupos de intelectuais de estarem em busca de referências e vínculos com grupos de outros estados e cidades Brasil afora. A voracidade também está na busca por diversas imagens do Brasil performadas pelo método antropofágico que coube muito bem na metáfora da devoração canibal. Esta cumpre um papel tanto de choque quanto de imagem que possibilita enxergar a rapidez e facilidade com que os antropófagos intelectuais produziam imagens do Brasil a partir da construção de um novo mundo nas artes, desde diversos elementos do mundo da vida. Por fim, a voracidade é o substantivo que afirma uma prática comum ao moderno, posto que acelerado e diverso da vida pacata da província tradicional.

Assim, essa voracidade que abriga a busca por relações com diversos grupos intelectuais também permitiu a veiculação de anúncios de mercancias de Fortaleza por um linguajar não vendável em outro contexto que não o dessa vanguarda. Mas a voracidade da arte literária permitiu que até mesmo o mercado fosse deglutido e reconstruído a partir de uma série de vocábulos que reproduzem o método antropofágico. Até mesmo o mercado, esse que está em oposição ao "communismo" que desde sempre "já tínhamos", antes mesmo da chegada do europeu (ANDRADE, 1928, n.1, p.3). Não obstante, apesar da voracidade abrigar uma linguagem não vendável, talvez o mercado seja ele próprio mais voraz e mais canibal que os próprios vanguardistas, uma vez que nem do antropófago comunista e surrealista tem medo. Aprendera seu linguajar e utilizara o mesmo para vender redes, água e animais para os antropófagos, ensinando-lhes detalhes da cultura local e também desafiando-os a passarem a incorporar esses traços culturais, como o hábito de dormir em rede, já que "os tupiniquins nunca viram camas" (ANNUNCIO... (2), 2013, s/n)

A voracidade, portanto, permeava muito do que foi a Antropofagia. Sânzio de Azevedo informa que Raquel de Queiroz dava notícia de que Maracajá era lido no Rio e em São Paulo (AZEVEDO, 2002). Não sabemos se Raquel se referia a leituras dos próprios números de Maracajá ou se referia às leituras de Maracajá a partir das colagens da mesma na Revista de Antropofagia. De uma forma ou de outra, o importante é observar a percepção da intelectual de que a relação com o grupo paulista estava promovendo o conhecimento da revista e, portanto, da vanguarda cearense, pelo Sudeste[86].

[86] À época, a atual região sudeste dividia-se diferentemente. Rio de Janeiro compunha com Espírito Santo e Minas Gerais a região "oriental", e São Paulo pertencia à região "meridional", passando a ter denominação pelo nome como é conhecida atualmente apenas após 1968, com uma proposta de divisão regional que seria mantida conforme o critério de divisões em microrregiões e mesorregiões homogêneas até 1988, com a Constituição Federal, exceto

Um outro fator que atesta a importância dos cearenses para a Antropofagia está no fato de que seus textos aparecem destacados nas seções *Poemas de Outros Estados* da segunda dentição, também estão constantemente citados na seção *Correspondências* e passam a figurar com o tempo na seção *De Antropofagia*, que é a seção de maior destaque dentro da página do *Diário de São Paulo* que corresponde à segunda dentição da revista (SARASATE, 1929, n. 15, 2.d, s/p).

Outro nome importante para a relação entre Antropofagia e Maracajá é Heitor Marçal. O biógrafo Silva Nobre pontua que Marçal nasceu em Fortaleza em 1910, tendo ido morar entre os cariocas para trabalhar com jornalismo no *Diário de Notícias* e depois alcançado cargo no Ministério da Fazenda, na então capital da República. Apesar de morar no Rio de Janeiro, participou da imprensa ainda em Porto Alegre e São Paulo e, de 1928 a 1961 publicou quatro livros; biografias e ensaios sobre homens que honravam a ascendência indígena e sobre aspectos morais dos ameríndios (NOBRE, 1996).

O texto de Heitor Marçal apareceu na 2ª dentição da Revista de Antropofagia e denomina os intelectuais cearenses como antropófagos do Ceará:

> Você me escreveu sobre Maracajá. Escreveu-me e pediu-me cousas do norte. Ora, você sabe que para o sul, o norte é, pelo menos em literatura, "menino amarelo comedor de brôa". Por isso eu gostei da sua carta e do seu pedido: "Eh patipati / O patipatão (eu não sou daqui) sou lá do fundão / sou de bôa boca / commo o que me dão." Aliás, todos os antropófagos do Ceará são de bôa boca e [ilegível]isso já levamos vantagem ao nosso avô de kanitar vermelho e cocar verde e amar[ilegível]lo. Eu creio que o índio não devorou o portuguez com nojo. No ceará, a renovação vai ser um buraco, não contamos com o auxílio de: São Francisco veio croado da matriz de Canindé, nem do: "Meu padim padre Cícero da méca do Ceará". O cacete vae ser rijo. Precisamos tornar o samba brasileiro. Nada de sanfonna que é música balofa de vento estrangeiro importado da silva. Vióla também não serve. O encordoamento é estrangeiro. Por mais que a madeira se esforce pra dar tons de brasilidade a cousa não sae certa. É urgente a quebra da viola. Quebrar de véra, música brasileira com berimbau. Mas berimbau brasileiro. Berimbau feito no bambu. Com uma quênga de côco na ponta. E corda brasileira. [ilegível]ipa de gato do mato espichada no sol. Acabar com o mofo português que está sujando os cantos da terra. Tudo brasileiro. "Pulo signal / da santa cruz /livre-nos Deus / Santa Maria / tem um livro muito grande os outros santos / tem um livro mais menó / xepo xepo / lengo l[ilegível]ngo / São Joaquim da Urumetamba / Sã Francisco do caritó." O índio cearense foi valente. Comeu o padre pinto. Mas não soube dar conta do recado. Se soubesse

pela divisão de Goiás em Tocantins e Goiás; a autonomia de Roraima, Amapá e Rondônia e a entrega do território de Fernando de Noronha a Pernambuco. In: Portal IBGE, Divisão Regional do Brasil. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/geociencias/geografia/default_div_int.shtm?c=1. Acesso em: jul. 2017; FRANCISCO, Wagner de Cerqueria e. "Divisão Regional Brasileira "; *Brasil Escola*. Disponível em http://brasilescola.uol.com.br/brasil/divisao-regional-brasileira.htm. Acesso em: jul. de 2017.

> tinha devorado também o padre Luiz Figueira. O indianismo de Alencar foi fictício e todo mundo acreditou. Como se fosse possível arranjar um romance de amor entre uma gazela e uma onça suçuarana. O que que queria ver era Iracema passando o guerreiro branco no moquém. E o velho Araken com a barriga cheia e a cara besuntada de gordura de Martir So[ilegível]res Moreno. Então [ilegível]im. Era de se dar um viva ao kanitar de Iracema. O verso no Brasil deve ser nú. Nú como o índio era. Sem pontos / Sem vírgulas / Sem nada. Mais adiante arrangjam-se sinaes convencionaes. Tin[ilegível] dos de motivos de cerâmica primitiva. (MARÇAL, 1929, n. 16, s/p)

O texto de Marçal tem diversos pontos que merecem destaque. A começar pela forma. É uma carta, é um manifesto, tem poemas no seu seio e volta-se para o discurso indireto. É um texto livre, e é assim conscientemente, como fica claro pela ode ao "texto nú", conforme excerto acima; ele é nu porque não se disfarça, não tem receio de discursar e não precisa, portanto, esconder-se atrás de artifícios, conforme defende. É um texto nu, nu como os índios que formavam o Brasil antes dos europeus. O texto tem diversos termos que remetem ao palavreado de etnias que compunham o Brasil. Fala-se em *kanitar*, o cocar que era usado pelos guerreiros tupis, a referência a pessoas e literatos de origem cearense, como o escritor José de Alencar, o Padre Francisco Araken e o capitão-mor à época colonial do então Siará, Martim Soares Moreno, visto por uma linha de história mais tradicional como o fundador da capitania do Ceará, num tom de celebração, já que ele viera a mando dos portugueses defender a costa contra os franceses. Moreno também é visto como um apaziguador dos indígenas por ter aprendido seu idioma e conseguido mediar vários conflitos que ocorreriam caso não tivesse aprendido alguns detalhes da cultura indígena. Na ficção de José de Alencar, Iracema é uma índia que conquistou o coração do militar português (SCHWAMBORN, 1998); portanto, a crítica dos antropófagos à obra de Alencar, nesse aspecto, repousa sobre essa imagem de índio domesticado, de índia apaixonada pelo chefe branco. Todas as imagens evocadas por Marçal demonstram um tom de chacota, irreverência e vontade de reescrever a história; Marçal afirma que Soares Moreno também precisa ser deglutido pela crítica. Do mesmo modo, o moquém, nome de uma seção da segunda dentição da Revista de Antropofagia, é, originalmente, um objeto usado entre as culturas indígenas para secar a carne ao sol antes de ser preparada para o consumo. Num tom de ironia, e completando a imagem da devoração, que choca pelo horror com que é interpretada se for levada literalmente em conta; na verdade, quando Heitor Marçal usa tal imagem em seu texto, ele está aderindo francamente ao tom da Antropofagia, em seu sentido mais destemido, que é o sentido atribuído a Oswald.

Além disso, Marçal também usa a imagem do berimbau e do samba, como produto da cultura brasileira, em oposição à viola e à sanfona, por exemplo, que teriam origens europeias. Ora, o elogio ao berimbau e ao samba são formas de elogio à cultura negra. Com essas alusões ao elemento negro, a Antropofagia traz à tona uma discussão que existiu desde o Império, quando o país foi declarado independente, representada pela questão que surgiu sobre quem teria direito à cidadania e quem não teria. Enquanto o país era colônia, as discussões nesse sentido eram menores, dado que havia

> pouca necessidade de debate quanto à condição civil de diferentes grupos sociais e étnicos (...) a elaboração de uma nação independente fazia surgir a questão da cidadania e quem teria direito a ela (...) Quem deveria ser considerado brasileiro? Entre os que fossem considerados brasileiros, quem teria direito de cidadania? (...) Essa heterogeneidade praticamente não era considerada um problema no período colonial; de fato, os interesses imperiais dos portugueses "queriam que nós fôssemos um povo misto e heterogêneo, sem nacionalidade e sem fraternidade, para melhor nos escravizar" [aqui Weinstein cita José Bonifácio]. (...) era a própria condição de nacionalidade e a percepção do imperativo da homogeneidade cultural que tornavam essas questões de interesse vital (WEINSTEIN, 2008, p.393).

Conforme a Independência se consolida e com o advento da República, essas questões dos elementos que formam a nação ficam cada vez mais prementes e o movimento dos intelectuais da Antropofagia, em uma guinada do Modernismo para a discussão acerca do nacional, tenta responder e está em uníssono com essa problemática.

Além disso, olhar para a Antropofagia, o Modernismo e estar sensível a essa questão do nacional precisa vir acompanhado de um entendimento de que as soluções encontradas por grande parte da historiografia até cerca de dez anos atrás pouco atinavam para o fato de que as origens de uma nação como pensadas na Europa não cabiam aqui. No que tange à América, é necessário buscar um constructo acerca do nacional diversificado, dado que não teríamos aquilo que diz respeito ao nacionalismo étnico, favorecido por uma formação da nação que tenha tido por lastro uma tendência biológica ou biológico-cultural única (CALHOUN, 2008). Marco Pamplona aponta outro problema, que é o fato de boa parte do mundo acadêmico, com a virada do segundo milênio, ter passado a minar os mitos de que um núcleo étnico deveria ratificar a nação (PAMPLONA, 2008).

Certamente, quando falamos em Antropofagia, há um esforço tanto de deglutição de diversos aspectos étnico-culturais, como o caso do sertanejo, do índio, do negro, os italianos, os japoneses; mas também há um aspecto de negação de todos esses elementos, que serão

deglutidos para a criação de algo novo. Há um aspecto normatizador na Antropofagia, de busca pela nacionalidade, mas também há um aspecto destruidor. A Antropofagia, portanto, tem esse duplo aspecto, o da busca pela representatividade da identidade das populações até então rechaçadas pela prática social[87], mas também tem um aspecto de destruição até mesmo dessa construção feita pelos elementos que estão à deriva. De qualquer modo, o primeiro aspecto sobressai diante do segundo, que é utilizado nos casos apenas de necessidade de radicalização do discurso para atingir o fim específico de criar um novo paradigma para a Antropofagia. Assim, por exemplo, constrói-se a figura do canibal como um dos elementos da composição antropofágica, quando então o canibal passa a ser utilizado no jogo de palavras de diversos intelectuais da teia da antropofagia, ele então passa a ser também deglutido[88]

Assinale-se que o aspecto da destruição que justifica tanto a violência do discurso antropofágico, quanto a metáfora que se usa da prática ritual do caraíba, está ligado à tendência de destruição presente na arte modernista. Quem melhor abordou esse aspecto foi Eliane Robert Moraes, em *O Corpo Impossível*, em que atesta ter a arte nova um aspecto de destruição da figura humana, em seu antropometrismo, ou seja, em sua métrica que queria definir a partir de uma fisionomia. Para a autora, desde o século XVIII é possível encontrar um esforço por fazer oposição às figuras clássicas nas artes como um todo[89]. Sempre houve artistas que "resistiram ao empenho de uma sociedade desejosa por encontrar a figura humana (...) às imagens ideais do homem, veio contrapor-se um imaginário de dilaceramento (...) que procurava não aprisionar o ser humano num retrato imóvel e definitivo" (MORAES, 2002, p. 19).

A autora ainda aponta que esse comportamento dos artistas se intensificou no decorrer do século XIX, atingindo uma "gravidade insuportável no entre-guerras" do século XX. Das indagações dos surrealistas à noção de identidade, vinculando-a ao desejo, até a imagem de Georges Bataille em 1936, na revista *Acéphale*, que apresenta um ser humano sem cabeça e, apesar disso, vivo (MORAES, 2002); ao que acrescentaríamos a decomposição da figura humana operada pelos cubistas como método e até mesmo esse nosso objeto de pesquisa, que é a vanguarda antropofágica. Tudo isso, essas alusões todas, coloca a problemática da morte

[87] Não teremos espaço nessa dissertação, em função da quantidade de temas tratados, para referenciar também as teorias de Canclini a respeito do hibridismo cultural, bem como suas contribuições para o tema antropofágico, não obstante, tal sempre poderá suscitar trabalhos futuros. Agradecemos à professora Regma Santos por essa indicação bastante pertinente In: CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: 2013, Edusp.
[88] Observar análise que fizemos sobre a Revista de Antropofagia no capítulo segundo da presente dissertação.
[89] Para um estudo da vinculação entre arte na modernidade e modernismo, verificar o capítulo segundo da presente dissertação.

diante desse contexto entre-guerras[90]. Para Eliane Moraes, faz sentido que o ser humano tenha perdido sua cabeça, quando se observa as artes, nesse momento caótico de entre guerras. Nesse sentido, a metáfora da deglutição do outro, o horror causado diante de uma cena ritualística de antropofagia, tudo isso faz parte desse choque que os vanguardistas aproveitaram para expressar a noção de rompimento com a fisionomia humana. Entendemos que a vanguarda antropofágica bebeu certamente desse contexto maior das artes. No entanto, isso não é tudo; se a Antropofagia destrói, ela também constrói. Como temos observado com a análise mais atenta de todas essas contribuições intelectuais para as revistas e textos principais da vanguarda, de fato, há uma vontade dupla, de construção e destruição. Se a Antropofagia destrói o humano e faz parte desse momento em que o homem passa a problematizar a sua finitude, e até um certo caos em sua vida, não obstante, ela também celebra a criação das diversas pluralidades que compõem o Brasil; isso está expresso nas diversas imagens trazidas à tona pelos inúmeros intelectuais, como também na necessidade de identificar as diversas localidades de intelectuais que aparecem na revista.

Para Pamplona essa busca pelas pluralidades é característica dos constructos acerca da identidade observados nas Américas, local em que o esforço da busca das ideias plurais de nação ganhou uma feição de identidades étnicas plurais. Nas Américas houve uma celebração de etnias diferentes para a construção de uma imagem da nação, "não fingem ter uma descendência étnica coerente", algo que gerou inúmeros conflitos mundo afora no decorrer do século XX, como o holocausto nazista. Pamplona recorda os estudos de Benedict Anderson quando lembra

> do turbilhão americano vieram realidades imaginadas, como Estados-nação, instituições republicanas, cidadanias comuns, soberania popular, hinos e bandeiras nacionais, entre outras; acompanhadas da liquidação de seus opostos conceituais: impérios dinásticos, instituições monárquicas, absolutismos, vassalagem, nobrezas hereditárias, servidões, guetos e assim por diante, Nas novas nações das Américas um novo modelo do que seria o Estado nacional independente estava para ser plagiado (PAMPLONA, 2008, p. 20).

Pamplona explica que na segunda década do século XXI, apesar do grande campo de possibilidades aberto por Anderson acerca da novidade para os estudos da nação e do nacionalismo nas Américas em 1983, o campo permanece ainda para ser explorado. O autor

[90] Maneira de expressar o período intermediário entre a Primeira Grande Guerra, de 1914-1918 e a Segunda Grande Guerra, de 1939-1945.

ressalta que desde o século XIX o intercâmbio de ideias, líderes, governos, e acrescentaríamos, intelectuais, espalhou os nacionalismos nas Américas e Europa:

> em que os líderes desses movimentos tinham consciência de fazer parte de um projeto maior no qual a ideia nacional estava incorporada à luta mais ampla contra a tirania e em prol da autonomia. Os líderes da independência americana tomavam emprestadas idéias europeias, ao passo que as novas nações americanas forneciam exemplos nos quais a Europa imaginasse seu futuro. Além disso, os americanos aprendiam uns com os outros, pois tinham o problema comum de criar nações novas a partir das antigas colônias. (...) por conta da atenção para com o papel desempenhado pelo nacionalismo nas atrocidades do mundo moderno, nós nos esquecemos de sua juventude em que o nacionalismo se alinhava a um movimento humanitário liberal pela liberdade, igualdade e autonomia (PAMPLONA, 2008, p. 20)

De fato, é apenas sob o zênite da constante troca de referências entre intelectuais tanto da Europa, no Brasil, quanto da América Latina, que a Antropofagia faz sentido, com sua novidade que perseguia um constructo da nação de uma forma tão diversa e tão complexa. A Antropofagia não existiria sem o campo intelectual que a formou, que deu base para a criação da arte nova segundo os impulsos do signo do nacional. Se sua metáfora tem um aspecto de destruição, inclusive do humano - aproveitando o contexto de destruição maior operado pelas artes - sua prática tem como resultado a construção de uma rede de intelectuais que trabalhou arduamente para a concepção de uma arte e de uma filosofia que sintetizassem o Brasil.

Nessa ambiência, os discursos acerca do nacional podem ser integradores de uma "formação discursiva que dá origem ao mundo moderno" (CALHOUN, 2008, p. 37). Vemos que o Modernismo se encaixa nessa corrente, especialmente no sentido de que ele a atualiza no século XX, procurando imagens que comportarão a nação moderna que busca construir, num duplo sentido tanto de buscar o moderno no seu meio, quanto de construir o moderno com suas narrativas e discursos. Nesse movimento, a Antropofagia, com seu duplo ímpeto de construção e destruição, representou, a partir da própria dualidade desse método, uma maneira diversa de existir modernamente, uma origem, como quis Calhoun, de uma formação discursiva do Brasil moderno, que constrói uma ideia de nação e destrói algumas imagens usadas nessa ideia de nação, a fim de, ao cabo, acompanhar uma incerteza acerca do humano que existiu nas artes nesse período do entre guerras.

4.1.3 SÍNTESE DA ANTROPOFAGIA NO CEARÁ

Portanto, o que os textos dos maracajazenses, os antropófagos do Ceará, mostram é que a Antropofagia com suas letras, publicações, poemas, etc., todos esses registros que compõem sua expressão, testemunham uma sensibilidade de diversos intelectuais tentando conferir um sentido para a nação moderna. Soma-se a esse esforço o aspecto nortista da Antropofagia, num momento em que Nordeste era considerado 'norte' da *terra brasilis*. Os antropófagos do Ceará criaram a partir de uma sensibilidade própria uma contribuição aproveitada grandemente e incorporada pela Revista de Antropofagia paulista. Essa imagem de uma Antropofagia advinda do Norte tendeu, por um lado, para um aspecto mais conservador, construtor de uma imagem para o Brasil, uma imagem para a qual colaboravam as narrativas sobre a seca. Como também a partir de narrativas das formas de sociabilidade provincianas ligadas à honra feminina; também tendeu para um lado mais dionisíaco de uso constante da violência cara à linguagem antropofágica, do elogio ao texto nu. Esse texto critica a identidade do cearense embasada no fundador da capitania do Siará, num sentido de reconstrução de uma história que não tenha nesse domador de indígenas sua lenda e herói, juntamente com um elogio a elementos da cultura negra numa terra cercada de antigos escravocratas. Donde podemos enxergar o aspecto de desconstrução das identidades e busca por uma nova história promovido pela Antropofagia naquele Estado.

Nesse passo, há um esforço de imagens que tentam incorporar a selva e os detalhes do natural com elementos da vida, considerada à essa altura como moderna, na figura da prosopopeia que vincula animais da fauna brasileira às imagens do moderno jazz. Além dessa imagem, na sua vertente mais radical, a Antropofagia no Ceará eleva a Antropofagia nacional para além do humano, na figura do habitante de outro planeta, a total alteridade, que, ultrapassando a imagem já comum na Antropofagia do indígena canibal, efetuará a devoração de todo o Brasil e todas as referências, para chegar a uma síntese da condição moderna buscada por esses intelectuais. Todas essas imagens somam-se a um esforço que era performado por esses intelectuais para criar uma rede ampla por todo o Brasil; intelectuais que repensassem o que deveriam ser as artes nesse país, que gostaria de adentrar no aspecto moderno da vida, mas sem esquecer-se de si mesmo. Outrossim, observar que para os cearenses um dos principais problemas no que tange ao esforço de construção de uma nação é a aceitação da influência do colonizador, algo que pode ser resolvido, para os antropófagos intelectuais locais, por meio da deglutição desses mesmos inocentes, algo que atinge, nesse ponto da construção imagética da Antropofagia, um sentido de resolução administrativa dos problemas internos. Ou seja, a

Antropofagia também passa a atuar a partir de um nível burocrático, algo que, por um lado, mostra como a própria burocracia, parte da cultura dos bacharéis, que a geração modernista critica, também é bárbara e também fora deglutida pelos antropófagos. Assim, os antropófagos usam do contexto maior das artes de aniquilamento da figura humana para criticar problemas do espaço em que habitam e criar uma síntese nacional, a um só passo construtiva e crítica.

Em face disso, para finalizar esse estudo sobre a Antropofagia no Ceará, destacamos uma alusão a Mário de Andrade do Norte. Em seus estudos, Sânzio de Azevedo observa no acervo de cartas do intelectual cearense que o mesmo afirmara: "Maracajá conseguiu a morte oportuna do soneto. Cipó de Fogo irá adiante." (ANDRADE apud AZEVEDO, 2002, p. 226). Ao que diríamos que Maracajá não conseguiu apenas a morte do soneto, ela também colaborou de forma brilhante e importantíssima para a face crítica da identidade nacional cara ao momento das construções nacionais do Modernismo brasileiro que encontrou na Antropofagia uma face.

4.2 SEGUNDA DENTIÇÃO DA REVISTA DE ANTROPOFAGIA, ASPECTOS GERAIS, FUNÇÕES NO CAMPO INTELECTUAL

> *As teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se devoram entre si e com sua luta asseguram a continuidade da vida.*
> *Marcel Proust*

A segunda dentição da Revista de Antropofagia representou um balanço final e esgotante dessa primeira etapa do movimento antropofágico. Com publicações semanais, de 17 de março de 1929 a 1 de agosto do mesmo ano, ela marcou diferenciações importantes em nível de solidariedade entre os intelectuais da Antropofagia. De fato, a segunda dentição representou um ponto significativo dentro desse campo, pois, com a mesma, o campo se condensara mais e passara a isolar-se frente a determinadas vertentes também filhas do Modernismo sob a perspectiva paulista, como o Verdeamarelismo e a Anta, como também uma corrente que se

adensara ao redor de Mário de Andrade após sua ruptura com os antropófagos. Nesse sentido, a segunda dentição representou um duplo movimento, tanto de se afastar do Modernismo de São Paulo, mas, ao mesmo tempo, identificar-se e ganhar mais substância dentro de centros vanguardísticos de outros estados e cidades do país.

Entre os intelectuais que conseguimos identificar por uma série de pseudônimos que tinham o franco sentido de encobrir a personalidade desses, a fim de poupá-los do reconhecimento pelo público diante dos atentados que proferiam à imagem de diversos outros intelectuais (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985), num movimento de afastar os mesmos do campo da Antropofagia, conseguimos observar que cerca de 62 intelectuais contribuíram para tal dentição. De nove meses que abrigaram a primeira dentição, passam-se a cinco para a segunda. Uma quantidade menor de meses e um conjunto maior de publicações, de 10 números na primeira, para 16 números na segunda. De fato, observa-se que a produção da Antropofagia aumentou durante esse momento. Raul Bopp afirma que essa dentição, estando anexada ao jornal *O Diário de São Paulo*, significava uma ascensão em termos de seriedade da vanguarda. Esta deixou de apenas se encontrar nos clubes e cafés, exercitando a boêmia, e passou a abrir-se a um público leitor bem maior, o público do jornal (BOPP, 2012). Bourdieu assinala em seus estudos sobre o campo intelectual: à medida que o referido campo ganha autonomia, seus intelectuais vão desconsiderando cada vez mais a necessidade de agradar ao público (BOURDIEU, 2002). De certa forma, podemos enxergar na segunda dentição da Revista de Antropofagia essa característica de um campo autônomo, isso porque as publicações dessa fase não tinham receio de escarnecer de quem fosse, nem ao menos do próprio Mário de Andrade, símbolo do Modernismo e criador de *Macunaíma*, que fora considerada a publicação chave da Antropofagia em termos de livros (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985; BOPP, 2012).

Ainda sobre a questão da autonomização do artista intelectual, isso que se reflete na forma como a Antropofagia denega crédito a nomes que outrora concedeu, Bourdieu afirma:

> É significativo que a irrupção de métodos e técnicas prestados pela ordem econômica e vinculados à comercialização da obra de arte, como a publicação comercial para os produtos intelectuais, coincida não apenas com a glorificação do artista e de sua missão quase profética, e com o esforço metódico de separar o intelectual e seu universo do mundo comum, ainda que seja por extravagâncias na forma de se vestir, como também com a declarada intenção de reconhecer somente esse leitor ideal que é um alter ego, por assim dizer, outro intelectual, contemporâneo ou futuro, capaz de seguir, em sua criação ou compreensão das obras, a mesma vocação propriamente intelectual que define o intelectual autônomo, sem reconhecer mais legitimidade que a intelectual. "É belo o que corresponde a uma necessidade interior", disse Kandinsky. (BOURDIEU, 2002, p. 15)

Os níveis de autonomização do campo intelectual repercutem na visão do artista pela sociedade, que pode ser visto como um "louco", um "queridinho" ou um intermediário entre esses dois pontos. É a figura do intelectual que não se importa, conforme Bourdieu apontou no excerto acima, com o que vai ser veiculado, que não quer agradar, que só se importa com o público na medida em que ele é um ouvinte ou leitor ideal, que se vê dotado de coragem e força para dizer o que bem entender. Só essa atitude pode revelar um campo autônomo de fato; caso contrário, o intelectual sempre buscará algum tipo de mediação entre sua criação e a cultura. Por isso, diante de tal observação sociológica, é necessário identificar a Antropofagia como um campo em paulatina busca por autonomia e que, entre as vanguardas brasileiras desse período, de fato foi o campo que mais se autonomizou, abrindo espaço para um tipo de artista e de *modus* de vida intelectual que, até então, inexistia no Brasil, em termos de radicalidade.

Frente ao campo intelectual, certamente os pseudônimos têm um peso importante, pois, na execração feita aos outros intelectuais que os antropófagos queriam afastar da Antropofagia, podemos identificar discursos agressivos. Exemplos: Felipe Camarão, pseudônimo possivelmente de Geraldo Ferraz, que se utilizava do mesmo para interpor despautérios contra Yan de Almeida Prado, o Aldo Nay, e Antônio de Alcântara Machado, dois nomes muito presentes na primeira dentição. Eram acusados de serem aliados de José de Anchieta, algo que fora construído desde há muito entre as publicações da Antropofagia como negativo (CAMARÃO, 1929, n. 8, s/p). Jacob Pum Pum, pseudônimo de Oswald de Andrade, trazia poemas minuto e sinestésicos contra o Verdeamarelismo, como o famoso *Combinação de Cores* "Verdamarelo /Dá Azul? / Não: / Dá azar" (PUM PUM, 1929, n. 14, s/p); ou ainda o pseudônimo Le Diderot, que instilava despropósitos contra Menotti del Picchia (LE DIDEROT, 1929, n. 13, s/p) e também o famoso Um Que se Defende, que proferia disparates contra Mário de Andrade (UM QUE DE DEFENDE, 1929, n. 7, s/p); Piripipi conclamava os demais contra Azevedo do Amaral, ideólogo nacionalista que havia declarado, segundo os mesmos, que os índios não conseguiam dar feição às formas interiores, simbolizando, assim, um tipo autoritário de percepção da nação (PIRIPIPI, 1929, n. 8, s/p); ou até mesmo o próprio N. Yko, pseudônimo[91] de autor desconhecido, apesar de sabermos ser uma figura paulista. Com Yko

[91] Para uma discussão e aprofundamento a respeito da relação entre pseudônimo e heterônimo verificar aquele que, inclusive, também é uma fonte para o estudo da arte nova, Fernando Pessoa. PESSOA, Fernando. Revista Presença, nº 17. Coimbra: dez. 1928.

percebemos que havia um sentido tão importante de coroamento desses pseudônimos para a produção do campo, que, no número 15 da dentição, referiu-se a outro pseudônimo também muito presente na revista como "meu amigo Japy-Mirim" (YKO, 1929, n. 15, s/p), atestando a revista como *lócus* de relacionamento entre essas diversas personalidades que surgiam no seio da mesma e que transmutavam o campo da Antropofagia. Dessa forma, os pseudônimos eram os maiores responsáveis pelos escândalos envolvendo os intelectuais da Antropofagia, de modo que sempre que alguém processava a revista, como no caso em que Yan de Almeida Prado processou a mesma, um pseudônimo era o veículo do mal-estar (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985).

Evidentemente, certa ausência de liberdade pode ser notada, no sentido de que os antropófagos não podiam ou não queriam mostrar-se nos textos de ataque a outros intelectuais, textos que transformaram as feições do campo. Ainda assim, os nomes não eram totalmente desconhecidos, de modo que, conforme demonstramos na tabela em anexo sobre a segunda dentição, mais de 61 intelectuais assinaram com colaborações para a referida fase da revista. Assim, havia liberdade, mas não era plena; ainda não havia a figura do artista, - favorecida pelo *mass media* que depois se fortaleceria no final do século e que elegerá o artista, na figura do carisma (SENNETT, 2014), como um ser inalcançável e, portanto, dotado de poder para romper com todos os níveis de hierarquização social. Nesse sentido, é possível que o Modernismo e a Antropofagia tenham representado, no nível nacional, um primeiro momento nessa mudança de atitude da figura do intelectual artista, que depois seria tão comum, vide a figura carnavalesca e enigmática de Ney Mato Grosso que surgirá posteriormente.

Essa autonomização do campo, juntamente com a liberdade que era aos poucos firmada no seio social e da qual a Antropofagia muito utilizou-se, está vinculada a uma forma nova de ser moderno. Ela inventou uma forma de vida que não existia antes; criou a partir das coisas e do mundo concebido pelos intelectuais essa forma de vida nova. O moderno que esses intelectuais ajudaram a construir é o criar algo novo que, no caso deles, foram as imagens[92] coletivas a partir dos discursos, formas de ser na sociedade e as publicações. Ao mesmo tempo, o moderno também é o mundo criado a partir dessa atitude de liberdade. Ou seja 1) a liberdade de criar e 2) aquilo que é criado. Esse moderno faz parte de um mundo que passa a ser mais autônomo em diversas esferas. Assim, o moderno criado por esses artistas tinha os traços de um mundo concebido sob o signo da liberdade e autonomização do campo intelectual.

[92] O conceito de imagens aqui é, como visto no capítulo segundo, o de Otávio Costa (2008).

Todos os intelectuais da segunda dentição estavam vivendo em um mundo que passara pela virada do século XIX ao XX; um momento simbólico de renovação era esperado, especialmente o Brasil com uma República recém-nascida. Não obstante, o Brasil passava por uma crise política, por um problema de identidade advindo da necessidade de se renovar conforme uma nação moderna e os intelectuais se sentiam impelidos a resolver discursiva e imageticamente os problemas locais. Juntamente a isso, o mundo adentrara a segunda década do século XX com uma guerra.

Para Giddens, uma das faces da modernização é a "difusão extensiva das instituições modernas", a outra corresponde "aos processos de mudança intencional, que podem ser conectados à radicalização da modernidade" (GIDDENS, 1997, p. 74). A Modernidade, com suas formas aceleradas de organização da vida, já existia no contexto dos antropófagos, que conheciam o telégrafo, o telegrama, as máquinas a vapor, as ferrovias, os automóveis, o cinema, o rádio que difundia notícias, o avião que chegava por Santos Dumont, colaborando para a sensação de aceleração e liberdade, num nível muito óbvio. Tudo isso reorganizou a forma desses antropófagos vivenciarem os agrupamentos de todos os tipos, como o Estado-nação, por exemplo, algo que eles de fato levaram a cabo com as imagens criadas pelo movimento.

Conquanto a criação intelectual de um grupo de artistas em São Paulo motivasse os artistas de outro local do país, em Fortaleza, por exemplo, ou no Paraná, a dar vazão a seus sentimentos geracionais de busca pela mudança e oposição aos intelectuais da geração anterior, bem como ao sentimento de melhor colocação social de alguns intelectuais, como padeiros de Fortaleza, que se revoltavam contra a, assim chamada, aristocracia da terra, a troca mútua entre essas localidades influenciava e promovia uma mudança. Outro fato importante é que esses processos foram permitidos por um sentimento por parte desses artistas novos, de autonomia frente ao seu seio social. Isso lhes permitia desidentificarem-se com pessoas com as quais provavelmente viveram a vida inteira, como vizinhos e nomes importantes da região e, então, passarem a se identificar com pessoas que muitas vezes nunca viram ou só viram uma vez em alguma palestra, como os antropófagos de São Paulo.

Ou seja, a *autonomia do campo intelectual* também veio acompanhada, no caso brasileiro, observado a partir da Antropofagia, de formas de *reestruturação dos agrupamentos* de todos os tipos, que são, ao fim, os grupos de referência, que geram identidade a partir da construção de imagens coletivas para a nação. Nesse sentido, a nação modernizada estava expressa não só nas imagens criadas para retratar o Brasil moderno – como da família que

assiste, a um só passo, ao caranguejo e ao avião, imagem criada por Câmara Cascudo para a revista, por exemplo - mas também no fato de terem esses intelectuais experimentado a criação de um projeto e solidariedade com intelectuais estranhos às suas realidades locais - atestando uma sensibilidade e sociabilidade modernizadas. Essa possibilidade de conviverem e criarem um grupo para produção de imagens conectando uma identidade nova para o país era algo novo (GIDDENS, 1997; BOURDIEU, 2002).

Para Gilberto Velho, as sociedades complexas na Modernidade última tendem a um processo acentuado de trato entre grupos e frações sociais os mais diversos. Para o autor, a natureza mesma da *complexidade* em termos modernos não pode ser afastada de um entendimento acerca da economia internacional, em crescente ubiquidade, que vem acompanhada de escambos culturais permitidos por movimentos migratórios, comunicação de massas e deslocamentos entre localidades. Tudo isso é acompanhado pela quebra de fronteiras entre os estados-nações. Tal estado de coisas tem impacto nas trajetórias dos indivíduos, pois apesar dos mesmos viverem em certos níveis de tradição e cultura, como seus predecessores viveram, estão, não obstante, vivenciando, cada vez mais, valores heterogêneos. Essa situação atesta que os processos históricos da Modernidade - inclusive com o advento do individualismo e a singularidade, promovendo dinâmicas entre os mais variados sistemas culturais - ressoam em cada indivíduo, permitindo novas identidades (VELHO, 2013).

O início do século XX já continha um início da complexidade nos termos que Gilberto Velho aponta e, a partir do trabalho das revistas de vanguarda, organizou diversos aspectos dessa complexidade que mais tarde teria seu triunfo. Vanguardas como essa da vertente antropofágica acabam por celebrar e realizar uma apologia à complexidade, a partir: 1) da citação constante, na revista, de autores dos diversos cantos, algo que demonstra uma demanda por essas mobilidades; 2) do uso de imagens com raízes em diversas localidades, como o caranguejo de Cascudo, o açude de Raquel de Queiroz, o marciano de Demócrito Rocha, etc., para compor uma plataforma comum, encerrada no próprio periódico. Assim, o *campo intelectual autônomo* e a *radicalização dos agrupamentos* são faces da mesma moeda, que nos permite compreender o fenômeno antropofágico no começo do século XX como um movimento de promoção da *complexidade* que *dinamiza os diversos sistemas culturais* das diversas localidades de onde os intelectuais eram oriundos, permitindo o rompimento das fronteiras, *mobilidade e heterogeneidade dos valores* e imagens da Antropofagia e da nação que buscava se modernizar.

Não é possível, de uma forma ou de outra, encontrar uma homogeneidade absoluta numa sociedade, Velho acredita que a vida social só existe, inclusive, porque há a diversidade. O autor aduz:

> A multiplicação e a fragmentação de domínios, associadas a variáveis econômicas, políticas, sociológicas e simbólicas, constituem um mundo de indivíduos cuja identidade é colocada permanentemente em xeque e sujeita a alterações drásticas. O trânsito intenso e frequente entre domínios diferenciados implica adaptações constantes dos atores, produtores de e produzidos por escalas de valores e ideologias individualistas constitutivas da vida moderna. (...) os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas a partir de premissas e paradigmas compartilhados por universos específicos. Por isso mesmo são complexos e os indivíduos, em princípio podem ser portadores até mesmo de projetos contraditórios. (VELHO, 2013, p. 136-137)

Assim, apesar da diferença ser a marca do social, isso só se torna um valor de fato com a modernização diante do advento da complexidade, acima referidas, quando então, no caso em que observamos da Antropofagia, os intelectuais passaram a celebrar essas mobilidades de imagens para a construção de uma identidade além de seus espaços habitados fisicamente. Ao adotarem a perspectiva individualista, que rompe com as solidariedades locais de suas comunidades de origem, esses intelectuais criam outros vínculos e outras formas de agrupamento, que têm como marca a heterogeneidade.

Isso está explícito tanto no aspecto imagético da Antropofagia que constrói novas imagens e destrói imagens que ela mesma acabara de criar, acerca do nacional; como também no fato da segunda dentição, - seguindo essa lógica da modernização que leva à heterogeneidade, no caso de um grupo que celebra esses aspectos, - conter mais desavenças entre os intelectuais, demonstrando a ferida exposta dessa heterogeneidade, conforme anteriormente demonstrado com os pseudônimos; como ainda na vontade dos partidários da arte nova de expandir suas fronteiras e alcance de seu campo intelectual *ad infinitum*, respeitado, obviamente, o campo que se organizava e radicalizava; como também está explícito nas inúmeras contradições que se imiscuíam na manutenção de alguns contatos de intelectuais e exclusão de outros na revista.

Dessa forma, a segunda dentição celebrou a Modernidade e o moderno e, assim, fora veículo dessa modernização. Apesar das imagens da floresta, da selva, do cangaço e do sertão, os antropófagos em sua intelectualidade não queriam voltar a ser índios ou selvagens; eles queriam, de fato, um ser moderno. É isso que faz um dos pseudônimos não identificados,

Poronominare, que aparece com duas contribuições para a revista, a dar lições sobre a Antropofagia distinguindo os antropófagos do Verdeamarelismo, observando que o homem moderno é antropófago e não tupy, o que implicaria, para o autor, numa diferença básica: o antropófago não se desfaz do moderno, ele vai ao índio sendo moderno, é o contrário do regresso para um estágio anterior ao de modernizar-se (PORONOMINARE, 1929, n. 10, s/p). Inclusive, ao informar isso, Poronominare enfatiza que o autor dessa lição é Raul Bopp, daí tiramos a importância do autor até mesmo para essa dentição segunda.

As referidas transformações no campo da Antropofagia performadas por tal dentição e que a vinculam à modernização, também vieram acompanhadas de *imagens* que permitiram e deram sentido a essa mudança no seio da mesma. Para observar essas imagens, focaremos na seção de maior destaque dessa dentição. Na maior parte dos números dessa fase tal seção é chamada pelo título *De Antropofagia*; portanto, iremos manter o mesmo no presente estudo. Essa seção, no geral, aparece sempre ao meio e um pouco deslocada para a parte superior da página, claramente no ponto de visão mais óbvio que atrai o leitor ao abrir uma página de jornal, conforme anexo.

A importância de observar as seções tem relação com o fato das mesmas mostrarem em que medida o campo se perfazia, a qual intelectual cabia qual função, etc. Tudo isso colabora para o sentido da construção de imagens acerca do nacional que a vanguarda expôs, bem como constrói em si mesmo o sentido do nacional que ia se tornando possível à medida que as publicações se sucediam, uma vez que a adesão ou desconexão de intelectuais mudava as imagens que ficavam mais prementes, demonstrando de que forma as diferentes localidades de fato ajudavam a constituir um sentido mais geral de pertencimento a um todo maior[93].

Da mesma forma que ocorria na primeira dentição, existem seções, na segunda fase, bem delimitadas e outras mais difíceis de entender, mas o leitor atento às sequências de números e publicações das dentições consegue, de fato, observar um padrão. De uma forma ou de outra, a segunda dentição tem um padrão mais difícil de identificar, isso pelo fato de todo o material ter de ser organizado no pequeno espaço de apenas uma folha, para a quantidade imensa de

[93] Demos mais atenção a essa tarefa no tópico sobre a Revista Maracajá, em que é possível enxergar a construção conjunta de imagens acerca do nacional pela comparação entre as publicações na revista de Antropofagia e as publicações da revista criada na realidade local do Ceará, onde esse entrecruzamento de imagens permite observar a miscelânea que alimentava os anseios de construção de uma identidade crítica maior e conjunta por parte desses intelectuais.

colaboradores que a revista tinha e de temas que buscava abordar. Não obstante, ainda assim é possível verificar padrões que configuram seções que se repetem nos números.

Dentre os sessenta e um nomes que compunham essa fase, dos que mais publicaram na segunda dentição; quatro são os campeões: Oswald de Andrade, com 10 participações e citações; Oswaldo Costa, com 12 colaborações e citações; Raul Bopp, com 6 e Tarsila do Amaral com 17. É possível perceber, portanto, a importância da artista para o campo da Antropofagia, algo que já fora evidenciado na *Seção Modelo* da primeira dentição, mas o fato de sua permanência e quantidade de convocações à segunda dentição mostra que a artista de fato foi em todas as etapas dessa primeira fase da Antropofagia, a fase de revista, um dos principais nomes.

O sentido desse patamar da artista está ligado ao fato de ter sido veiculada em diversos jornais, com os quais os diretores do periódico antropofágico mantinham contato, como *O Paiz*, *La Presse*, *Comoedia (Paris)*, *L'Intrasigeant (Paris)*, *La Rumeur*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã, O Globo.* Assim, essa intelectual figura entre as diversas colagens desses jornais que noticiavam sua exposição tão esperada internacionalmente, colagens anexadas em meio aos textos da segunda dentição. Inclusive, o catálogo dessa exposição que ocorrera no dia 20 no Rio de Janeiro, no Palace Hotel, segundo a revista, (TARSILA DO AMARAL ABRIRÁ..., 1929, n. 14, s/p), demonstra confusão de citações de diversos intelectuais que não estavam no campo da Antropofagia a essa altura, como Menotti del Picchia, Alcântara Machado e Plínio Salgado, que são identificados na notícia do catálogo da referida exposição como "inimigos da Antropofagia" e que, não obstante, opinariam sobre as obras de Tarsila (TARSILA, SUMÁRIO DO CATÁLOGO..., 1929, n. 13, s/p). Não sabemos se foram os antropófagos que resolveram veicular a notícia de que até os inimigos da Antropofagia, enquanto vanguarda, faziam deferências à artista, a qual exporia na coleção Antropofagia, quadros magníficos que foram, em grande parte, enquanto ainda eram desenhos e rascunhos, publicados na segunda dentição; ou se a opção de colocar os elogios dos "inimigos" à artista no catálogo foi opção da própria artista, ou ainda, se foi opção de um terceiro que organizara a exposição no Rio de Janeiro. De uma forma ou de outra, o fato desses intelectuais demonstrarem respeito pela artista conota o poder de suas imagens para esse Modernismo de tom nacional que se cristalizava no Brasil. Aliás, também é de estranhar que Antônio de Alcântara Machado tenha passado de mentor da

revista na primeira fase para "inimigo" na segunda. Isso mostra que houve, de certa forma, uma mudança radical no campo[94].

Tarsila sempre era, a cada número, referenciada, seja dando alguma notícia de evento seu na Europa, seja noticiando sua chegada ao Brasil, seja expondo a colagem de algum desenho seu na página. Tarsila fora coroada amplamente pela vanguarda, o que, ademais, casa muito bem com outros indícios do peso da intelectual no campo da vanguarda, que é o fato da sua exposição com mais de quatro quadros, entre os quais estava o *Abaporu*, levar o nome de *Série Antropofágica*. Dentre suas obras mais significativas dessa fase estão *O Abaporu*, pintura que teve seu desenho originário publicado na primeira dentição, e *Antropofagia*, pintura que também tivera seu desenho publicado, desta vez, na segunda dentição, no sexto número (AMARAL, 1929, n. 6, d. 2, s/p). Em Tupi, "abaporu" significa "canibal", demonstrando ainda mais afinidades com a vanguarda.

Tarsila era filha de riquíssimos senhores de terras em São Paulo, tendo permanecido, entre 1920 e 1931, fora do Brasil, momento em que desenvolvera sua arte. Tarsila e Oswald tiveram enlaces amorosos que repercutiram nas artes de ambos, gerenciando um "projeto empresarial" das artes que tinha sede em Paris, ao longo de toda a década de 1920. "Paris como sede de operações, os mestres literários e plásticos franceses como modelos e o mercado metropolitano como espaço privilegiado de difusões (...) num amálgama de práticas de consumo de luxo e investimentos culturais" (MICELI, 2003, p. 129). Organizados de 1927 a 1929, para Miceli, os humanoides fantasmagóricos da série Antropofágica de Tarsila lembram a tela *Entracte* de René Magritte, de 1927, além de o clima de fantasia lembrar as composições de De Chirico e Carrà:

> o processo central de estruturação das composições dessa série buscava conciliar a presença de figuras ou representações antropomórficas em contiguidade espacial e, ao mesmo tempo, em contraste simbólico com amontoados de coisas naturais estilizadas ou signos plásticos convertidos em figuras de uma linguagem imaginária (MICELI, 2003, p. 144)

Entendemos que os quadros de Tarsila dessa série Antropofágica também fazem parte das fontes para o estudo do tema da Antropofagia, especialmente pelo fato da intelectual ter sido relevante para o campo desde a primeira dentição. Os elogios à artista advindos dos diversos lados do momento nacional do Modernismo brasileiro, podem revelar esses quadros, - que simbolizam o trabalho e uma forma importante de contribuição da artista para o campo, -

[94] Já expusemos os motivos dessa briga no primeiro capítulo, apenas falamos que "é de estranhar" pelo fato de "inimigo" ser uma palavra forte para alguém que, há pouco tempo, coordenava o grupo.

como um ponto em que a Antropofagia converge com os diversos movimentos sobre a nação no modernismo brasileiro. Converge até mesmo com os ditos "inimigos", conforme a segunda dentição distinguiu, posto que mesmo esses consideram positivamente a parte antropofágica da obra da artista.

Assim, portanto, Tarsila confere uma perspectiva modernizada - conforme as teorias, expressões e técnicas mais recentes à época em artes plásticas no mundo - nas imagens trazidas à tona pelas artes plásticas do Brasil. Seu *Abaporu* e seu *Antropofagia* apresentam seres humanos simplificados, passados pela máquina do Modernismo estético que é, para Helder Gomes, aquela que deixa clara as estruturas da construção artística, sem rodeios (GOMES, 2002). Assim, seus quadros representam exatamente isso, faces da Antropofagia, imagens que repercutirão por todo o mundo; eles apontam uma construção do humano, que tem aspectos simplificados, cores fortes, o verde das matas que tanto eram celebradas nesse momento, e o sol do clima tropical, que também fora referenciado na Antropofagia enquanto campo pelos poemas: *Manhã,* de Mário de Andrade, que descrevia: "O jardim estava em rosa, ao pé do Sol / E o ventinho de mato que viera do Jaraguá" (ANDRADE, 1928, d. 1, n. 1, p.1); ou *Resolana,* de Augusto Meyer, na primeira dentição "O mormaço é a fumaça da macega / (...) O calor queima a terra, ferve no ar" (MEYER, 1928, d. 1, n. 1, p. 2); ou o poema *O Estrangeiro,* de Jorge Fernandes: "Eu encontrei um homem vermelho / Falando uma língua que eu não sabia.../ Pelos seus gestos entendi que ele achava / Minha terra muito bonita / Apontava p'ra luz do sol muito forte... / Pras arvores muito verdes (...)" (FERNANDES, 1928, d. 1, n. 2, p. 1); ou o poema de Oswald de Andrade que abre a segunda dentição, de título *Sol,* que diz "Há sol à béssa / Sol aqui / E se você andar /Numa hora de sol dessas / Por todo o Brasil / Só encontra sol / Há sol em Porto Calvo / Há sol em Ponta – Porã / No mar / Há sol (...)" (ANDRADE, 1929, d. 2, n. 1, s/p).

Há uma imagem deformada e simplificada do humano nos quadros referidos de Tarsila que tinham por personagens principais canibais, a julgar pelo nome da obras; logo projetamos uma continuidade entre o fato de ser canibal e a deformação desses personagens, como a projetar em sua figura também sua barbaridade[95]. Ao mesmo tempo, é esse personagem que ocupa as matas e recebe o calor do sol amarelo e alaranjado de Tarsila; é ele quem habita o Brasil e quem está em primeiro plano, sendo celebrado na pintura. Desse modo, a obra também educa, nos fazendo olhar mais de perto para esse canibal e imaginá-lo como personagem

[95] Tal é o pensamento sem a crítica.

principal de uma história que passaria a ser reescrita pelas penas desses intelectuais da Antropofagia. Esse selvagem, que é deformado e simplificado, passa então a ser celebrado. Ao mesmo tempo, a construção dos quadros, que sabemos, pela análise das revistas e registros, estar em campo com o restante da Antropofagia, revela um aspecto a mais do mesmo, visto que a Antropofagia, aqui, fala por meio de símbolos, expressos na simplicidade das formas do quadro, como a curva fundamental, um índice de simplicidade, que repercute na série Antropofágica, a qual dá esse aspecto curvilíneo para os personagens, sendo um pressuposto muito utilizado pelo Modernismo pictórico na América Latina (STEPAN, 2002).

A paisagem da série de quadros que Tarsila pintou para o campo da Antropofagia, portanto, tinha poucos detalhes: sempre o sol, corpos incompletos e deformados, alguma vegetação, no geral, cactos, ou folhas de bananeiras, um céu azul claro, iluminação para dar profundidade às formas cilíndricas que compunham os corpos, grandes pés, pequenas cabeças, pouco resto de tinta sobrando para além do necessário para pintar de fato a figura, não havia excesso de tinta nas telas. Um ambiente magnético, desafiador, que pede para ser decifrado, como se houvesse uma equação para ser resolvida. Os elementos estão dispostos de maneira bem organizada, apesar da aparente quebra com a estética humana. Desses poucos elementos, especialmente da vegetação, os cactos, Durval Muniz de Albuquerque dirá que em nada lembram o ambiente brasileiro verdadeiro, que há sim uma artificialidade em forjar elementos tipicamente nacionais para a criação, ou melhor, imposição, de uma identidade coletiva para as diferentes regiões do território federal (ALBUQUERQUE, 2009).

Após a análise do campo antropofágico proveniente do Ceará, não nos parece que houve uma imposição da imagem moderna paulista para o restante do Brasil pela Antropofagia. Pelo contrário, no tópico anterior sobre a revista *Maracajá*, foi possível identificar que os intelectuais de Fortaleza, por exemplo, tinham franca vontade de adesão e transformaram as imagens nacionais acerca da Antropofagia com seus novos conteúdos advindos de seus sistemas culturais específicos, algo típico do momento heterogêneo da complexidade que se firmava, inclusive pelas mãos desses mesmos intelectuais (VELHO, 2013). De uma forma ou de outra, a crítica de Albuquerque deve ser abraçada pela evocação da artificialidade do ambiente que Tarsila trás; de fato, há uma fantasmagoria nesses símbolos deslocados e isolados do restante da mata densa ou de outros elementos que identifiquem o local. Certamente, essa fantasmagoria tinha uma relação com as novas linguagens da arte nova mundial, possibilitadas pelos problemas do mundo que eram solucionados ou expressos na arte, como a fantasmagoria dos campos de guerra, muitas vezes presenciada por diversos artistas franceses amigos de Tarsila

na Europa, ou até mesmo, professores de arte de amigos de Tarsila, que tiveram de participar da Primeira Guerra Mundial no campo de batalha[96] e com os quais ela aprendeu e tomou exemplos. Sobre isso, Adorno esclarece que há um aspecto estético de construção da técnica que resume e condensa vários problemas não formais, problemas de cunho qualitativo do mundo da vida, pelos quais o artista passa, no que podemos entender que a fantasmagoria que se revela na técnica modernista e está expressa em diversos artistas, pode ter chegado a Tarsila por essa solução encontrada conjuntamente pelos artistas com os quais ela aprendeu (ADORNO, 1970).

Nesse sentido, autores como Rincón dão um bom resumo do estado de coisas em termos de cartografias, lugares, agendas políticas e corpos que interferiram nos enunciados perfeitos pela Antropofagia brasileira:

> no século XIX, quatro quintos do mundo chegaram a estar em poder de potências coloniais. A forma adotada pelo processo de globalização depois de 1880, marcada por esse processo expansionista, conduziu às duas Grandes Guerras Mundiais e à Guerra Fria. A Primeira Guerra lançou na Europa entre 1914 e 1918 milhões e milhões de jovens, cuja cultura ainda era determinada por matrizes rurais, na carnificina do moderno campo de batalha mecanicizado. Tal foi seu encontro com a Modernidade: a civilização ocidental em crise tornou-se um Moloch devorador. Os membros das novas vanguardas tinham salvado a vida por terem-se refugiado em solo neutro ou sobreviveram por puro acaso. Aragon, Breton, Masson, Éluard, Arp têm no front e nos hospitais a experiência dos montes de cadáveres, do corpo ou psique despedaçados. (...) Ao começar da década de 1920, a négrophilie de Apollinaire, de Cendrars, dominou por toda a década (...) os afro-americanos chegados à França tiveram uma acolhida cultural que lhes era vedada na América do Norte. A energia, a força, a vitalidade do jazz, os dançarinos, os boxeadores fizeram parte dos novos valores que se celebravam em renovados ritos sociais. A negrophilie converteu-se em condição para o florescimento de variadas formas de primitivismo (RINCÓN, 2011, p. 548)

Assim, portanto, a conformação do mundo possibilitou que essas imagens despedaçadas e desvinculadas de um aspecto natural viessem à tona na arte de Tarsila. Autores como Schollhammer traduziram bem a solução encontrada por Tarsila nesse contexto: “o nacional deixa de ser simbolizado por uma simples iconografia histórica e paisagística, para buscar uma expressão genuína, uma linguagem autentica do substrato nacional que ultrapassa o referente

[96] Carpeaux elenca uma lista desses nomes de vanguardistas que participaram da Primeira Guerra, e demonstra como tal atingiu suas obras. In: CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

realista e naturalista, incorporando elementos imaginários e oníricos" (SCHOLLHAMMER, 2011. P. 269-270).

Voltando-nos para uma observação da segunda dentição podemos identificar, entre suas seções: 1) uma seção de poemas dos outros estados e cidades na parte superior direita. Chamaremos a mesma de *Seção Poemas de outros Estados e Localidades*; 2) uma seção, *De Antropofagia* que, por estar em posição de destaque, quase sempre na parte superior central, ou desviada para um dos lados, mas sempre na parte superior, será tratada com mais afinco nesse capítulo; 3) Uma seção na parte superior esquerda para noticiar acontecimentos mundiais ou nacionais que interessam à Antropofagia; chamaremos a mesma de *Seção Acontecimentos*; 4) uma seção na parte central inferior ou intermediária (no meio da página) para citar autores os mais diversos ou os clássicos da Antropofagia, esses que comporiam a *Bibliotequinha Antropofágica* que sonhavam erguer; chamaremos a mesma de *Seção Clássicos da Antropofagia*; 5) uma seção na parte inferior esquerda para crítica feroz aos opositores da nova fase da Antropofagia, às vezes essa seção era chamada pela própria revista de *A Pedidos,* mas isso não era regra; 6) uma seção na parte inferior direita para a crítica antropofágica de hábitos cotidianos das pessoas ou intelectuais não pertencentes ao movimento; chamaremos a mesma de *Devoração Fora do Campo*, que é semelhante à seção Brasiliana da primeira dentição; 7) uma seção de crítica e de outras publicações vanguardistas ou de demais escritos que consideravam importantes intelectualmente, bem como de exposição de ensaios filosóficos, na parte inferior direita; chamaremos a mesma de *Seção de Crítica e Ensaios*. Todavia, em vários números ela vinha chamada pela revista de seção *Moquém,* quando então pode aparecer em outros quadrantes da página 8) uma seção para cartas e telegramas recebidos dos diversos estados comentando a Antropofagia, seção *Correspondência*; essa vinha em qualquer local da revista e, finalmente, 9) Seção para *Poemas dos Paulistas*.

Importante salientar sobre os quadrantes da revista em que as seções acima aparecem discriminadas é que variam, conforme a necessidade dos editores de encaixar os textos dentro de uma página de jornal. No geral, os locais serão esses discriminados, mas nada impediu que em um momento ou outro as seções viessem em outros quadrantes. No entanto, salientamos que uma observação consecutiva dos números da referida dentição demonstra que essas seções prevalecem nesses referidos locais.

O estudo das seções na primeira dentição exige uma percepção diferente do estudo da segunda. Enquanto na primeira as seções estiveram mais claramente, - embora não

completamente, - delimitadas em cada página, de modo que foi mais fácil separar em seções ou mesmo identifica-las, na segunda dentição apenas uma leitura reiterada permitiu essa percepção. De uma forma ou de outra, essas seções denotam, mais que espaços bem delimitados na revista, *funções* dentro da mesma. Então, por exemplo, a *Seção Acontecimentos* tinha como função relatar acontecimentos marcantes no mundo da vida que envolviam a Antropofagia, como as exposições das artes plásticas de Tarsila ou a chegada de Jorge de Lima, correspondente da Antropofagia pela sucursal de Pernambuco, em São Paulo. Ou a *Seção de Crítica e Ensaios*, mais do que significar uma seção bem delimitada dentro da página do jornal dedicada à dentição, ela representava uma função de crítica de diversas obras de arte e literárias produzidas pelo campo da Antropofagia e afins, bem como a apresentação de ensaios com balanços filosóficos, sociológicos ou literários feitos por cada intelectual que nela colaborou. Assim, portanto, mantemos o estudo das seções como uma forma de observar padrões dentro da revista, que possam revelar o campo; esse é o sentido da exegese do periódico.

Da Seção *Crítica e Ensaios* participaram Oswald de Andrade, através de seus pseudônimos, Jaime Adour e Oswaldo Costa, ambos de São Paulo; o último, com seu recorrente pseudônimo Tamandaré; Demócrito Rocha e Mario de Andrade do Norte, ambos de Fortaleza; Júlio Paternostro e Clóvis de Gusmão, colaboradores do Rio de Janeiro; João Dornas Filho, de Minas Gerais; o pseudônimo não identificado Japy Mirim, provavelmente de São Paulo, Odjuavu do Paraná e Calisto Elói, que também não se conhece a procedência. Interessante observar que da primeira dentição para a segunda, apesar da radicalização do discurso, houve uma democratização da função de crítica. Se na primeira dentição ela ficava a cargo de Alcântara Machado, na segunda ela foi aberta para intelectuais do Rio, de Fortaleza, do Paraná, mostrando que a Antropofagia também estava aberta para ser criticada por outros intelectuais que não apenas os paulistas[97].

Por sua vez, a seção *Correspondências* tinha o intuito de mostrar o apoio que a Antropofagia recebia dos mais diversos jornais e intelectuais. Se a seção *Poemas de outros Estados e Localidades* trazia os intelectuais que preenchiam com suas composições novas imagens para a Antropofagia, desde os locais mais diversos, a seção *Correspondências* funcionava como uma espécie de prova de que aqueles poemas tinham sido enviados de fato pelos artistas de outros centros do campo antropofágico, já que na *Correspondências*, eles

[97] É evidente que também haviam críticas de outros intelectuais, além de Alcântara, na primeira dentição, mas fica evidente que uma parte especial era dedicada às suas palavras a respeito das obras de arte e publicações no campo da Antropofagia.

traziam alguma opinião positiva sobre a Antropofagia, bem como pediam remessas de números para alastrar o verbo antropofágico nas suas localidades, mostrando adesão à poética construída. Contudo, em alguns casos mais raros, a seção fora utilizada para alguns demonstrarem que não queriam mais fazer parte da Antropofagia ou que gostariam que parassem de difamar Mário de Andrade, por exemplo, como é o caso de Drummond, que enviou uma carta afirmando: "não participo do estado de espírito índio" (1292, d. 2, n. 11, s/p), ou Ascenso Ferreira: "eu não posso dar a minha solidariedade ao que você diz sobre o Macunaíma (...) Macunaima é um maravilhoso sonho de mil e uma noites do Brasil (...) o espírito nordestino passou o pensamento do autor no papo (FERREIRA, 1929, d. 2, n. 15, s/p). Sabemos por diversos relatos memorialísticos dos intelectuais da Antropofagia, que Macunaíma era importante para a vanguarda, mesmo após o rompimento de Mário com Oswald (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985; BOPP, 2013). Não obstante, intelectuais como Osvaldo Costa não tinham receio em denegrir a imagem de Mário, como quando acusa o autor de imitar Olavo Bilac, tentando, com isso, diminuir sua influência diante dos leitores da revista (COSTA, 1929, n. 15, s/p).

Participaram da seção *Correspondências*: Antônio Sales de Fortaleza e Luiz de Castro do Ceará; Sylvino Olavo da Paraíba; Mário Vilhena, sul de Minas, Nelson Porto, de Uberabinha, Drummond de Belo Horizonte; Joaquim Inojosa de Recife, Ascenso Ferreira, também de Pernambuco; Jorge de Lima, de Maceió; a redação da *Revista Arco e Flecha*, da Bahia; Nunes Pereira, de Natal; Além dos clubes, demonstrando associações coletivas para o desenvolvimento da vertente antropofágica nos Estados: Clube de Antropofagia do Pará, Clube de Antropofagia do Rio de Janeiro e Clube de Antropofagia do Espírito Santo. Assim, portanto, a seção *Correspondências* demonstra que a Antropofagia, apesar de cuidar e expor a adesão que tinha, não guardava receio de mostrar ao público quando nomes que ganhavam cada vez mais importância faziam críticas à mesma. Pelo contrário, é como se o campo se alimentasse da crítica, fortalecendo suas convicções e demarcando o alcance e influência dos intelectuais que faziam parte do mesmo.

Já na seção *Clássicos da Antropofagia* estão trechos de Montaigne, ou Oliveira Martins, historiador de Portugal (CLÁSSICOS DA ANTROPOFAGIA..., 1929, 2. d, n. 7, s/p). Sabemos pelo relato de Raul Bopp, posterior ao momento da revista, que havia um intuito bem específico para os clássicos, o de funcionarem como textos que possibilitariam uma base erudita para a Antropofagia, com seu peso na história intelectual. Entre eles estão:

> Jean de Léry, que veio ao Brasil com Villegaignon; Hans Staden, Henry Koster, Karl von den Steinen (tribos do Xingu); Claude Abbeville, Yves

> d'Evreux, Taunay, Saint-Hillaire, Koch Grunberg; glossários de línguas indígenas de Martius, traduzidos por Teodoro Sampaio. E por fim, com remate dessa enumeração de autores ilustres, o grande Montaigne (Les Essais, "De Canibalis") e Jean-Jacques Rousseau. (BOPP, 2012, p. 103)

É curioso, portanto, observar como os *Clássicos da Antropofagia* representam referências na revista, dialogando com um projeto que deveria ser cumprido a longo prazo pelo movimento. Dos textos dessa segunda dentição, Raul Bopp ainda aponta que os de Oswald de Andrade, Anibal Machado, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz, Eneida e Adour da Câmara são os que seriam utilizados para compor um tomo da *Bibliotequinha Antropofágica*, pois seriam os mais importantes desse periódico. Sendo a bibliotequinha uma coleção de obras importantes para o campo da Antropofagia, entre livros, artigos de revistas, canções de ninar, textos literários indianistas etc., percebemos que nossa leitura a respeito da importância da *Seção De Antropofagia* fortifica-se ainda mais com esse relato memorialístico de Bopp, seu diretor, que atesta estarem entre os textos mais importantes da dentição para ele; muitos dos que foram publicados na seção que observamos ser a de maior destaque na revista, a mencionada *De Antropofagia,* que guarda textos de Oswald, Oswaldo e outros, bem como a seção Crítica e Ensaios, que guarda textos de Eneida, Geraldo Ferraz e Adour. Além da importância do cruzamento entre a revista e os relatos memorialísticos demonstrarem que muito se pode conhecer a respeito de um campo intelectual com essa fonte, também há outro sentido nessa vontade de compilação dos principais textos pela vanguarda: a Antropofagia tinha uma pretensão de representar uma corrente de pensamento que se estruturava em diversos níveis, promovendo debates, organizando referências intelectuais advindas de um passado longínquo, até pesquisas etnológicas empreendidas pelos próprios intelectuais (ANDRADE, 1952)[98].

As seções *Poemas Paulistas* e a *Poemas de Outros Estados e Localidades,* não veiculam apenas poemas, mas crônicas e toda sorte de variações literárias. Não obstante, como a maior parte dessas seções é recheada de poemas, resolvemos manter tal nomenclatura. As contribuições literárias dos demais Estados vinham em destaque, geralmente no canto superior direito da página ou, raramente, no inferior direito. Entre os intelectuais que colaboraram para

[98] Referimo-nos aqui tanto às viagens de Mário, Tarsila e Oswald a Minas, Amazonas e Natal, quanto ao texto O Antropófago, memórias no caderno pessoal azul de Oswald, datado de 1952, quando o autor se refere a inúmeras referências da etnografia e da antropologia de modo geral. In: ANDRADE, Oswald. O Antropófago. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 04-Produção Intelectual de Oswald de Andrade, Cadernos e Cadernetas, São Paulo e Rio de Janeiro, 1952-1953

as duas últimas seções mencionadas estão: Oswald de Andrade, Raul Bopp, Mário de Andrade e Sylvio Calói, para os poemas de São Paulo; e Julio Paternostro, Álvaro Moreira e Clóvis de Gusmão, do Rio de Janeiro; Benjamin Peret, de Paris, Ascenso Ferreira e Limeira Tejo, de Pernambuco, Manuel Bandeira, Eneida, de Belém do Pará, Antônio Barros ou Edmundo Lys, de Minas Gerais, Heitor Marçal, de Fortaleza e Murilo Mendes, de Juiz de Fora. Eventualmente, alguns intelectuais do Rio de Janeiro, por exemplo, apareciam na seção *Poemas paulistas*, que apesar de não ter esse título discriminado, identificamos assim pelo fato de conter um poema e não ter referência a um outro estado da federação, indicando que não havia interesse do editor em determinar que a contribuição vinha de uma outra localidade e demonstrar, com isso, o tamanho do campo. Isso se devia, em geral, ao fato do intelectual estar passando uma temporada maior em São Paulo, algo que provoca a omissão de sua localidade de origem.

Não faremos uma análise de cada seção por questões de foco; apenas ressaltamos a dinâmica das funções que elas representaram e abrimos a porta para que outros trabalhos acerca do tema possam utilizar-se desse referencial e leitura para mais estudos que porventura tentem verticalizar o exame dessa fase da Antropofagia.

4.2.2 SEÇÃO *DE ANTROPOFAGIA*, AS IMAGENS DA SEGUNDA DENTIÇÃO NA MODERNIDADE E EM SÃO PAULO

Voltamo-nos, agora, para a *Seção De Antropofagia*, com o intuito de observar as imagens evocadas pelos intelectuais nesse campo que foi a Antropofagia, a partir dessa nova configuração que recebera, com o advento da segunda dentição, e a ida para um jornal com grande número de leitores; começaremos pelo número 1, publicado em março de 1929. O motivo de buscarmos a análise de uma seção a partir dos diversos números da referida dentição deve-se à questão de que observamos uma lacuna acerca dos estudos antropofágicos nessa sistematização das contribuições imagéticas da vanguarda, especialmente em seu período veiculada a partir de uma revista. Claro é que essa ausência, de certa forma, é incentivada pelo próprio teor de destruição dos objetos que a Antropofagia por vezes tem, algo que estimula os estudiosos a olharem de uma forma mais dinâmica para as contribuições. Não obstante, preferimos observar sistematicamente toda uma seção, como também fizemos no estudo da primeira dentição, para verificar melhor o comportamento do campo intelectual da Antropofagia, guiados por fonte abalizada, que nos permite ver, no mesmo, aspectos da

modernização das sociedades periféricas diante da complexidade que se esboçava nesse período da Modernidade.

Um dos principais colaboradores da seção foi Freuderico, pseudônimo de Oswald de Andrade (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985). O texto pontua que toda lei é enganosa. Nisso observamos o sentido de quebra com a norma que a Antropofagia buscou:

> Não há motivo para se ter saudade das idades líticas, todos os dias nasce milhões de homens pré-históricos (...) dessa arguição das humanas hipóteses é que nasce nosso julgamento ético e estético. Não que tenhamos sistema algum, mas precisamos dar solução a todos os problemas arguidos no oriente e ocidente (...) Até hoje ninguém viu um burguez falar mal de Napoleão em família. Talvez um burguez alemão, mas esse falaria bem de Bismarck. É que o instinto antropófago, na intimidade da vida, vence todas as peias (...) por isso não há cristianismo que não se referia a gladio ou espada (...) todo missionário agiu sempre como qualquer cunhambebe. Nem mais, nem menos. São Domingos na cruzada albiginense disse 'já que vocês não querem escutar minhas suplicas, será a cacete que hei de convertê-los. A historia conta que foi peor que cacete, muito sangue correu (...) os jesuítas arrogam-se ainda hoje, o papel de campeões da liberdade do índio (...) nós somos contra os fascistas de qualquer espécie também os bolchevistas de qualquer natureza. O que nessas terras houver de favorável ao homem biológico, consideraremos bom. É nosso. (...) Dai a nossa teoria – resposta a outras teorias - da posse contra a propriedade. O contacto contra o título morto. O grilo, não fosse o Brasil o maior Grilo da história constatada (...) O fascismo não tem nada de bom? Tem, o Congresso corporativo, evolução da divisão do trabalho social (social não, tribal) pelos grupos totêmicos (...) E o budismo? O budismo quase acertou, (...) o nada é o contrário do tudo (...) O índio já sabia que Deus é o elemento contrário. (...) A autoridade exterior, a interdição, é o tabu. Que é Antropofagia? É a absorção do ambiente, a transformação do tabu em totem (...) o homem (...) precisa se cobrir de galões e penas. Não há mal nisso, o homem precisa nomear-se de coisas: você é general, você é deputado, você é minha comadre. E vem me visitar. Como as boas creancas paleolíticas.(FREUDERICO, 1929, 2. d, n. 1, s/p)

> A questão primitivista continua actual, mais actual que nunca, só o deixará de o ser quando for substituda pela questão antropofágica. Vão ver! Onde estamos em matéria de sciencia primitivista? A contribuição entre nós é tão miserável que a gente é obrigado a olhar para a europa. Então se vê de um lado, mais ou menos dividido, Graebner, Frazer, Levi-Bruhl, Charles Mendel, etc, etc. Do outro lado, mais ou menos unidos pela batina, os padres Schmidt (Viena), Gemelli (Milaão) e o jesuíta francês Pinard de la Boulaye. O defeito do primeiro grupo é o defeito ocidental – o raio da superioridade. Mentalidade de companhia de seguros. Não compreende que o homem desde que deixou a arvore emburreceu poderosamente. A prova está ai, com centenas e milhares de citações pondo em valor a agilidade mental e a superioridade moral dos homens que nunca perderam o cheiro do mato. O grupo é sinistro: manipula a etnografia fabrica a antropologia e de tanto insistir em provar que os pigmeus formam os mais antigo ciclo histórico cultural da humanidade, acabará por se convencer de que a revelação mosaica foi dada pelos pigmeus. (...) Num mapa

> etnográfico o padre Schmidt, enfiou o Brasil inteirinho no ciclo pigmoide, e com uma leviandade incrível afirmou (...) uma ausência completa de canibalismo. O modesto dos antropófagos de São Paulo (sem autoridade alguma no círculo erudito) fica aqui então lavrado (...) tamanho impostor! (...) Havemos de come-lo! (PORONOMINARE, 1929, 2. d, n. 6, s/p).

Assim, portanto, para Oswald, o importante era fazer emergir o homem biológico. Ele está para além da teoria marxista da luta pelos bens de produção e era o sentido da Antropofagia dentro de uma ética e estéticas que, desvinculando-se das dualidades e de todos os nomes nos quais o homem se perde, deve trazer à tona a verdadeira fundação humana, que está no totem. Era necessário, para o intelectual, tomar consciência desses totens e buscar os tabus que eles implicavam, tentando inverter essa lógica, observando seus tabus e deglutindo-os. Ao fazê-lo, Oswald se lança contra todo o sentido da cultura nacional então vigente. Para Carlos Rincón, essa perspectiva traduz-se num "antisubstancialismo" que dialoga muito bem com a questão da "apropriação cultural" e promove "novas tipologias culturais". Nesse cenário, se antes o discurso do colonizador afirmou a inferioridade do outro, a partir da devoração do espaço que abrigava sua diferença, com a Antropofagia tem-se mais uma manifestação cultural que colabora para esse grande acontecimento ocorrido no decorrer do século XX, que foi o "desmantelamento do colonialismo", principalmente a partir da reposição do espaço de fala do diferente. Para o autor, o discurso antropofágico clássico dessa vanguarda é o da "assimilação de matrizes culturais 'outras' por uma reinvenção das identidades nacionais modernas, dinâmica com a qual as sociedades periféricas se opuseram à tendência homogeneizadora ocidental" (RINCÓN, 2011, p. 545-551).

Assim, portanto, a partir da periferia do mundo, emergia um discurso que vinculava o nacional ao primitivo. Se 'o outro' nesse estágio da Modernidade, na década de 1920, era o índio subjugado pelo colonizador, o canibal aparece como a vingança histórica de um mundo que, mesmo em solo europeu, ainda sofria com esses impulsos destrutivos dos homens de poder, a exemplo dos sofrimentos provocados pelas guerras. Da periferia do mundo surgiu a busca pela heterogeneidade, facilitada pelo ato de lançar-se ao primitivo, subjugado outrora para permitir a colonização. É desse lugar que surge uma ação a partir do heterogêneo, tanto pela insistência nas imagens do outro, encarnadas pela metáfora principal da Antropofagia, quanto pelo método antropofágico de dar voz a diferentes imagens acerca do nacional e da arte nova produzidas pelo país.

O texto de Poronominare, citado acima, para a referida seção no número 6, também é basilar para observar o comportamento do campo antropofágico diante da questão do

mencionado primitivismo. O campo se revela em expansão; o intelectual busca apropriar-se de um palavreado, conceitos e, enfim, levantamento bibliográfico e teórico, chaves de discurso que são afeitas ao campo acadêmico das ciências antropológicas. Então, podemos observar que o campo antropofágico, mesmo que pelo recurso da blague, estava em franca expansão; buscava dialogar também com aquilo que o século positivista anterior havia considerado o avesso das artes, a ciência. Com isso, chegava mesmo a se opor à chamada ciência antropológica, tanto dos padres de batina, quanto dos europeus que se consideravam superiores aos nativos. Diante disso, criticou a construção histórica dos antropólogos, que não observaram o canibal como um ancestral do Brasil. Ao fazer tal crítica, Pronominare desierarquiza a posição superior do cientista social e avulta sua visão histórica, que exclui o canibal, esse símbolo da vanguarda; assim, a Antropofagia mostra uma face violenta de afirmação de seus discursos, que tem especial importância quando notamos que essa violência se dirige a uma construção dos ancestrais históricos dos habitantes do Brasil, ou seja, no fim das contas, essa violência se volta contra um discurso histórico, acerca do Brasil, que não inclui o canibal, que é, no fim das contas, o *extremo outro*.

> a humanidade nunca deixou de agir antropofagicamente. Conquista espiritual a cacete (...) o desespero europeu, lutas de classes. A exacerbação cristã da ideia antropofágica. Os homens se comendo em série. (...) O império, o feudalismo, a abolição dos privilégios, a produção como finalidade. Longas batalhas seculares de que o ocidental saiu mais miserável (...) com o estomago cheio de ideias vazias. Enquanto isso o índio fez a taba. Muito caium. Muita flauta de canela de prisioneiro. E nenhum gatuno. O individuo sobre a sociedade, 89. A sociedade sobre o individuo U.R.S.S. (...) Nem a justiça racionalista de Rousseau, nem a Santa Justiça de Catharina de Sienna (...) mas a justiça do tacape. Páo na cabeça, você comeu meu irmão, agora quem te come sou eu. E a alegria de constatar, lá vem a minha comida pulando! Todas as religiões mas nenhuma egreja. (...) A antropofagia identifica o conflito existente entre o Brasil Carahiba, verdadeiro, e outro que só traz o nome. Porque no Brasil há de distinguir a elite europeia, do povo, brasileiro. Ficamos com este, contra aquela. Em função do mameluco, do europeu descontente, do bom aventureiro absorvido pelo índio, e contra a catequese, contra a mentalidade reinol, contra a cultura ocidental, contra o governador, contra o escrivão, contra o Santo Ofício. E assim havemos de construir no Brasil a nação brasileira." (MIRIM, 1929, d. 2, n. 2, s/p)

> A antropofagia como movimento não faz questão de ser tomada a sério. Esse sério que faz rir não nos convém, deixamo-lo inteiro à indagação de Tristão de Athayde, à estética de Mário de Andrade ou ao desespero adolescente de Alcântara Machado (...) Quanto a Graça Aranha, nossa opinião é difícil. O acadêmico carioca é um homem confuso e sem espírito, cuja inteligência inutilmente se esforça em atrapalhar todas as noções conhecidas. (...) Antônio de Alcântara Machado é burguez brilhante. Sem dúvida. Ficasse na reportagem, e não nos daríamos ao trabalho de pô-lo no lugar. Mas acreditou

> que o documento Chiquinha dell'oso[99] é arte. E ainda acredita em arte. Dois erros. (...) perdeu o bonde da geração. Outro desesperado. Mario no regresso do nordeste. Já se definiu assim o caso de Mário (...) salva-o Macunaima. Provavel evangelho de que ele se nega consciência. Porque? (...) (FREUDERICO, 1929, d. 2, n. 3, s/p)

A Antropofagia, pelo que se depreende dos excertos acima, lança-se para os extremos da história, faz alusão a diversas efemérides, como o advento do socialismo organizado e a Revolução Francesa, procurando nelas uma interpretação que, no fim do século XIX e começo do XX, era cara às teorias durkeimneanas, que cogitavam a presença ou não de vínculos de comunidade entre os seres de uma coletividade (TOURAINE, 2012). Com o advento e a radicalização da Modernidade, essa problemática fica cada vez mais premente e o indivíduo passa a ser uma categoria importante para pensar a organização social moderna (ELIAS, 1994). Com a conotação negativa dos ventos modernos presentes na Antropofagia[100], o índio, essa categoria genérica usada pelos antropófagos, foi visto como o portador da solução mais adequada para o problema da equação indivíduo-sociedade. Além disso, salta aos olhos que a mentalidade reinol e europeias não permitem, como para Japy Mirim, que uma solução adequada para o problema mencionado apareça; daí porque, novamente, o índio deve ser coroado. Além disso, pareceu importante à vanguarda remodelada apresentar desde os primeiros números uma lista de intelectuais que estavam agora sob suspeita; são os referidos pelo texto acima de Freuderico.

Um anônimo do Rio de Janeiro envia contribuição especial para a vanguarda, veiculada na seção De Antropofagia. O texto começa com uma citação de Oswald de Andrade em que conceitua a Antropofagia em dois dos textos anteriores da mesma seção, e a elas acrescenta:

> nasceu mais da necessidade de um povo do que dos requintes da inteligência de um homem. E dahi encontrar as fontes da sua verdadeira história nas próprias fontes da nacionalidade. Porque de todos os movimentos que o Brasil teve até hoje, a Antropofagia foi o que veio de mais fundo e que, por isso mesmo, se eleva mais alto. Não foi inventado nem importado, foi descoberto aqui mesmo, por Oswald de Andrade, que encontrou a sua expressão vocabular na pintura bárbara e inteiramente nova de Tarsila do Amaral. (...) É único nos nossos quatro séculos de existência. (...) É o germen da mentalidade que irá combater na segunda guerra contra esses mesmos emboabas de outros tempos (...) contra a beleza canônica, a beleza natural, feia, bruta, agreste, barbara, ilógica. Instinto contra verniz (...) o caboclo não gasta muita fé em promessas de recompensa para depois da morte. Ele prefere aqui mesmo, a

[99] Proprietária de uma academia de corte e costura à época.
[100] Existia uma conotação negativa e uma conotação positiva do moderno na Antropofagia. Isso dependia do Intelectual e também da necessidade crítica.

> fórmula do quero gosá, de Oswaldo Costa (...) a Antropofagia é a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos. A reação da paisagem contra o tempo, do nativo contra o importado. Do ingênuo contra o artificioso (...) da sensação espontânea contra a moral, a disciplina, o sistema. Da inferioridade do mestiço que trabalha, contra a superioridade do ariano corroído pelo vicio e pela moleza das decadências. O Brasil precisa voltar ao seu ciclo elementar e ao predomínio dos sentidos (ALGUMAS NOTAS SOBRE O QUE JÁ SE TEM..., 1929, d. 2, n.4, s/p) .

Nesse número quatro, o texto é curioso por vir carregado de longas citações a Oswald de Andrade e curtas citações a Oswaldo Costa, indicando a adesão da sucursal carioca, em contato com a Antropofagia, ao discurso dos mesmos. O texto vem ainda carregado de elogio ao bárbaro, à terra e ao feio, dado que, no geral, para o narrador, a ação ideal vem do instintivo, algo, portanto, em franca harmonia com o que fora defendido nos números anteriores da mesma seção *De Antropofagia,* nessa segunda dentição. Além disso, esse texto reforça a toada de que o nacional era a negação da razão, algo que já havia sido explicado por Oswald, a partir da noção de que se deve comer ou expandir-se para o externo, para a paisagem, sem distinções ou elucubrações morais, permitindo a conversão dos tabus em totens, alterando a ordem do mundo.

No número 5, publicado em 14 de abril, a seção *De Antropofagia* trouxe uma entrevista de Álvaro Moreyra enviada especialmente para a Antropofagia: "O Teatro sem Nome é a relação dos materiaes a serem deglutidos, enquanto páo brasil é a revelação dos encantos nativos da terra" (MOREYRA, 1929, d. 2, n. 5, s/p) e continuava:

> o Teatro sem Nome é uma fase da antropofagia. A primeira. Virá depois o Teatro Páo Brasil. Da reunião de ambos nascerá o Teatro Antropofágico. (...) ninguém mais do que [Álvaro Moreyra] é namorado da brasilidade.(...) o Forrobodó um dia apareceu. Resultado: todos os que escreveram [peças] sentiram a influência do Forrobodó. Começa-se a explorar o motivo brasil (...) nasceu no largo do Rocio e ganhou no batismo aquele nome: Forrobodó, o resto não passa de anedotas. (...) O melhor é fechar [as casas de teatros]. Pôr em outros rumos as actrizes e actores.(...) o mal peor do teatro no Brasil é ser uma profissão apenas, e profissão exercida de cabeça vazia. (...) As peças chamadas regionais eram quase todas assim: um fazendeiro viúvo com uma filha em idade de casar. Um rapaz do campo, bom no cavalo e na péga do boi. Uma tia. Um vigário. E um coronel chefe político, de outro partido. De repente, chegava da corte, formado em qualquer coisa, o filho do coronel. A filha do fazendeiro, na saída da missa, via o moço civilizado. Ele... para passar o tempo, punha-se a namora-la. Sem seriedade. O rapaz do campo, que adorava a filha do fazendeiro, começava a sofrer e a espiar. Tiradas. Patriotismo. A pureza da vida longe da cidade. O luar. Os pirilampos. E tudo terminava ou em assassinato ou em casamento, com mais ou menos aplausos... Conclusão: o teatro regional morreu de monotonia. (...) Teatro Sem Nome com apresentação simples, absolutamente moderna (...) lá não há meio termo (...) lá o cidadão é ou não é, Tupy or not tupy, Não há marcação, não há inflexões ensinadas. Respeitando o texto, cada um faz o que entender. Teatro sem Nome porque o que interessa é o teatro. A ordem, o método, a disciplina

> anulam a expressão que só o instinto sabe crear. E nesse ponto, mais uma identidade absoluta com a Antropofagia. O instinto acima de tudo é também um princípio do Teatro Sem Nome. (MOREYRA, 1929, d. 2, n. 5, s/p)

Nesse número cinco da segunda dentição, percebemos a força da Antropofagia como corrente que influenciou até mesmo o surgimento de uma nova vertente teatral no Brasil, o teatro amador, concordando com as principais imagens da Antropofagia até então, como a expressão livre do instinto diante do meio. Isso fora usado até mesmo como *leitmotiv* para conduzir essa nova vertente de artistas teatrais; era toda uma instituição das artes que se vinculava às ideias do movimento da Antropofagia. O teatro "do amador", como ficou popularmente conhecido, é um tipo de teatro oposto aos teatros profissionalizantes. Ao contrário do teatro *divertissement*, o amador carregou uma devoção ao teatro grande-arte e depois ao teatro expressão-de-arte. Essas últimas foram cultivadas pelo teatro amador e os protótipos que o antecederam; se viver de teatro significava que as peças deveriam ter apelo comercial, por outro lado, o amador, alijado dessa realidade, passou a se desenvolver em termos de arte nova, aproveitando a depreciação pelo público da esfera teatral diante do aparecimento do cinema, um concorrente à altura. Vendo essa crise, aproveitou-se um amplo movimento dos teatros amadores, que foi mundial, algo, inclusive, facilitado pela vinda às terras tupiniquins de encenadores dotados de muita experiência, fugidos das guerras do século XX (TEIXEIRA, 2007).

Não encontramos referências maiores ao referido Teatro sem Nome em pesquisas sobre Álvaro Moreyra. O que se sobrepujou, de fato, foi seu movimento do *Teatro de Brinquedo*, uma "diversão amadora inteligente (...)[contudo] faltando ao conjunto seja conhecimento específico do palco, seja uma consciência estética mais clara do que se ambicionava implantar". Décio de Almeida Prado afirma que a origem penumbrista de Moreyra não lhe permitia avançar no Modernismo, de modo que limitava-se a um primitivismo forçosamente ingênuo (PRADO, 2009, p. 27-38). Décio ainda resume do seguinte modo esse movimento dos teatros amadores:

> grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas, mas às vezes até econômicas e sociais. No Brasil, esse movimento, esboçado por Álvaro Moreyra na década de vinte [do XX] permaneceu durante todo o decênio seguinte como simples possibilidade, manifestando-se de preferência sob a forma de espetáculos avulsos, com muito de mundano, de festinha familiar, mesmo quando efetuados com grande pompa. Somente a partir de 1940 é que o amadorismo começa a ganhar consistência. (PRADO, 2009, p.38)

De fato, existe essa perspectiva geracional, conforme o excerto acima aponta, em todo movimento de arte que tenta suplantar um movimento anterior, como no caso do teatro amador que quis suplantar os profissionalizantes, e a própria Antropofagia diante tanto da Semana de 1922 quanto da geração de bacharéis positivistas do século XIX. Quem melhor explicou essa situação da luta entre as gerações foi Mannheim. O autor afirma que pessoas com datas de nascimento próximas compartilham de uma mesma possibilidade dentro do jogo sócio histórico, o que conceituou por *conexão geracional*. Essas conexões, não obstante, obedecem a regras de sucessão geracional, em geral, que se expressam pela constante entrada no *play* das gerações por novos portadores de cultura, devido aos diversos novos nascimentos que sempre ocorrem. Também a conexão observa a retirada de portadores de cultura de momentos anteriores; a constatação de que os portadores de cultura de uma conexão geracional específica só participam em um período curto do processo histórico e ainda o hábito da transmissão de bens culturais que foram acumulados (MANNHEIM, 1993).

A cultura, nesse sentido, passa por desenvolvimento a partir de seres humanos com acesso novo ao bem cultural acumulado, provenientes de novos nascimentos, de modo que a mudança geracional cria um tipo de economia dos bens culturais, dado que o que é inútil será deixado de lado; assim, essa mudança geracional é contrária a interesses individuais. Tudo isso é facilitado pelo fato de que a saída ou perda de energia para a vida dos antigos portadores de cultura acabam levando ao esquecimento dos seus atos sociais. Nesse momento, as gerações novas já cresceram um pouco mais, tanto biologicamente quanto socialmente, algo que as faz problematizar menos a experiência, por já terem diversos parâmetros estabelecidos. Tudo isso varia, de uma sociedade que se foca no dinamismo, como as ocidentais, para uma sociedade mais estática, na qual os jovens se acomodam ao padrão de mundo dos mais velhos (MANNHEIM, 1993). Vemos, assim, que Mannheim responde, em certa medida, ao aspecto geracional dos problemas do campo intelectual da Antropofagia, posto que coloca o desenvolvimento da arte nova numa perspectiva temporal, que observa sociologicamente os agrupamentos humanos e as relações etárias nos mesmos, vinculando um aspecto dos dramas desses jovens vanguardistas ao fato de estarem lutando por um espaço dentro das formas de acesso da sociedade. Não se está com isso afirmando que todos tinham a mesma idade; havia um ou outro mais velho, mas o fato é que, em geral, eles eram identificados como “os jovens”.

No número 7, o texto da seção *De Antropofagia* é o *A Propósito do Homem Antropófago*, veiculado em maio de 1929. O texto veio de Minas Gerais, de Lagoa Santa e fora

enviado, como todos os outros dessa seção, especialmente para a vanguarda. Há uma tentativa de delimitação do que seria o homem antropófago:

> (...) o verdadeiro sentimento do nativismo palpitando na grandeza do índio que não queria ser conquistado pelo intrujão. Nada mais justo do que enaltecermos o índio e o tomarmos como sendo o legitimo tipo nacional. Negar-lhe o verdadeiro padrão de brasileiro só por julgar que o brasileiro é o individuo civilizado que formou a nossa historia, e não o homem físico integrado na t[ilegível, terra?]a é, no entanto, um erro que todo mundo comete. Si a vida do Brasil teve começo em 1500 para os civilizados, existindo, antes, seu solo, com outro nome e povoado por outra raça, e essa raça era o índio, como negar-lhe a terra? Só porque domínio havia desaparecido dadas as perseguições constantes que os obrigavam a refugiar-se pelo interior das matas? Brasileiro-indio. (...) A Antropofagia tem como culto o rejuvenescimento instintivo da terra, pelo homem novo. Nada de comunhão com o intruso. Não. Não. Com os próprios elementos da terra ela achou seu elemento. (...) só a antropofagia é capaz de realizar a construção perfeita da nossa mentalidade nacional. "Porém, somente ela (diz Oswald de Andrade) identifica o conflito existente entre o Brasil verdadeiro, carahiba, e o outro que só traz o nome.". "É claro que a herança mental do ocidente não podia ancorar nesses scenarios desaforados das Américas" (Raul Bopp) Esse negócio de andar agarrado (...) ao ostracismo de uma cultura extra-nacional, conduzindo através da nossa selvageria tropical pode significar muitas coisas, entre elas, incapacidade creadora. (...) Porque essa nova filosofia, que não foi importada (...) dominante a ânsia da imaginação marchando em busca de novas formas (VIVACQUA, 1929, d. 2, n. 7, s/p).

Vivacqua, um dos colaboradores da *Revista Verde* em 1927, era também bacharel em Direito, mas tinha uma visão distinta acerca da propriedade indígena da terra. O autor, que estava integrado ao movimento de valorização do nacional promovido por esse momento no Modernismo brasileiro, tem na figura do índio um importante índice para a construção do homem antropófago. O Direito, com uma tradição de estudos nas Ciências Políticas, passando do *homem natural* e chegando ao *homem social*, para efetuar suas construções acerca da justiça, tem na figura de Vivacqua um teórico que ensaiou, nesse texto para a seção *De Antropofagia*, um sentido para a ideia do que seria esse antropófago.

Para o autor, Oswald de Andrade e Bopp são as referências para a confecção de suas imagens, mostrando o reconhecimento desses autores para o campo antropofágico da segunda dentição, algo que já estava claro pela observação do número de contribuições de cada um desses autores na revista, vide tabela em anexo. Independente disso, a citação aos dois autores também revela uma harmonia entre suas ideias e as do mineiro. Para o autor de Minas, a terra seria rejuvenescida pela Antropofagia com o novo homem antropófago. Esse rejuvenescimento seria garantido pelo retorno ao passado histórico; volta-se para o ano anterior a 1500, para preservar o direito à propriedade do índio, usurpado pelas invasões europeias. Essa imagem fortalece o sentido do nacional, dado que, ancorando-se no direito usurpado do índio, o autor

volta-se para a história a fim de, guiado pelas palavras de Oswald e Bopp, construir uma ideia de homem antropófago, que não é uma mistura de negro, índio e europeu, mas certamente é fortalecida pela imagem do índio audaz que não se submete. Nesse sentido, o terror provocado pela imagem do canibal é um trunfo nessa sua busca por um Brasil moderno, algo que, nessa altura, imiscuía-se nas diversas construções imagéticas e desembocava num tipo de nativismo que protegia o direito indígena para garantir, ao fim e ao cabo, a *inspiração criadora*.

Por sua vez, o número oitavo da revista, na seção *De Antropofagia*, apresenta uma colagem de três subtextos. O primeiro deles porta uma construção imagética assinada por Nelson Foot, um pseudônimo não identificado, riquíssima em termos de poder simbólico, já que vincula tradição, comportamento, mentalidade e narrativa com elementos históricos. É a assim subtitulada "tentativa de romance de antropofagia", de alcunha Coração de Angai. Conta a história de uma índia, apaixonada por padre Anchieta; não sendo correspondida, come o dedinho do pé do padre para sentir seu espírito. O tal dedinho tinha um calo, que endureceu o coração da Índia e a transformou em má. Por isso a tribo a devorou. "Quando o brasileiro é ruim, a gente logo sabe que ele traz no lugar do coração - atavismo pelo ar - o dedinho de pé de Anchieta." (FOOT, 1929, 2. d, n. 8, s/p).

O segundo texto da tríade é assinado por Felipe Camarão, que sabemos ser Geraldo Ferraz; o texto narra detalhes do processo jurídico que Yan de Almeida Prado, participante ativo da primeira dentição da revista, moveu contra a segunda dentição da mesma, na figura de seu secretário, à época, Geraldo Ferraz. O texto de título *O 1º Processo* dizia "não é perfídia, não"; assinado por Felipe Camarão, é de puro escárnio a Yan de Almeida Prado, o Aldo Nay, pelo processo que moveu contra a publicação. Yan é chamado de "antiquário esforçado", por sempre trazer do exterior quadros e objetos de arte. Além de ser amigo de Alcântara Machado - biógrafo de Anchieta, de onde retira expressões retrógradas (CAMARÃO, 1929, d. 2, n. 8, s/p).

Apesar dessas injúrias, é curioso que até o número 6 não vinha na revista o nome do diretor, apenas o secretário para correspondências, que era Geraldo Ferraz. Com o processo, que representou uma cristalização institucional do campo intelectual da Antropofagia, a direção passa a vir discriminada, algo que Ferraz afirma ter sido o exato motivo que fê-lo ser processado, pois como seu nome era o único que constava para que se comunicasse com a revista, ele fora citado em juízo por tudo o que a revista publicara (FERRAZ; BOAVENTURA, 1985). A Antropofagia não era apenas uma radicalização do discurso; isolado do restante do mundo, ao fincar-se numa página de jornal, com vários leitores habituais, a celeuma começava

a fazer parte do mundo da vida de uma coletividade maior e, com isso, as esferas institucionais desse mundo extracampo artístico, como a esfera jurídica, passam a fazer sentido, quando se invade sua seara. Estava ficando perigoso ser antropófago.

O terceiro texto da tríade do número oitavo da seção tinha como título *O púlpito deve ser nas praias de banho*, que, como era comum nessa seção, "especial para a Revista de Antropofagia", de Hermes Lima, livre docente da Faculdade de Direito de São Paulo. É uma crítica ao concurso de Miss Brasil, por ser o julgamento da beleza das formas humanas, algo individual, além de conjuntamente vir uma crítica a um padre que taxou o concurso de imoral. Refere que os padres se cegam por pensar muito no pecado ao invés de ir à praia e ver a simples beleza das mulheres (LIMA, 1929, d.2, n. 6). Se, por um lado, um concurso de beleza fere a moral antropofágica fincada no feio ou no belo desde a perspectiva do bárbaro, por outro, a moralidade que vê pecado num concurso de beleza também, igualmente, fere a referida moral dos antropófagos.

No número nono da seção *De Antropofagia*, a falsa cultura, a falsa arte, a falsa moral, a falsa religião desapareceria, "comido por nós com a maior ferocidade". O texto, assinado por Oswaldo Costa, mencionou algo ilegível sobre civilização ocidental e continuou: "A antropofagia Não é um decalque romântico do índio. Não é a deformação lírica do índio (...)". Refere que "a antropofagia arrancou a camisa do bravo tupi das ficções literárias" e o colocou nu novamente, como convinha. "Continuamos a tradição Caraíba interrompida pela descoberta (...)". Algo ilegível sobre a igreja é dito e então brada "Contra a servidão mental. Contra a mentalidade colonial." No texto, Oswaldo Costa refuga a arte europeia de Leonardo e Wagner, até mesmo nomes como Nietzsche, e diz preferir a natureza que aqui temos. "Expulsamos os impostores (...) Contra a razão pura, a vida". Faz invocações anarquistas e menção a hábitos indígenas. Afirma que o ocidente se envenenou do preconceito racionalista "chegou aos limites da razão, sem freios, derrapando, para aí perceber que se enganara e voltar em marcha ré para a vida, quando isso não é mais possível. O índio, entretanto, ficou na vida. Não se afastou dela. Desceu do sobrenatural ao plano real, bebendo o seu caium"(COSTA, 1929, d. 2, n. 9, s/p).

A partir do décimo número, a direção passa para Raul Bopp. Percebemos que o processo sofrido pelo então secretário da revista, Geraldo Ferraz, transformou o *modus operandi* da mesma; era necessário prestar atenção ao que se postava. Apesar de que isso não estremeceu sobremaneira os antropófagos, que continuaram vorazes. Mas, ao menos após o processo, o fato

da direção ter sido atribuída a Bopp - quando antes ou não se mencionava a direção, ou vinha como diretor, em poucos dentre os números, Jaime Adour - mostra bem o teor da preocupação que passou a tomar conta da veiculação de conteúdos. Bopp fora o nome que se permitiu ser responsabilizado caso algo da mesma natureza ocorresse, figurando como diretor de todos os números após o ocorrido. Ele assumira o risco.

Nesse mesmo número décimo, a seção De Antropofagia, veicula o texto de título: *Uma adesão que não nos interessa*, assinado por Pronominare. É uma crítica aos Verdeamarelos, uma crítica contundente. Destaca-se que tentaram aderir à Antropofagia, mas são chamados de "Pândegos!", por se apegarem ao catolicismo quando o próprio Mussolini, que, para o narrador do texto, deveria ser mais conservador que eles, já tinha dado as costas para o papado. Para os autores, esses verdeamarelos precisariam buscar um entendimento correto do índio antes de tentar aderir à Antropofagia, pois a leitura dos amigos de Plínio Salgado seria, para os antropófagos, domadora do índio, retirando dele tudo o que tem de mais especial "É que eles aprenderam mal as lições de Raul Bopp", completam. "Antropofagia é simplesmente a ida (não o regresso) ao homem natural" (PORONOMINARE, 1929, 2 d., n. 10, s/p). Esse é um dos textos importantes que estabelecem uma diferenciação pública entre as alas do Modernismo nacional do Brasil de então. Se os antropófagos faziam pilhéria, à essa altura, tanto de Mussolini, quanto da revolução russa, essa sua autoimagem era construída em oposição a um verdeamarelismo que se apegava à direita mais radical no mundo; esse texto deixa clara essa percepção dos antropófagos. Além dessas questões fora do campo do Modernismo, dentro dele, a principal diferença que sempre ressaltavam, como o texto referido assinala, era a questão do índio, que no caso dos verdeamarelos era domesticado, praticamente apagado, enquanto na Antropofagia ele era a base, com a metáfora rebelde do canibal, para os usos políticos dessa figura na construção de uma imagem criadora e nativa contra a passividade das assimilações de influências europeias. O índio verdeamarelo aceitava e se apagava; o antropófago comia tudo numa atitude violenta e peralta.

No número 11, o texto de título *A Proposito do Ensino Antropofágico*, enviado especialmente de Vitória para a revista, estabelece que o ensino antropofágico se apoia nas relações diretas e necessárias do homem com o seu meio físico. Por isso, não reconhece nem aceita a velha pedagogia que pleiteava a uniformidade da alma humana por meio de um modelo de alma coletiva por ela organizado. O texto é assinado por Garcia de Rezende (1929, d. 2, n. 11,, s/p). Assim, portanto, o movimento de heterogeneidade impulsionado pelos primitivismos na periferia desse mundo, que iniciava sua complexidade mediante tais processos modernos de

construção de imagens e solidariedades coletivas, a partir de pessoas, até pouco tempo anônimas umas para as outras, tinha um projeto pedagógico que se opunha à uniformização das almas. Claramente, num franco aderir à marca da referida heterogeneidade que, tendo por base a construção oswaldiana em outros números dessa mesma seção, mostram que é o abrir-se para o mundo, o que sempre é revelado pela preferência da relação do homem com o meio físico ou com a natureza. Conforme citamos em outros números dessa seção, esse devorar do meio físico pelo homem é que funda a radicalização da Modernidade, por permitir que se englobe o outro, radicalização cujos inícios remontam a esses conturbados anos 1920, em que o signo da dissolução que segue a troca de influências também opera.

Para Sevcenko, essa dissolução é um índice dos anos 1920. Para o autor, entre outras coisas, a experiência do carro e das luzes produzia efeitos dissolventes sobre a memória. Entende que a metrópole provoca tal efeito por ser o oposto da *polis* grega, o oposto da ordem. Para o autor, as cidades desses anos 1920 traduzem-se por esfinges modernas, indecifráveis; por isso, os artistas nelas se perdem, e tanto as retratam, atuando desta feita como suportes de uma nova dicção da fluidez, em toda a sua descontinuidade, representando o paradoxo colossal de uma individualidade, de uma figura humana a cada momento mais diminuta (SEVCENKO, 1993). O historiador acredita que a simplicidade do verso dos modernistas combina com o desfazimento das relações comunitárias:

> A obsessão de ocupar o espaço público, de compartilhar a emoção coletiva, de se tornar parte de uma associação tácita e de convicções vivas, era o efeito e catalisador de um irreversível esgarçamento das experiencias comunitárias, interpessoais e mesmo da substancialidade de um padrão pessoal de significado da vida. (SEVCENKO, 1993).

Os antropófagos, como caminhantes notívagos da boêmia ou dos encontros noturnos nos salões, ativavam "aleatoriamente sensações que engolfam sua consciência", eram verdadeiros viventes, praticantes e construtores desse esgarçamento e dissolução (SEVCENKO, 1993, 271) com os seus modos de vida. Suas sensibilidades na cidade de São Paulo, onde a revista era impressa; prenunciavam uma visão dos tempos à frente, uma noite que se aproximava e cujo crepúsculo acontecia durante toda essa década de 1920 (SEVCENKO, 1993).

Também, nesses anos 1920, mais próximo à época da Antropofagia, em 1927, relatos de viajantes, como Cendrars, que estão próximos ao campo antropofágico e que experienciam São Paulo, atestam, pela escrita de cartas em que, relata Sevcenko, se dizem maravilhados pelos

verdes campos da monocultura; nunca haviam visto algo tão grandioso. O poeta francês, por exemplo, ficara maravilhado com a democracia alimentar que aquela quantidade de víveres poderia proporcionar. No entanto, observa Sevcenko, o poeta também tinha a percepção do outro lado desta moeda, a "fantástica concentração de renda propiciada pela monocultura e pelas atividades especulativas desenvolvidas em torno dela, essa jogatina em escala mundial, esse teatro verde do poder fascinava o poeta" e, apesar do elogio ao moderno que existia, Cendrars também "ridiculariza o uso espúrio que se fazia do automóvel como um instrumento de ostentação, poder e opressão contra a população da cidade", (SEVCENKO, 1992, p. 290, 292). Então, os intelectuais do Modernismo acabam por observar criticamente essa noite que se aproximava, com todas essas contradições. Ainda assim, apesar de tudo, nos diz Sevcenko que Cendrars mantinha esperança na cidade de São Paulo, para ele:

> Levada às últimas consequências, pelas próprias tensões de extremos que comportava, pelas expectativas que irradiava, pelas potencialidades que latejavam, nela lutando para se concretizar, acabaria gerando um elã democratizador que se provaria irreversível (...) a cidade como um laboratório em que a modernidade se redimisse das torpezas da Guerra e se justificasse como uma força aglutinadora e emancipatória (1993, p. 293).

Entretanto, os anos 1920 agonizavam politicamente pelas esperanças que a nova república instilava nos corações. É de 1922 uma edição da *Revista do Brasil* que destacava terem havido três gerações no Brasil; uma primeira que dera origem à República, representada por Floriano e os Conselheiros; uma segunda, que aproveitava os feitos dessa primeira república, composta pelos PRP's e pelos oligarcas; e uma terceira, com a intenção de torná-la uma República de fato; essa geração última é a primeira que vive da riqueza que ela mesma criou dentro do intermédio da sua vida geracional. Nesse contexto, São Paulo apresentava modernistas, àquela época, com discurso moralizador, como Sérgio Milliet, e revistas, mesmos não literárias, que pregavam a novidade, o descobrir e tomar as rédeas do Brasil que precisava entrar de vez no republicanismo, abandonando o jogo das elites. Essas conclamações do início da década desembocaram no movimento da Revolta do Forte de Copacabana, em que 18 jovens, já com a cidade tomada, resolvem recortar a bandeira nacional em vários pedaços e marchar rumo ao Palácio do Catete, diante do que acabaram metralhados; uma memória política trágica que, no entanto, fazia sentido naquele momento de incentivo à moralização da política nacional, em que revistas não literárias, como a revista *Defesa Nacional*, muito lida pelos militares, pregavam a reforma e modernização do exército, as quais, num momento crítico, poderiam ser decisivas para as mudanças sociais e políticas (SEVCENKO, 1993). Nesse ponto, o sentido que

existia na morte desses jovens era o sentido de uma renovação que aconteceria, fato que os converteu em heróis na memória popular.

Esse momento no Rio de Janeiro, juntamente ao ano de 1924, com a tomada da cidade paulista por tropas da federação em insurgência, fortalecem o imaginário social, buscando a moralização da vida pública. Em 1924, os referidos jovens militares insurgentes, banhados dessa ideologia da moralização, ocuparam pontos importantes na estratégia militar da cidade; não tendo a adesão do Exército e da Força Pública paulistas, esboçaram uma evasão da capital. O presidente do estado, Carlos Campos, antecipara-se e retirara as tropas, temendo algo pior. No entanto, essa atitude foi vista por uma parcela da sociedade como "entreguismo da cidade de São Paulo aos rebeldes". Diante disso, o governante juntou as tropas remanescentes e com o apoio dos militares cariocas cercou a cidade (SEVCENKO, 1993):

> incapaz de discriminar a posição dos revoltosos, Carlos de Campos ordenou o bombardeio indiscriminado à cidade [durante 29 dias], intermitentemente e por todas as suas peças de artilharia. A capital de São Paulo, a bela cidade europeizada e culta, orgulho dos dirigentes paulistas, foi sistematicamente bombardeada. Sendo especialmente visados os bairros operários e populosos.(...) as forças legalistas [após o abandono da cidade pelas linhas de trem por parte dos revoltosos] reocuparam a cidade com uma brutalidade inaudita, saqueando, espancando, prendendo dentre uma população que julgava colaboracionista, além de executar sumariamente grupos inteiros de imigrantes suspeitos de terem aderido à revolta (...) os casacos ensanguentados de 22 se transformaram simbolicamente nos heróis de 24 (...) quando na evolução dos eventos os revoltosos se organizaram na Coluna Prestes, assumindo-lhes o comando o tenente Luís Carlos Prestes, é para ele que a projeção simbólica se volta, dando origem ao mito vivo do Cavaleiro da Esperança (SEVCENKO, p. 303-304)

O que nos perguntamos é: que tipo de resposta política é essa que tem como opção destruir uma cidade? Por que a manutenção do poder justificava destruir o espaço da urbe paulista daquela forma durante 29 dias? É diante desse cenário que os modernistas e os antropófagos escrevem sobre a nação, desde sua cidade, com essas memórias de destruição e guerra entre as forças armadas. Juntamente com os jovens militares, mas não necessariamente aliando-se aos mesmos, os antropófagos paulistas, assim como uma grande parcela social habitante daquela que se tornaria uma das maiores metrópoles da América Latina no século XX, promoveram um discurso que despedaçava a mentalidade colonial daqueles que usurparam a terra dos verdadeiros brasileiros, os índios, como vários textos da seção De Antropofagia apontam. Nesse sentido, o índio encarnava, com sua violência antropofágica, toda a revolta dos brasileiros que se sentiam ainda reféns de uma elite da terra que não queria largar o osso,

conforme as imagens veiculadas na *Revista do Brasil* mostram. O discurso antropofágico promovia uma radicalização dessa veia de moralização, através do discurso negativo. O número 16 da seção De Antropofagia informa:

> A falta de caráter que certos pessimistas observam no Brasil não é no povo que se nota, é numa certa elite. Na elite romântica, saudosista, que ainda crê na retórica, nos princípios de Aristóteles e nos bons sentimentos portugueses, que não tem olhos para ver a nossa realidade, na elite submissa ao ocidente, na elite que perpetua o bambachada do governador geral roubando no confessionário o ouro de nossas minas. Essa gente é que dá azar. (DE ANTROPOFAGIA..., 1929, d. 2, n. 16, s/p)

Diante da violência com que os homens de poder destruíram São Paulo, destruindo sua heterogeneidade, algo bem representado na figura do paredão de imigrantes que foram metralhados pela força pública do governador Carlos Câmara, bem como no bombardeio que se fez majoritariamente sobre os bairros populares, os antropófagos tinham como resposta apenas suas penas, seus tinteiros, sua tipografia, suas reuniões boêmias e muita vontade de devorar. Isso explica a violência da metáfora antropofágica. Só a violência das imagens mentais poderia, pensavam, com muitos anos de esforço, promover o fim do veio escravocrata, homogeneizador e colonialista dos herdeira da terra, gente que dá azar.

Os dois últimos atos desse anoitecer que tomara conta de São Paulo, para Sevcenko, são em 1930; primeiramente entre o Brás e a Concórdia, quando uma multidão inesperadamente ovaciona Getúlio Vargas, que havia chamado uns agitadores de multidões para irem a São Paulo, desde o Rio de Janeiro, onde o candidato ao governo tinha maioria, para insuflar a população paulista, espaço teoricamente mais difícil de conquistar votos por ser o antro de uma oligarquia da terra com bastante poder; elite que não abriria mão da representatividade política tão facilmente. No entanto, do meio do *Vale do Tamanduateí*, região fundadora para São Paulo, Getúlio observa a multidão apoiá-lo paulatinamente; a comoção pública foi ao delírio, o homem era um mito, não apenas para os "situacionistas divergentes", mas para todo o país a protestar. Já o segundo ato, está na assombrosa queima do ouro negro em pó, o café, queimado, atirado ao mar, enfim, destruído, uma quantia total de 86 milhões de sacas (SEVCENKO, 1993).

São Paulo, no final dos anos 1920 e começo dos 1930, momento que floresce a Antropofagia, viu as reformas urbanas de Francisco Prestes Maia. Antes dele, em 1867, chegava a São Paulo a Railway Company, significando um período de mais de meio século em que grande parte dos habitantes da cidade tiveram de viver aglutinados entre a estrada de ferro

mencionada, que se situava ao lado leste do perímetro urbano, e o tracejado do alagamento ocasionado pela cheia do rio, no vale do referido Tamanduateí. Até 1914, esse espaço guardava mais de 69% da população com péssimas condições econômicas, ao passo que o lado oeste, que abrigava o vale do Anhangabaú, assentava um território privilegiado em termos de condições naturais; por isso, ali residiam as camadas mais altas da população. Essa seria a parcela urbana que receberia as reformas famosas nas regiões de Higienópolis, Avenida Paulista e Campos Elísios (VILLAÇA, 2001).

Cada acontecimento desses que prenunciavam uma noite, juntamente com a situação de desigualdades, vinculava a trajetória individual de cada um dos intelectuais antropófagos que presenciaram essas destruições na urbe paulista, a mesma em que eles iam das livrarias às alamedas dos cafés, como o *Café 15*; seguiam pelo solar de Tarsila, no qual ocorriam os encontros do clube de Antropofagia paulista, com endereço na rua Barão de Piracicaba; e de lá, deslocavam-se para a Rua Benjamin Constant, logradouro sede da editoração da Revista de Antropofagia (BOPP, 2012). A movimentação dos intelectuais da Antropofagia pela cidade de São Paulo vinculava seus afetos e suas experiências com o tracejado urbano.

Nesse sentido, a percepção comum dos sofrimentos que afetavam a cidade, engloba as diversas sensibilidades dos intelectuais e promove os fatos históricos a partir da teia construída pela memória acerca desses eventos. Esses fatos só existem quando o intelectual que os vivencia escreve num periódico da cidade para trata-lo, equacioná-lo, resolver a ferida a partir de discursos e imagens. Apenas a vinculação desses fatos à trajetória individual de cada intelectual, por meio de práticas que os dotam de significação social e os fazem repercutir nas diversas imagens e discursos, os quais, retirados os véus da poética, das estilísticas, das estéticas, permitem que observemos os problemas sociais mais imediatos a partir dos mesmos. A retirada dos véus expõe a existência dessas realidades sociais, mas é o véu existente que constitui tais fatos em importantes para o entendimento do mundo habitado por esses intelectuais (VICENTINI, 1997). Não importa se os intelectuais paulistas viram o bombardeio da cidade e o fuzilamento dos estrangeiros pelas forças públicas; o discurso que permite a existência desses fatos, é também o discurso atacado nessa violência antropofágica. No entanto, tais realidades sociais não são as únicas, Sevcenko expõe que esses acontecimentos:

> nesses tempos de fogueiras e rituais, [em que] os homens pareciam querer se entregar voluntariamente à voz de comando dos novos aprendizes de feiticeiros.(..) O que será que havia no canto das sereias modernas para que tanta gente em tantas partes se entregasse a ele de forma tão completa, física e mentalmente? Ou será que era um grito interior que os compelia a um coro

> coletivo, tão vasto e alto e intenso que lhes abafasse a consciência e a memória? (SEVCENKO, 1993, p. 307)

Resguarde-se, então, a imagem dos antropófagos como sereias que cantam uma realidade obscura que é enxergada por muitos, tamanha a adesão de diversos intelectuais, em várias partes do país, à vanguarda.

O número 12 perfila o texto *Miss Macunaíma*, assinado por Octacilio Alecrym, como "um batuta de Natal". Por ser oriundo do Nordeste e por estar editado nessa seção de destaque, da mesma forma que a primeira dentição trazia um texto também de Natal, percebemos que havia um sentido genuíno da Antropofagia de dar voz aos intelectuais dessa região. O texto informa que outro intelectual de Natal, Jorge Fernandes, buscava organizar uma Semana Indígena, aproveitando a ida de uma índia Apurynan a Natal, para se informar sobre diversas questões, no sentido de levantar material para a Antropofagia. O texto destaca que a índia viajou da Amazônia para Natal a fim de participar do concurso de beleza que ocorreria ali, para ser eleita a Miss Macunaíma, algo que celebraria enquanto mastigava as outras concorrentes. O texto ainda contém nomes de outras personalidades ligadas à Antropofagia, como o pernambucano Ascenso Ferreira e o filho de Oswald, Rudá. Esses nomes, que pertencem ao campo antropofágico, bem como textos de outras seções e números dessa segunda dentição da revista aparecem nesse texto Miss Macunaíma, reorganizados de modo a compor um conjunto literário específico, que demonstra a assimilação do intelectual de Natal pela produção até então levada a cabo nessa dentição, reafirmando seu pertencimento ao campo, bem como inclui novos aspectos criativos a partir de composições diversas. É assim que ele cria essa índia amazônica, como a portadora de um intuito de reclamação da beleza antropofágica, que é violenta, mas presta honrarias ao legado construído a partir de Macunaíma. A essa altura, Mário já tinha há muito rompido com Oswald e, portanto, deixado de contribuir com a dentição. Mas a influência de sua obra é tamanha no campo, que mesmo os de Natal, tendo visto as indiretas contra Mário na revista, não podiam deixar de celebrar seu Macunaíma e produzir uma novidade de uma imagem de uma índia amazônica de passagem no Nordeste para converter-se em Miss Macunaíma e, assim, transformar a noção de beleza que se tinha até então (ALECRYM, 1929, d. 2, n. 12, s/p).

O texto da seção De Antropofagia, do número 13, foi um dos mais emblemáticos na construção do discurso acerca do Brasil em termos de campo antropofágico. Ele não é assinado por um autor específico. Com o título *Desde o Rio Grande ao Pará*, com o subtítulo "o

movimento antropofágico repercute por todo o Brasil, empolgando os espíritos jovens, na luta contra a mentalidade colonial e contra a arte e a literatura de contrabando" (DESDE O RIO GRANDE..., 1929, d. 2, n. 13, s/p), informa que "no Pará e no Ceará fundaram-se clubes de Antropofagia", vem com uma colagem de textos de intelectuais de vários locais, a começar pelo cearense Genuíno de Castro, além também de Luiz de Castro, com textos literários que demonstram soluções antropofágicas, como, por exemplo, na citação à carnaúba, juntamente com a crítica a Flaubert e a promessa de trincar-se a "súcia dos desnacionalizados". Além das colagens de textos cearenses, a referida seção apresenta vários pseudônimos por diversos estados, identifica alguns, enaltece Pagu: "Há quem pense que ella é um symbolo moderno", termina por fazer a promessa do *Congresso Brasileiro de Antropofagia*, que nunca ocorreu, e por concluir que depois de tantas adesões por todo o país, já não aguenta mais soltar o verbo contra os opositores, quer apenas produzir, "já estamos cansados de devorar tanto idiota" (DESDE O RIO GRANDE..., 1929, d. 2, n. 13, s/p).

O referido texto dá um claro tom da felicidade da Antropofagia com o alcance dos aliados e mostra ainda o campo criado com o movimento já nessa fase final. Isso, aliado à declaração no número 15, de Ascenso Ferreira, em carta a Oswald de Andrade, observando que ele, o pernambucano, aderiu à Antropofagia, mas não aderiu a que se fale mal de Macunaíma, mostrando a autonomia dos intelectuais dessa rede (FERREIRA, 1929, d. 2, n. 15, s/p).

Além disso, faz sentido, de fato, que a constatação da amplitude do campo, agora, impulsione os intelectuais a voltarem-se para a produção, já que não necessitam mais fortalecer, pelo menos em tese, o discurso que funcionava como uma maneira de educar os demais, conseguindo adesões a uma ideia comum. Nesse sentido, a seção De Antropofagia revela que havia uma adesão de diversos intelectuais das outras localidades a ideias veiculadas na mesma. Se essas ideias, a partir dos textos enviados, estivessem em consonância com as ideias dos intelectuais que editavam a revista, elas entrariam também para a seção De Antropofagia. Assim, De Antropofagia educa os intelectuais dentro do campo e os fortalece a partir da harmonização das imagens evocadas; baliza as imagens criadas e seleciona algumas, dos mais diversos lugares, representando um resumo daquilo que o campo, a partir das impressões e edições dos paulistas, gostaria de demonstrar.

Evidentemente, a sucursal paulista edita esse destaque de imagens a partir do próprio movimento de confeccionar a revista; apesar disso, há uma polifonia das diversas sucursais brasileiras da Antropofagia, das diversas opiniões acerca do campo. Por exemplo, embora

Mário tenha deixado de participar dessa segunda dentição por questões de falta de afinidade com Oswald, as demais sucursais, como a de Pernambuco, na figura de Ascenso Ferreira, não deixam de reiterar que apoiam Mário e os editores da revista, em São Paulo, não vedam essa informação. É por isso que observamos certa democracia nesse campo antropofágico, em tal momento.

O número 14 expõe o texto do já recorrente em outras seções da revista, o famoso Tamandaré:

> a reação contra a mentalidade colonial é uma vitória do espírito moço do Brasil (...) quatro séculos de racalcamento foram arrasados por nós (...) nenhum matapáo sobrou, tudo veio abaixo (...) hoje é um prazer contemplar esse Brasil de 8 milhões de quilômetros sem comendadores, (...) sem grandes officiaes (...) sem o escrivão mor e sem o governador geral (...) reagimos contra a velha moral convencional. (...) O herói Poronominare matou Ulisses na cabeça. Cunhambebe engoliu os dozes pares de França. Por toda parte o Boré sobrou, chamando os povos para o moquém selvagem.(TAMANDARÉ, 1929, d.2, n. 14, s/p)

O número 14 contém o texto de Tamandaré para a seção De Antropofagia. Faz sentido que o texto do pseudônimo de Oswaldo Costa esteja nessa seção, uma vez que Tamandaré é quem assina, na maioria dos casos, a seção Moquém, que neste trabalho identificamos como a *Seção de Crítica e Ensaios*, pois ela ocupa essa função na revista, nos números em que aparece. Se Tamandaré assina a seção de crítica literária e ensaios filosóficos reiteradas vezes, ele é um importante intelectual para a Antropofagia, por organizar seus discursos desde o lado paulista. Já havíamos observado isso pela constatação da quantidade de vezes em que o autor participa da revista, 12 vezes[101], mas observar que qualidade de contribuição o autor dá, a partir da observação de para qual seção ele colabora, o que representa, no fim, qual função que ele tem no campo, enriquece com nova percepção a observação das dinâmicas entre esses intelectuais, dinâmicas que revelam, ao fim, formas de sociabilidade e construção de uma vivência moderna nesse Brasil do começo do século XX.

O texto de Tamandaré mostra uma imagem de triunfo da Antropofagia quando enfatiza que a vanguarda foi responsável por uma reação que descoroou a moral convencional e antiga, ligada ao pensamento colonial, além de uma moral burocrática ligada aos oficiais. Além disso,

[101] Há uma tabela nos anexos para que se observe organizada e facilmente a quantidade de vezes que cada intelectual colaborou para a revista em cada uma das dentições. Nessa tabela é possível também observar a origem de cada intelectual. Essas colaborações, como estamos demonstrando, revelam sobre o campo e sobre as imagens construídas por ele.

o texto salienta os pseudônimos de outros números da mesma seção, como Poronominare e Cunhambebe, conquanto heróis desse triunfo, com suas violências canibalescas que correspondem, no fundo, a lições dadas pelos pseudônimos para o campo antropofágico e para o mundo.

O número 15 está composto por outra tríade de microtextos. Um anunciando com entusiasmo a chegada de Tarsila de Paris, consistindo numa colagem do jornal *O Globo,* elogiando a artista e dando notícia de sua chegada ao país como um acontecimento marcante. O segundo texto carrega as teses antropofágicas desenvolvidas pelo grupo paulista, que seriam base para o Congresso de Antropofagia que tinham planos de realizar, e com francos impulsos megalomaníacos, pois a ideia era levar as teses ao legislativo do país, demonstrando o local de agentes transformadores em ampla medida que esses intelectuais buscavam ocupar.

Entre as teses estão a nacionalização da imprensa, a maternidade consciente, a abolição do título morto, entre outras. Ao que parece, essas teses foram reformuladas posteriormente, pois Bopp informa, no seu relato memorialístico, sobre outras oito teses que nada tinham a ver com esse tom de interferência nas leis do país. As teses posteriores são imagens acerca do Brasil, sobre o rio Amazonas, sobre os retratos rurais do país, etc. (BOPP, 2012). Esse ressalta que o jornal não era apenas um local para o convívio entre os antropófagos, também visava exercer influência fora do campo antropofágico.

O terceiro texto da tríade também é emblemático e é originário do Ceará; um dos intelectuais, Paulo Serasate, expõe a adesão cearense à Antropofagia, elogiando a conjugação dos esforços do norte e do sul do país para um movimento grande; só algo assim poderia, de fato, trazer à tona uma literatura nacional. A presença do texto do cearense nessa seção mostra sua importância para o campo, algo que pudemos verificar mais de perto com o estudo que fizemos no tópico anterior sobre a revista *Maracajá,* criada especialmente para fortalecer a Antropofagia.

Assim, o fato de Tarsila, a artista mais referenciada nessa dentição, as teses, resumindo demandas da Antropofagia, indo além de seu campo específico, virem junto com o texto de Serasate no seu tom de “até que enfim” cria-se, de fato, a possibilidade de uma literatura nacional, demonstram que a Antropofagia, a partir de então, se organizara de fato, a ponto de levar a ideia do congresso para a revista, publicá-la no jornal de grande circulação, bem como ter sua artista principal ovacionada pela opinião pública. A Antropofagia estava em claro processo de boa recepção social.

Não obstante, o próximo número, o 16, já analisado anteriormente nesse tópico, foi o último. Entre os motivos aponta-se o fato de que as imagens da Antropofagia causaram reprovação em uma parcela do público leitor do jornal. Ainda assim, Bopp, no seu relato memorialístico, afirma que a revista tinha a função de promover o diálogo com outras vanguardas do restante do país; sendo assim, alcançara seu objetivo. A isso, após a análise das seções e dessa seção específica, complementamos que, a revista não foi apenas um veículo de diálogo, ela também foi um local diante do qual o próprio movimento se organizou, tencionando, criando e transmutando o campo antropofágico, construindo imagens acerca das vanguardas, que sobreviveram nas mais variadas regiões e impulsionaram as intelectualidades locais a continuarem promovendo a arte nova, a partir da vedação à pura arte de exportação, permitindo o surgimento de mecanismos modernizadores, a partir das publicações na década de 1920, recheadas de um prenúncio de uma noite pela qual todos os intelectuais passariam, mas à qual não sucumbiriam.

4.2.3 SÍNTESE DA SEÇÃO *DE ANTROPOFAGIA* DA SEGUNDA DENTIÇÃO

A Antropofagia nessa segunda dentição trouxe à tona o homem biológico que, numa atitude de antisubstancialismo modernizador, devora seu exterior a fim de converter os tabus em totens, os medos em atitudes fundadoras de uma nova cultura, observadora da verdadeira fundação humana, que destruirá toda a cultura até então vivida. Tal atitude promove uma expansão da própria vanguarda antropofágica, por seu campo, que passa a apropriar-se de chaves de discurso científicas para descoroar esse mesmo discurso e voltar-se contra uma ciência antropológica que é religiosa e etnocêntrica, numa atitude que, ao fim, lutava, de forma violenta, pela inclusão do antropófago como personagem de um novo discurso histórico, a partir da periferia em modernização.

O revisar histórico da Antropofagia, que sempre abordava alguma efeméride, tinha como um dos principais pontos a resolução de um dos problemas fulcrais das ciências humanas na primeira metade do século XX: a questão da relação entre o indivíduo e sociedade. Para tanto, o índio, essa categoria genericamente usada pelos antropófagos, fora encarado como o portador da solução mais adequada para o problema, diante do que a cultura reinol e do colonizador aparece como a detratora.

Juntamente a esse problema que pertence ao campo das ciências humanas, a Antropofagia, enquanto campo intelectual primeiramente vinculado às artes, mas que buscava expansão, utilizou dos pseudônimos para manter, de um lado, sua solução estética violenta do canibalismo e, por outro, a expansão para outros campos não muito afeitos à blague vanguardista. Além disso, os pseudônimos também criaram, mesmo no campo das artes, uma diferenciação entre os intelectuais que deveriam ser seguidos e os que não deveriam, como os verdeamarelos e muitos outros, que eram constantemente atacados. Mesmo diante desses ataques, os intelectuais dos outros campos vanguardístas ao redor do país, que colaboram para a Antropofagia, mesmo quando se chamam de antropófagos, não se veem necessariamente vinculados pelos discursos violentos da revista paulista.

A Antropofagia, através do elogio ao bárbaro, à terra e ao feio, buscou a negação da razão que promoveu apoio ao surgimento de uma forma de teatro; portanto, de uma forma de arte, sem vinculação com a profissionalização do artista, o teatro amador, que cantava a imagem primeira da Antropofagia nessa dentição, a da livre expressão do instinto diante do meio. A partir da transformação da esfera artística, a Antropofagia iria se imiscuindo aos demais campos da vida, gerando o advento de um homem antropófago, aquele que rejuvenesceria a terra a partir do retorno à história a qual faria emergir o direito do índio à propriedade. O homem antropófago, que não era uma mistura de três raças, fortalecido pela imagem do índio canibal, é um trunfo na busca pelo Brasil moderno, pois o terror provocado pela imagem do canibal, conectava-se nas diversas construções imagéticas e desembocava num tipo de nativismo que protegia o direito indígena para garantir, ao fim e ao cabo, a *inspiração criadora.* O direito do homem antropófago aparece num momento em que a Antropofagia é processada; ele responde à necessidade da Antropofagia de proteção de seus interesses num momento em que o campo antropofágico se abre para um campo maior, que incluía amplos leitores de jornais. Por começar a fazer parte do mundo da vida de uma coletividade maior, sofre os abalos das esferas institucionais desse mundo exterior ao campo artístico, como a esfera jurídica. Como a Antropofagia é devoradora, ela se aproveita até disso para fortalecer suas imagens. O homem antropófago corresponde a esse fortalecimento.

O homem antropófago, porém, não é apenas uma resposta ao direito, ele também descobre os chamados de "brasileiros ruins", os descendentes da índia Angai, que fora devorada por sua tribo por morrer de amores pelo Padre Anchieta, amor que lhe conferiu um coração endurecido. Os antropófagos são aqueles que descobrem os brasileiros de corações endurecidos pelo discurso religioso. A índia enaltecida pela Antropofagia é a Miss Macunaíma, que tem

dentes de antropófago e viaja do Amazonas para o Nordeste para destruir o concurso de belezas local, celebrando a beleza macunaímica, o legado estético da Antropofagia.

Tudo isso é uma resposta ao Ocidente que se envenenou do preconceito racionalista. É o índio, que tendo ignorado a razão, fincara-se na vida, descendo do sobrenatural ao plano real, a partir da manutenção dos seus rituais não desencantados, que celebra, enfim, a vida. Por isso, o índio era tão importante, sua celebração da vida estava no fato de que ele absorvia e destruía o exterior numa atitude violenta e peralta, enquanto o índio verdeamarelo aceitava e se apagava, performado movimento de heterogeneidade impulsionado pelos primitivismos na periferia do mundo, que iniciava sua complexidade mediante tais processos modernos de construção de imagens e solidariedades coletivas, a partir de pessoas, até pouco tempo anônimas.

Diante disso, a Antropofagia tinha ainda um projeto pedagógico que se opunha à uniformização das almas, aderindo à mencionada heterogeneidade, pois é o abrir-se para o mundo, o que sempre é revelado pela preferência da relação do homem com o meio físico ou com a natureza; é esse devorar do meio físico pelo homem que funda a radicalização da Modernidade, por permitir que se englobe o outro, radicalização cujos inícios remontam a esses conturbados anos 1920, em que o signo da dissolução que segue a troca de influências também opera. O trunfo da vanguarda foi ter sido responsável por uma reação que destronou uma moral convencional e antiga ligada ao pensamento colonial, além de uma moral burocrática ligada aos oficiais. Além disso, o texto salienta os pseudônimos autores de outros números da mesma seção, como Poronominare e Cunhambebe, conquanto heróis desse triunfo, com suas violências canibalescas que correspondem a lições dadas pelos pseudônimos para o campo antropofágico.

Toda essa radicalização e modernização dos antropófagos, no entanto, causou menos estragos que a brutalidade dos homens de poder de São Paulo, destruindo sua heterogeneidade, diante do que os antropófagos somente podiam responder com suas penas, seus tinteiros, sua tipografia, suas revistas, suas artes, ensaios, suas reuniões boêmias e muita vontade de devorar. Só a violência das imagens mentais poderia, pensavam, com muitos anos de esforço, mudar as mentalidades e promover o fim do veio escravocrata, homogeneizador e colonialista dessa gente.

É a heterogeneidade que faz o Nordeste estar nessa seção de destaque, revelando um sentido genuíno da Antropofagia de dar voz aos intelectuais dessa localidade. É por isso que observamos certa democracia nesse campo antropofágico em tal momento. Uma polifonia, pois

os intelectuais do Nordeste não precisavam acatar, por exemplo, os dissensos com Mário, promovida por alguns dos paulistas.

A Antropofagia também tem seu trunfo em Tarsila, artista que criou as imagens pictóricas mais representativas da vanguarda. Tarsila, a artista ovacionada pelos jornais brasileiros; as teses, resumindo demandas da Antropofagia para o seio social, indo além de seu campo artístico específico, e o texto do intelectual cearense Serasate, no seu tom de "até que enfim" criamos de fato a possibilidade de uma literatura nacional, revelam uma Antropofagia que agora se organizara de fato. É isso que explica, portanto, a ideia de levar a veiculação do Congresso Antropofágico para a revista, publicá-la no jornal de grande circulação. A segunda dentição demonstra, apesar do seu rápido esvanecer-se, uma vanguarda que de fato se organizara, em claro processo de construção de um campo intelectual mais assente.

4.3 ANTROPOFAGIA E CRÍTICA AO JUSPOSITIVISMO

> *Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Matias. Comi-o. (ANDRADE, 1928, n. 1, p. 3)*

Toda a Antropofagia, em seu sentido oswaldiano, representa uma revolução em termos de Direito[102]. A revolução contra uma forma corrente, à época, de propriedade, representada na luta das imagens antropofágicas contra o corpo, contra o objeto e a substancialização. A luta contra o corpo é um fenômeno da arte nova, conforme referimos anteriormente à tese *O Corpo Impossível*, de Eliane Robert Moraes (MORAES, 2002), expressa nas telas de Picasso em que os corpos aparecem quebrados em diversos ângulos, e também está expresso na Antropofagia, na metáfora da deglutição do humano através da imagem do índio canibal, que irá deglutir todos os valores de índole colonial.

[102] Entendemos o Direito aqui no sentido triplo atribuído ao mesmo por Lawrence Friedman, é o ordenamento, conjunto das leis, como também uma cultura, local de produção de um pensamento e um discurso, como, ainda, um conjunto de instituições. Esses tópicos não estão isolados uns dos outros, mas podem se expressar em conjunto ou não. In: FRIEDMAN, Lawrence. *The Legal System*: A Social Science perspective. New York: Russell Sage Foundation, 1975.

A desestruturação do objeto, no caso, do corpo humano, que responde à avidez pela ausência de substancialização[103], a qual ficará cada vez mais constante conforme a Modernidade se radicaliza, corresponde a um estado de coisas em que o observador, não podendo apoderar-se do outro na sua totalidade, somente na forma descontínua, pois a integridade física do outro corresponde também a uma integridade no mundo da vida, que, na Modernidade, mais se desfazia; divide o objeto em retalho e esse retalhamento só é possível porque o outro é reificado como objeto (BAUDRILLARD, 2012).

Essa reificação do mundo na Modernidade alocava-se naqueles que os antropófagos deglutiam, os que destruíam o mundo com as guerras e também nos próprios antropófagos, a partir de seu método. Na verdade, é essa reificação que permite o surgimento das imagens antropofágicas nas dentições da revista. Muitas foram as formas de reificação dos inimigos pela Antropofagia. A primeira foi a separação de um 'eles' e 'nós', a partir de várias imagens ao longo das principais seções. Só a partir da separação, do distanciamento, da apresentação dos desvios morais daqueles que seriam "deglutidos" pela crítica antropofágica, nas suas publicações, foi possível o surgimento dessa crítica fundada na desconstituição do objeto, do corpo, do sentido de 'meu' que tantos males havia causado, segundo a crítica antropofágica informa.

A segunda forma de reificação do outro, o inimigo da Antropofagia, veio com o uso de construções históricas para justificar suas deglutições. Essas construções históricas[104] transformavam os ditos inimigos em monstros que atentavam contra a humanidade, enquanto vida, de modo que tal discurso não deixava possibilidades de que a piedade surgisse diante desses intelectuais que iam sendo deglutidos. A terceira estratégia era opor esses monstros construídos à nação. Com essas três estratégias, somadas ao choque da metáfora antropofágica, a crítica surgia de modo brilhante e com um ímpeto capaz de renovar a mentalidade nacional, que buscava constituir-se, como disse Sevcenko, enquanto moderna e moralizada (SEVCENKO, 1997) nesses anos 1920.

O discurso antropofágico promove o choque, por trazer imagens de violência, mas também provoca o riso, dado que ao se colocar essas imagens de violência projetadas sobre figuras que no campo político ou social são vistas como malévolas, conforme os argumentos dos antropófagos são construídos, as mesmas passam a ser identificadas pelo leitor como figuras

[103] Explicamos a noção de substancialização no tópico sobre a segunda dentição da Revista de Antropofagia..
[104] Essas construções históricas foram evidenciadas nas análises da dentição 1 e da dentição 2 promovidas nessa dissertação a partir da figura de suas seções de maior destaque.

que de fato causaram muitos danos à coletividade e, portanto, permite-se o riso diante do infortúnio das mesmas. É essa constatação que liga choque à conivência diante de discurso tão radical, porque, ao fim, possui uma lógica, que permite o riso. Pelo riso, a desconstituição do objeto na figura dos inimigos da Antropofagia é tolerada e veiculada em um jornal de ampla divulgação; esse que deu sustentação à Revista de Antropofagia no ano de 1929. O riso permite que o sistema de reificação das coisas, com a consoante destruição das mesmas, sistema ora em voga no mundo, passe à consciência, ou às letras e jornais, ao discurso, por meio das imagens dos homens de letras desses anos. A ida ao jornal, por exemplo, coloca o sistema da objetificação, de Baudrillard, no campo da exposição para a crítica (2012).

Historicamente, o riso sempre foi uma arma para assuntos delicados ou que gerariam comoções. Silviano Santiago afirmou o poder do riso para a conquista de espaços de liberdade em sociedades que oprimem os intelectuais (SANTIAGO, 1989). Assim, o riso foi utilizado pelos antropófagos para enfrentar um problema sério, que envolvia a ciência do direito, o positivismo a ela aplicado, conhecido como jus-positivismo. O Direito tem um papel importante na Antropofagia, dado que ele aparece nas principais seções como um problema, seja por meio da crítica ao jus-positivismo, seja por meio da crítica ao modo de construção de distinção social (BOURDIEU, 2007) promovido pelos bacharéis, em especial no século XIX, seja pelo sentido histórico e filosófico da construção do *homem antropófago*, seja pelos processos judiciais que a Antropofagia, enquanto campo, na figura de seus intelectuais, enfrentou.

Assim, a Antropofagia, nesse contexto, especialmente em sua via oswaldiana, promoveu a guerra ao objeto, ao corpo. Este que é o que sustenta a ideia de pecuniário, o qual é, por sua vez, a base do direito à reparação, especialmente na seara civil, já que *pecus*, origem da palavra, em latim, é gado. A reação contra o corpo é a reação contra o patrimônio na figura do gado e do direito à propriedade, categoria que passou a existir no ocidente de inspiração europeia a partir da relação dos corpos sem vida que são entregues à terra, nos sepultamentos. A origem da propriedade em seu aspecto romano, que é o aspecto reivindicado pelo ocidente, está vinculada ao chão no qual os entes queridos tem seus corpos enterrados depois de mortos. O patrimônio surge daí, tendo o pater, o pai da terra, da família, como o legatário de toda essa complexidade (ROULAND, 1997).

Nesse sentido, o patrimônio é a base do direito moderno e contemporâneo; em termos de direito civil, é ele que sustenta as indenizações que são uma forma de reparação em termos de direito ferido. No direito civil, o patrimônio é visto como uma forma ligada à Modernidade

de buscar reparação, quando deixa de legar o corpo à prisão, forma moderna de ostracismo, para que se tenha reparação (GAGLIANO; PAMPLONA FILHO, 2012). Deixar de punir o corpo da pessoa física é uma forma entendida como moderna e atual de pena ou de reparação e, nesse sentido, o patrimônio passa a responder pelo dano que o sujeito de direito causou a outrem. Na seara penal, entretanto, esse sistema de substituição do patrimônio pela propriedade não tem ampla adesão, especialmente quando se envolve crimes que atingem o corpo da vítima (GRECO, 2012). Assim, o corpo tem um papel importante no balizamento dos comportamentos sociais.

Quando a Antropofagia, por intermédio das imagens evocadas por seus intelectuais, destitui o corpo da sua integridade e, ao mesmo tempo, lança um discurso de promoção e proteção dos direitos, o que está a fazer é traçar uma nova base, nesse esforço de construção do nacional moderno, para se pensar a justiça. De fato, o corpo já não poderia mais ser a base da justiça, especialmente no seu aspecto simbólico de pecúnia, daí porque a revolução antropofágica não se estabelecera em termos práticos; de uma forma ou de outra, foi uma força que tencionou uma crítica à maneira como o direito lidava com o corpo até então, uma crítica que tinha o sentido de modernização, jogando o direito e os bacharéis metódicos do século XIX no sistema da complexidade e da heterogeneidade dessa Modernidade que se radicalizava.

A Antropofagia e o Modernismo tinham muitos juristas entre suas fileiras; os nomes mais conhecidos são Guilherme de Almeida, Antônio de Alcântara Machado, Raul Bopp, San Tiago Dantas e Acquilles Vivacqua. Esses intelectuais empreenderam esforços tanto para a crítica ao jus-positivismo, quanto para a crítica ao bacharelismo. No caso dos antropófagos, a radicalidade que confere a solução da destruição do corpo, em seu aspecto simbólico de adesão à metáfora do canibal, soma-se a crítica firme e bem humorada ao jus-positivismo[105]. Segue o texto da Seção Modelo da primeira dentição da Revista de Antropofagia, que elucida o tom da crítica que era tecida:

> Numa conferencia há pouco realizada na Faculdade de Direito de São Paulo, Baptista Pereira esguichou um pouco de Cruzwaldina na epidemia positivista que assolou e ainda hoje assola este país condoreiro. Pode parecer bobagem a gente ainda se preocupar com tal cousa. Pode parecer só: porque não é. Ninguém está claro vai se dar ao trabalho de combater o positivismo hoje em

[105] Alguns modernismos, entretanto, não foram opositores do jus-positivismo, é o que ocorreu com *La Pluma*, 1927, do Uruguai, por exemplo, quando para introduzir a revista, nas primeiras páginas, os organizadores da mesma cumprimentam o periódico *Anales del Ateneo*, que próximo à última década do século XIX, demonstrava ojeriza aos românticos e amor aos positivistas, corrente que fortalecia a República em detrimento da visão caudilhesca dos militares (FELDE, 1927). In: FELDE, Alberto Zum. *La Pluma*. Montevideo, ano 1, vol. 1. ago. 1927.

> dia. Mas é preciso de uma vez por todas liquidar com esse cadáver que enterrado desde muito na Europa foi exumado por meia dúzia de fivelas e trazido para o Brasil onde continua empestando o ambiente. Quasi todas as tolices iniciais da República a gente deve aos austeros namorados póstumos de dona Clotilde. Assim como entre nós sujeito mal cheiroso é para todos os efeitos filósofo bastava alguêm fazer parte da igrejinha Ordem e Progresso para ser considerado logo sábio, gênio, armazém de virtudes, torre de honestidade. Não digo que se coma semelhante carne. É cousa que já a cozinha refugou, o cachorro não quiz, os corvos não aceitaram protestando virar vegetarianos caso insistissem. Tambêm deixar na dispensa envenenados as varejeiras não é possível. Daí o melhor é pôr a carniça num tanque de creolina e recambia-la para a Europa. Com este bilhete: Preferimos sardinha. Que marca vocês querem? Amieux, Philippe & Canaud ou aquela de saudosa memória d. Pedro Fernandes inexplicavelmente desaparecida do mercado desde 1556? (MACHADO, 1928, d. 1, n. 3, p. 1)

Podemos observar então o tom da crítica de Alcântara Machado, com muito humor, destituindo de poder o positivismo. Na verdade, apesar de Alcântara mencionar que o positivismo já não precisava mais ser combatido, a reconstrução da história do pensamento jurídico no Brasil informa que durante o século XX o país teve de conviver fortemente com a presença do positivismo como fonte teórica a guiar a prática dos homens que detinham a máquina estatal em suas mãos.

O Positivismo influenciou os homens de poder no Brasil, a exemplo de Benjamin Constant, positivista convicto, que era professor da Escola Militar, e formava profissionais do exército (LINS, 1964). Nesse sentido, transparece uma forte relação entre a filosofia sobredita, o corpo militar e o advento da república. Apesar de ser também uma filosofia que se alastrou pelo mundo no século XIX, portanto, perto de todas as mudanças que margearam o advento do Modernismo, seja esteticamente, seja pela defesa de uma cultura fincada no bacharelismo, o positivismo foi atacado pelos modernistas. Tanto os literatos do realismo de última hora, quanto os naturalistas, quanto o modo de vida do bacharel, foi alvo constante dos antropófagos. Dessa forma, a fala de Alcântara Machado que reclama “preferimos sardinha”, acima citada, tem o tom de trazer à tona um desprestígio para essa corrente teórica.

Há um sentido do positivismo como pensamento de bacharéis que amam a ascendência europeia. Esse sentido foi fortemente identificado e criticado pelos modernistas. No entanto, conforme aponta Jancsó, desde o século XIX, as diversidades sociais no território do que depois se transformaria na República, tinham de conviver com formas reflexas de identidade; aquele que poderia ser visto como português, por ser descendente, e habitar a terra do Brasil, por um lado, poderia também ser visto como brasileiro a partir de um observador europeu. Assim,

Jancsó nos fala de identidades reflexas que iam se firmando desde o século XIX até o XX com a mudança de regimes (JANCSÓ, 2000). Apesar dessa análise, que nos ajuda a ter um distanciamento crítico das reflexões dos antropófagos, essas últimas iam num sentido muito diverso e tentavam construir uma imagem a ser execrada da figura do europeu colonizador[106]. E um dos argumentos para essa ojeriza ao europeu estava no convívio que os antropófagos precisavam ter com diversos positivistas, especialmente os juristas, dentro de seus ofícios do cotidiano, algo que acabava por possibilitar amplo material para vincular a crítica ao europeu à crítica ao positivismo.

O positivismo dos juristas, o Jus-positivismo, estava em pleno avanço no começo de século XX. Mascaro registra que o Jus-positivismo se caracteriza pela segurança do sistema, a qual é vista como mais fundamental que a justiça do caso, além de significar uma percepção do jurista como operador de uma máquina que precisa ser previsível. O Direito passa a ser entendido como uma técnica, e a teoria do Direito é esvaziada de profundidade, convertendo-se no estudo do sistema dessas técnicas. Finalmente, marca o jus-positivismo, o surgimento de uma ojeriza ao pensamento jurídico que dialogue com as verdades sociais (MASCARO, 2013). Assim, o jus-positivismo ao qual os antropófagos declararam guerra, está em conformidade com o sistema dos objetos, da objetificação da realidade do mundo, e do outro, que desponta na Modernidade. Tanto o jus-positivismo quanto a Antropofagia se pautam por imagens de objetificação, mas enquanto o primeiro transforma o mundo e as demandas sociais em um plano cartesiano, promovendo a cultura da máquina e da burocracia para a manutenção do poder, a Antropofagia constrói imagens que, mesmo usando da objetificação de seus inimigos, o faz para destronar esse poder, expondo as estratégias e a objetificação geral que está no cerne dessa construção de sistemas e modos de habitar o mundo. Mascaro assinala:

> as filosofias juspositivistas representam uma expressão imediata do domínio do Estado pela burguesia, a partir do século XIX. Até o século XVIII, a classe burguesa, em ascendência, era contrária ao direito positivo, pois encontrava no Estado absolutista um obstáculo aos seus interesses. (...) Antes de tomar o positivismo estatal como sua filosofia basilar, a burguesia apoiava-se na doutrina do direito natural racional. O jusracionalismo, [que nessa época tinha sua base em Kant] (...) pautava-se na defesa intransigente da propriedade privada, da igualdade formal e da liberdade contratual [vistos destarte] como direitos naturais dos homens, porque, nas palavras dos pensadores burgueses, a Razão assim impunha. O juspositivismo, seu sucessor, é um sistema fechado, lógico, que dá base à ação burguesa. Mas seu esteio é o Estado, que agora já é burguês também. (...) o fetiche de uma justiça intrínseca ao estado burguês revela pressupostos fincados anteriores. O primeiro deles é o fetiche

[106] Não era uma crítica a todo europeu, já que os próprios antropófagos tinham amigos europeus que também eram vanguardistas, a exemplo de Cendrars e Peret, mas uma crítica ao europeu etnocêntrico.

> pelo sistema. O justo burguês é considerado um conjunto racional (...) a segurança do sistema é de fato muito mais relevante que o justo do caso concreto (...) o operador de uma máquina. (MASCARO, 2013, p. 321)

Apesar dessas transformações, Mascaro aponta que o jus-positivismo estrito, de vinculação meramente nas normas do Estado, não ganhou adeptos de uma vez por todas desde sua chegada às terras tupiniquins. Ao que acrescento que foi a modernização dos sistemas a partir das práticas sociais em afinidade com essas novas ideologias, juntamente com a radicalização da ideia da máquina e do sistema dos objetos, que permitiu aos bacharéis atuarem no Estado tendo por base unicamente as leis e as técnicas jurídicas esvaziadas de um tom analítico.

> "Desde o século XIX, a primeira grande afirmação do direito positivo estatal se dá a partir de referenciais ainda extranormativos, na medida em que a esterilidade de uma analítica normativa estatal é chocante ao espírito jurídico que ainda há pouco, no século XVIII era jusnaturalista. [portanto, a primeira veia do juspositivismo no Brasil se deu a partir de um] Juspositivismo Eclético (...) a chamada positivação do Direito Natural. O juspositivismo eclético é esse tipo de pensamento que, já lastreado especificamente na técnica normativa estatal, quer, no entanto, dar-lhe um fundamento exterior, social, histórico, seja ou não jusnaturalista." (MASCARO, 2013, p. 322)

A mecanização dos aspectos da vida, o esvaziamento moral e a dissolução das normas na legislação do Estado, que levou ao processo de fracasso da civilização - sendo, esta, o resultado do processo civilizador, a atividade humana que tem por guia a razão desde a barbárie até a plenitude (ELIAS, 1994) - foi a mesma responsável por fazer surgir uma teoria pura que tinha ânsia de representar uma forma de lidar com o direito de maneira mundial.

Para Kelsen, a ciência do direito afastava-se do fato jurídico em si e aproximava-se das normas estatais. Os fatos brutos em si, para o autor, não configuram o direito, mas apenas a interpretação normativa dos fatos. Nesse ponto, o positivismo estrito "fez da prática jurídica uma técnica universal" (MASCARO, 2013, p. 340). Nesse sentido, a Antropofagia dialogava e antecipava uma crítica que o jus-positivismo estava iniciando, abandonando a postura de receptáculo de expressões europeias. O que há na formulação jus-positivista estrita é uma série de operações a partir do domínio da lógica, o sistema de normas que ela cria só depende de um coerência interna entre as diversas leis. A observação do restante da existência é esvaziada, restando apenas uma matematização entre as normas. Mesmo defendendo-se das acusações de atentar contra a moralidade a partir de seu primado pela neutralidade, na verdade, esse jus-positivismo afasta-se da realidade da vida social. E o principal problema, "a totalidade vista

pelo ângulo da parcialidade só revela a distorção do todo por meio desse prisma peculiar" (MASCARO, 2013, p. 347).

Diante disso, enquanto deglutição do outro e abertura, portanto, do observador, aquele que deglute, para a alteridade, a Antropofagia desde sua primeira metáfora é uma forma de romper com a pretensa totalidade jus-positivista. Desde o começo, em seu método, está o aproximar-se do enjeitado socialmente, na figura do índio, e dotá-lo de forças e desculpas para reaver seus direitos. Além disso, o sujeito de direitos da Antropofagia engole o outro, e ele o faz, tanto para ter uma reparação, quanto por admirar o outro que se lançou desde o mar para ir em busca de novas terras, conforme aponta Oswald em entrevista em 1928 (ANDRADE, 1990), demonstrando seu apreço pela alteridade. Sendo assim, o ato do sujeito de direitos da Antropofagia é tanto um ato de reparação por uma injustiça sofrida, como também um ato que reconhece a humanidade daquele que é deglutido, no caso jurídico, daquele que feriu os direitos do homem antropófago, demonstrando uma nova forma de resolução de conflitos para a Modernidade, uma de mão dupla, que se construiu desde a periferia do mundo.

Nesse sentido, a crítica da Antropofagia aparece em todo o seu potencial de desvelar esse método de conhecimento lógico jus-positivista pelo que ele é, na sua relação com a técnica, com a modernização de uma forma de ofício liberal. A Antropofagia guerreou contra essa cultura de bacharéis, uma cultura que abria mão da observação social e de diversos aspectos do mundo da vida, por uma idealização da lógica auto referenciada de manutenção do Estado, representada pelos doutores.

Nesse sentido, tanto as construções da Revista de Antropofagia, celebrando o homem antropófago, quando os ensaios de Oswald, fazem frente a essa realidade dos bacharéis jus-positivistas, já que se opõem à análise que observa apenas um pedaço quebrado da realidade ou da ciência. Isso está na busca da Antropofagia por voltar-se ao passado longínquo dos caraíbas, na ânsia por construir imagens coletivas do mundo a partir da contribuição de vários centros intelectuais, como também na imagem primordial dos antropófagos da deglutição do outro, uma imagem que encerra também o sentido da alteridade. Os antropófagos utilizaram-se da quebra estética proporcionada pela arte nova, para promover um pensamento que desde a periferia do mundo criticou a ascensão da máquina como ideal de condução do mundo. Toda essa crítica dos antropófagos, portanto, também, ao fim, está assentada, em última análise, em uma celebração da quebra, que é típica do sistema de objetificação ao qual nos referimos no começo do presente tópico. Fizeram tudo isso, mas por um viés diferente do jus-positivismo.

É o racionalismo um dos promotores dessa ideologia da máquina, que se resume pela tentativa de configurar o Estado a partir de funções que devem ser desenvolvidas mecanicamente. Portanto, a Antropofagia, com seus textos, confecciona uma filosofia crítica do direito neste mundo pós-guerras, prenhe também de ebulições sociais no Brasil que viveu uma mudança de regimes. Ela aparece como uma crítica, nesse aspecto jurídico, ao sistema do estado permitido pelo jus-positivismo estrito do Estado burguês que ia se desenhando. De modo que, por toda a sua veia de construções imagéticas, que vinculam os aspectos inconscientes da existência humana, aos problemas sociais, chegando às imagens do direito do índio e do brasileiro, a Antropofagia assemelha-se às teorias críticas, como as de inspiração teórica na Escola de Frankfurt, que vinculam crítica à razão, mundo subjetivo psicanalítico e algo do materialismo histórico de ascendência em Marx.

E nesse sentido, as imagens evocadas a respeito do direito antropófago e da crítica aos bacharéis positivistas pelos antropófagos antecede até mesmo o movimento da teoria crítica no direito. Conforme Wolkmer:

> Os primórdios do movimento de crítica no Direito foram gestados no final dos anos 60, através da influência sobre juristas europeus de ideias provindas do economicismo jurídico soviético (Stucka, Pashukanis), da releitura gramsciana da teoria marxista feita pelo grupo de Althusser, da teoria crítica frankfurtiana e das teses arqueológicas de Foucault sobre o poder. O movimento afetado por teses de inspiração neomarxista e de contracultura começava a questionar o sólido pensamento juspositivista reinante no meio acadêmico e nas instâncias institucionais. Projetavam-se assim para o campo do Direito investigações que desmistificavam a legalidade dogmática tradicional e introduziam análises sociopolíticas do fenômeno jurídico, aproximando mais diretamente o Direito e o Estado, do poder, das ideologias, das práticas sociais e da crítica interdisciplinar (...)Esse movimento consolida-se na França em primeiro lugar, nos anos 1970, e chega à América latina em 1980(WOLKMER, 1991, p. 16)

Assim, 40 anos antes do desenvolvimento da crítica ao jus-positivismo de forma organizada, a Antropofagia já efetuava essa crítica, desde a América e do Brasil. Natural, já que era uma vanguarda e fomentava o moderno e a ventilação crítica.

Ainda na primeira dentição, Alcântara Machado ressalta na seção de crítica - portanto, uma seção em que ele analisava diversas contribuições dos intelectuais da Antropofagia ou com quem a Antropofagia almejava manter vínculos. Essa seção, que se prestou a fornecer lentes para os demais intelectuais do campo acerca das produções intelectuais - “não deixa de indignar que entre nós (sempre o maldito positivismo) quem para defender

Lopez [López do Paraguay] procure diminuir o Brasil" (MACHADO, 1928, d. 1, n. 4, p. 4). O texto é uma adesão à opinião de Câmara Cascudo, que criticava uma onda de simpatizantes no Paraguai que celebrava Solano Lopez, um dos veículos da guerra que envolveu no século anterior, Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, com mais de 60.000 mortes de brasileiros enviados para lutar na mesma. Numa construção em que, novamente, o nacionalismo, já bem ensaiado quando das várias décadas de propaganda que margearam a famigerada Guerra do Paraguai (MOTA, 2000), volta a ser emparelhado com o discurso da crítica à filosofia da Ordem e do Progresso.

É Nelson Werneck Sodré quem explica bem o teor da cultura de bacharéis que se desenvolveu no Brasil durante o século XIX, tendo por base a análise de conjuntura de Fernando de Azevedo, essa contra a qual os antropófagos se voltavam agora:

> Realizada a Independência – que só pode ser perfeitamente entendida no amplo quadro de desenvolvimento da revolução burguesa no ocidente e expansão de seus efeitos na América, abalando a dominação colonial ibérica e impulsionando o rompimento da dominação e do regime de monopólio comercial – tratava-se, para a classe dominante, de organizar o Estado. Para isso, necessitava, desde logo, de quadros; daí a iniciativa da fundação dos cursos jurídicos e a unilateralidade da formação intelectual desinteressada, compatibilizando-se o conhecimento abstrato, a cultura de letras, com a estrutura social, em que aparecia como prenda. (...) a partir de 1850, consolidando o golpe da Maioridade, o Império apresenta a placidez aparente da monarquia, mal escondendo a miséria imensa do latifúndio feudal circundando as áreas litorâneas de latifúndio escravista. (...) O primado que o Estado concede ao tipo de cultura desinteressada sobre a cultura que se volta para os conhecimentos utilitários e práticos não deriva, como pensam alguns ingênuos, de incompreensão dos dirigentes; deriva, isto sim, das exatas necessidades do Estado que surge em uma sociedade escravista: "o trabalho da terra, como a atividade mecânica e industrial, - escreve um ensaísta – parecia reservado aos ignorantes e incapazes e mal se acomodava com essa espécie de enobrecimento que confere a passagem pela escola, pelos liceus e pelas faculdades, destinadas à preparação para as profissões liberais. Os estudantes que, no Brasil, como aliás por toda a parte, vinham da elite da sociedade, do patriarcado rural ou daquela pequena burguesia que procurava ascender às camadas superiores – dirigiam-se às aulas e aos ginásios, e daí às escolas de profissões liberais, e especialmente às duas faculdades de Direito. (...) Na sociedade governada pelos interesses materiais de uma oligarquia de grandes proprietários rurais, exploradores de escravos, e pelo idealismo jurídico, cultivado nas duas faculdades, continuadoras das tradições coimbrãs, erguia-se, superior à estrutura social e econômica, a estrutura política, montada pelos homens de Direito, e aprofundava-se, em vez de se reduzir, a distância entre a cultura das elites e a das classes populares, que permanecem em relação àquelas, como a realidade mísera de um pobretão sob um manto de lentejoulas e de pedrarias. A realidade estava, realmente, no violento contraste entre a minoria de letrados e eruditos e a enorme maioria de analfabetos. (SODRÉ, 1986, p. 41-42)

Assim, observamos, conforme o autor, que a existência de uma cultura de bacharéis está vinculada e emaranhada numa realidade de exclusões do grosso da população. Ocorre que com o advento da República, essa situação tornara-se insuportável, as publicações tanto na *Revista do Brasil* quanto no periódico *Defesa Nacional* (SEVCENKO, 1993), ao que somaríamos as publicações do *Diário de São Paulo* (RIO GRANDE DO SUL TRAZ A SÃO PAULO..., 1930) e da revista mineira *A Revista* - todas elas carregam em seus textos uma avidez pela moralização da vida pública, ao que fincar-se no nacional pareceu uma boa saída. É esse campo intelectual maior da prensa jornalística e literária que provoca nesses intelectuais modernistas antes, e os antropófagos, depois, o impulso de dedicarem tantas publicações à crítica a esse jus-positivismo dos homens de poder. Vejamos um texto de agosto de 1925 publicado na revista literária *A Revista*:

> Coherentes com o nosso programma nacionalista, somos pela reforma da nossa constituição. Esta apresenta uma pomposa fachada de federalismo norte americano e traz um fundo decalcado do liberalismo inglez. As nossas leis fundamentaes nasceram sob a influencia do romantismo político do segundo império. Foram constituídas pelo idealismo vago, o verbalismo sonoro dos últimos representantes daquele nosso (...) dissolvente parlamentarismo. Há um desaccordo profundo entre muitos dos princípios constitucionais e a nossa mentalidade social. Precisamos anular essa desproporção. As nossas leis devem ser tiradas da observação directa da vida brasileira, e não copiadas dos modelos extrangeiros. (PARA OS ESPIRITOS CREADORES, 1925, n. 2, p. 13)

Portanto, um sentimento de não adequação de um modelo velho de leis estava se fortalecendo, situação que motivou a crítica de intelectuais modernistas, como atesta a referida revista de Minas Gerais. Já havia, quando os antropófagos chegaram, um espaço para a crítica a uma parte do que representa os bacharéis, que são os baluartes de um sistema de leis que não funcionava. Nessa crítica, a figura da nação aparece como chave imagética para que um novo corpo legislativo, juntamente com uma nova forma de organização do poder venha à tona. Nesse aspecto, os Antropófagos somavam com uma crítica para que as leis englobassem algo além de uma mera auto referencialidade das novas normas, que as leis observassem o *ser*, para usar a linguagem de Mascaro, do local para o qual seriam criadas. As imagens construídas sobre a nação pelos antropófagos e pelos modernistas vão, entre outras coisas, nesse sentido.

A fúria contra a geração de bacharéis do século XIX característica da geração modernista de 22, continuou operante nesse momento nacional da arte nova. E a ele Alcântara Machado dá sua contribuição:

> O atraente (...) professor, acadêmico e orador doutor Fernando de Magalhães esteve há dias em São Paulo onde falou sobre feminismo, deu uma lição de obstetrícia e concedeu uma entrevista (...) essa entrevista merece ser conhecida (...) "(...) A biblioteca da Associação – acentuou – é o que há de mais perfeito no gênero, como ordem e como método na sua organização. Uma de suas secções, por exemplo, a biblioteca infantil, exigiu um trabalho enorme de paciência e perspicácia. Necessitou-se de um inquérito entre as crianças para se saber quais os livros preferidos, chegando-se a resultados estupendos. Uma criança de 12 anos, por exemplo, a qual perguntou-se qual o livro preferido, respondeu, prontamente: "Lusiadas" de Camões". Ora, ora, ora, ora. Que brincadeira é essa? Então o raio do menino com doze anos de idade já é assim tão imbecilzinho que prefere Camões a Conan Doyle? E é isso que se chama resultado estupendo? O doutor Fernando quis troçar com a gente. Não tem que ver. Menino que chupa Camões como se fosse pirolito de abacaxi não é menino: é monstro. Mas que monstro: tôda uma coleção teratológica. (...) põe a gente triste verificar que um fenômeno assim é como não podua deixar de ser brasileiro. Já no grupo escolar a molecada indígena ouve da boca erudita de seus professores que o Brasil foi descoberto por acaso e Camões é o maior gênio da raça. A molecada cresce certa dessas duas verdades primarciais. Daí o mal imenso: país descoberto por acaso é justo que continue entregue ao acaso dos acontecimentos. Mesmo porque a gente não tem tempo para perder com bobagens: Camões absorve todos os minutos inteligentes. Êsse antropófago que vem desde o nascimento desta terra (há um testamento de bandeirante escrito numa folha manuscrita do os Lusíadas) devorando com delícia as gerações nacionais precisa por sua vez ser deglutido. (MACHADO, 1928, d. 1, n. 2, p. 1)

Um modelo de imagens para combater a geração de bacharéis positivistas surgia, assim, fortemente, pela pena do antropófago Alcântara Machado; era um modelo que apesar do uso do riso, como no trecho acima "preferimos sardinha", tem um profundo sentido de que o desprezo pela cultura popular existia desde o berço dentro de uma parcela social de privilegiados; a crítica ao hábito de desprezar a cultura popular ou os romances mais populares, era um crítica também que se aliava ao discurso da nação, classe e nação se articulavam como parâmetros para compor o fundamento da crítica ao jus-positivismo por esses intelectuais antropófagos.

Nesse ponto, a Antropofagia tenciona um conceito de cidadão e de civilização que surgia de uma forma modernizada, dentro de um contexto de advento da crítica ao que os bacharéis até então consideravam como o modelo da civilização. Uma ideia acerca do que é civilizado que, de tão antiga, tinha suas fundações nos escritos de Anchieta, que foram fortalecidos,

posteriormente, pelo Romantismo brasileiro. Esse contexto fora muito bem observado por Vinicius Carneiro:

> Estes três elementos, como é possível deduzir a partir da citação de Magalhães sobre Anchieta, são conjugados desde os primórdios do romantismo no Brasil, o que nos permite afirmar que Alencar apenas seguiu uma tradição nas letras brasileira. Em relação ao termo "civilização" – sobretudo, tendo em vista a figura de Anchieta –, a aproximação entre os dois autores é por demais semelhante. Trata-se do conceito tal como aparece no dicionário de Morais e Silva, no qual os vocábulos civil e civilidade estão ligados à "cortesia, urbanidade", aos homens "que vivem debaixo de certas leis", opondo-se a "barbárie" da ausência de um Estado, da impossibilidade de progresso. (CARNEIRO, 2011, p. 501)

No Brasil de Magalhães, apenas uma colônia, há um uso do termo *civilizado* que tem um aspecto especifico, de estar ligado às leis e de obedecê-las. Quando a Antropofagia promove um elogio ao bárbaro através do mais bárbaro de seus rituais em termos de direitos humanos, caso se interprete de maneira literal tudo o que ela propõe, o que ela está a fazer, de fato, é insurgir-se contra uma certa ideia de sociedade que vincula o direito a um tipo ideal de civilidade. O direito antropofágico tem que ser maior que a lei, pois sob a lei dos homens civilizados, o bárbaro não cabe, e o bárbaro é o personagem coroado nessa vanguarda.

José Murilo de Carvalho entende que é necessário observar formas de uso da cidadania que não estejam adstritas ao simples voto; algumas mudanças modernizadoras, como o higienismo de Oswaldo Cruz, vieram acompanhadas de um terror absoluto por parte da população diante dessas reformas, já que os oficiais de saúde invadiam, na percepção da população, as casas, levantavam as roupas das mulheres para aplicar o remédio, todo um comportamento que faz muito sentido dentro de uma lógica sanitária, mas que ainda não era comum numa população pouco acostumada à intervenção do Estado na vida privada, por esse viés de cuidado. Os esquemas de poder envolvidos no controle da saúde pública já foram muito bem explorados por Foucault (1979), mas, de um modo ou de outro, de um ponto de vista modernizado, ocorria aí um cuidado para com a saúde da população. Toda essa balbúrdia surgida com essa reforma sanitarista, nas mais diversas regiões, fomentou nos opositores da República, ou das oligarquias, material para criar animosidade popular e desestabilização do nascente regime (CARVALHO, 2013).

Apesar do medo provocado diante do moderno em determinada parcela social, todo o cenário resultante da imigração massiva que São Paulo viveu desde o século XIX[107], promoveu um retrato da cidade por parte dos modernistas que os vinculou a uma autoimagem avessa ao provincianismo. Em Alcântara Machado, o antropófago que deu várias investidas contra o juspositivismo, isso é premente:

> A obra de Alcântara Machado ilustra adequadamente o fenômeno geracional do Modernismo em São Paulo, preocupada com os problemas e costumes da cidade grande, é eminentemente paulistana, tendo como núcleo temático aspectos do "presente" histórico, revelando uma posição política e cultural antipassadista, voltada contra o ethos rural. Ligado por relações pessoais ao grupo de escritores da "fase heróica" do movimento, participou decididamente do processo de renovação artística que, singularmente, se iniciou em São Paulo atrelado às problemáticas sociais urbanas decorrentes da industrialização, que se fez acompanhar também de um forte fluxo imigratório de diversas partes do mundo, aparecendo para alguns autores como um movimento de reação ao arcaísmo da realidade brasileira, que se mantinha até então sob os alicerces de suas antigas instituições agrárias, de suas tradições rurais e atrelada ainda a um modo de vida essencialmente colonial, paternalista, conservador. (PINTO, 2001, 190)

Portanto, o medo do moderno e seu fomento conviveram durante esses anos 1920. Existiam formas de sensibilidades no mundo que eram conflitantes, mas ainda assim, é nessa década que as imagens tendentes à busca da heterogeneidade irão se fortalecer e despontar. Afastar-se do provincianismo, conforme o excerto acima de Pinto, fora motivado pelo aspecto sistêmico enfrentado pelo ocidente, ao que as imagens criadas pelos modernistas promoviam tal situação de intercâmbio cultural como um sinônimo do moderno nesse começo de século. Esse ambiente também permitiu o surgimento da ideia de nação moderna, algo que já estava no ar pela crítica ao sistema de leis da época imperial, levado a cabo pelos grupos liberais. Com os partidários da arte nova, tal movimento ganha uma possibilidade de preencher outras searas e as imagens construídas pelos intelectuais das vanguardas e do Modernismo possibilitaram, especialmente nas vertentes menos xenófobas, um novo constructo que celebraria essa mobilidade entre nações promovida pela Modernidade. Somada à vontade de reformular um

[107] Para uma história da imigração no Brasil do XIX verificar Edilene Toledo e Lúcia Luppi Oliveira. In: TOLEDO, Edilene; CANO, Jefferson . Imigrantes no Brasil no século XIX. 1. ed. São Paulo: Atual Editora, 2003. v. 2000. 47p; OLIVEIRA, Lúcia Luppi. O Brasil dos Imigrantes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.

discurso sobre a nação, essa sensibilidade de abandonar o aspecto provinciano e isolado de cada região do país, e a junção de forças por grupos de intelectuais de todo o Brasil para articular um discurso heterogêneo de modernização à brasileira, era o objetivo.

Em termos de cultura jurídica institucional, a República passava por um movimento de observação das questões vinculadas às Américas, num anti eurocentrismo, que tendia a desenvolver-se. Às novas influências pensadas desde o solo americano, com territórios e povos que haviam enfrentado problemas ligados à condição de colônia e tinham em comum um histórico de terem vivenciado movimentos de independência em séculos próximos – somavam-se as tradições europeias correspondentes a um cosmos, muitas vezes, pré-moderno, numa tentativa de adaptar soluções do velho mundo para realidades completamente distintas nas terras novas.

Essa situação de exortação da nação moderna infundia um sentido renovador e modernizador para a seara dos bacharéis. De fato, para essa modernização dos aspectos legais, que ainda está a operar-se, os modernistas tiveram um papel importante de crítica ao pensamento que vinculava o sistema cristalizado da resolução de conflitos no seio social, o sistema jurídico, a formas de sociabilidades e experiências que já eram contrários ao movimento do início da Modernidade. Mais do que simplesmente o Modernismo, a Antropofagia, com sua exposição de propostas para o *Congresso Antropofágico*, que nunca acontecera, mas que foram veiculadas na sua página do jornal *O Diário de São Paulo* denota o sentido do pioneirismo e da crítica da vanguarda a esse problema que começava na mentalidade da cultura dos bacharéis e vinculava toda a sociedade a partir das leis e do sistema judicial. Segue a exposição das propostas do *Primeiro Congresso de Antropofagia*, veiculados no referido jornal, mas com planos de serem entregues à cúpula do legislativo nacional da época:

> Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, mais alguns modernistas, entre eles Pagú, Annita Malfatti, Waldemar Belisario (...) vão fazer agora, ali, com Alvaro Moreyra, Hannibal Machado, Clovis de Gusmão, Jorge de Lima, Julio Paternostro (...) e o jurisconsulto Pontes de Miranda, a maquete do Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia, a se reunir em fins de setembro, naquela capital. (...) o Clube de Antropofagia de São Paulo submeterá [as teses] à discussão do Congresso (...) ao Senado e à Camara. (...)Essas teses não representam, porém, senão um aspecto do pensamento antropofágico e se resumem no seguinte decálogo: I – Divórcio; II- Maternidade consciente; III- Impunidade do homicídio piedoso; IV- Sentença indeterminada; V- Abolição do título morto; VI- Organização tribal do Estado Representação por classes Divisão do país em populações technicas. Substituição do Senado e Camara por um Conselho Technico de Consulta do Poder executivo; VII- Arbitramento individual em todas as questões de direito privado; VIII- Nacionalização da imprensa. IX- Suppressão das academias e sua substituição

> por laboratórios de pesquisas. (PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO..., 1929, d. 2, n. 15, s/p)

Não há muita explicação a respeito dessas teses em outras fontes da Antropofagia, mas o fato de estar veiculada no jornal já nos mostra que havia uma franca vontade dos antropófagos de influírem no modo como a sociedade seria legislada, no modo que está relacionado ao aspecto jurídico da ordem do mundo. Já de início fica claro o sentido dos antropófagos de modernizarem a forma como a instituição família era pensada socialmente, representado na forma da busca pela legitimação do fim do matrimônio, juntamente com o nacionalizar as searas de construção da opinião pública, promovendo uma mudança de mentalidades. A luta contra o título morto está relacionada à percepção dos antropófagos do ilógico que era a existência da propriedade não utilizada. Materializa-se, também, uma espécie de guerra contra as academias, vistas, pelos antropófagos, como o mal que boicotava o pensamento e a criação a partir das escolas homogeneizantes. Assim, havia um sentido de crítica ao bacharelismo, como também organização dos intelectuais com propostas de cunho claramente modernizantes, transformadoras em várias searas, exageradas em outras, mas esse é o sentido do *avant-garde*.

Sabemos pelo surgimento de teorias como a de Reale, que o juspositivismo tomara força no país nesse período, tendo de conviver com mentalidades ainda vinculadas a um sentido religioso do mundo, foi o denominado juspositivismo eclético; a técnica jurídica se fortalecia, não obstante, vinculada na filosofia pretensamente neutra do positivismo, a qual dotava de poder e capacidade de racionalização burocrática, uma pretensa amoralidade de bacharéis que, pelo que as críticas do campo dos antropófagos coladas anteriormente nos mostram, estavam vinculados a um aspecto de distinção social coimbrã de uma arte de quatro séculos atrás, e uma percepção de mundo que via o Brasil e a América Latina como uma "raça[108]" inferior.

Assim, portanto, o ecletismo jus-positivista desse primeiro momento vigorou; não era um ecletismo, no entanto, como esse a contrapelo, pelo qual os antropófagos lutavam, era um ecletismo que se ligava à pior hierarquização social e racial com base no pensamento social do século XIX. Tudo isso existiu num momento em que a entrada em cena da República vinculava-se a problematizações a respeito do teor privado que o poder público na nascente nação

[108] O termo raça, muito utilizado nessa época, apenas passou a ser mais criticado com o fortalecimento da Antropologia no século XX e os acontecimentos desastrosos enfrentados em meados do mesmo século em decorrência do uso desse termo juntamente com um aspecto racionalizador de equacionamento de problemas adotado por Estados totalitários no entre-guerras, por exemplo.

republicana implicava. A República tinha como promessa a alocação do país na marcha das nações modernas. O Estado, para corresponder a essa Modernidade, deveria assumir uma veia de racionalismo e laicidade, para então provar que se distanciara do monarquismo, prenhe que era de formas hierárquicas afeitas aos laços de sangue e ao poder clerical (FERNANDES, 2010). A República que, inclusive, fora malvista por intelectuais, que os antropófagos, exatamente por esse motivo, faziam chacotas, como Rui Barbosa e Joaquim Nabuco, já que esses últimos propuseram um tipo de Monarquia Federativa, mostrando viés de continuísmo, não poderiam ser vistos com bons olhos por esses intelectuais prenhes de um discurso da radicalização e cisão.

Vivendo nessa realidade recente de, por um lado, busca pela arte nova que anunciava um mundo moderno e, por outro lado, toda uma forma de organização estatal e social que se vinculava a maneiras de controle e manutenção do poder há muito existentes no país, onde uma República de fato ainda não se consolidara, tendo de se adaptar a essas formas de controle anteriores a ela mesma, os antropófagos surfaram na onda do Modernismo nacional e criaram, então, construções que permitiram dialogar com os aspectos mais provincianos da realidade do território brasileiro, juntamente com um verniz modernizador e uma linguagem que tinha potencial para provocar uma crítica estrutural nessa realidade maior.

> As oligarquias estaduais, devido ao seu próprio processo instituído, passaram a gravitar em torno do governo da União, garantindo sustentação a este. O conflito não foi eliminado, mas foi institucionalizado: seu lugar era a política estadual e caracterizava-se por um jogo de soma zero. A facção dominante levava o apoio do poder central, e os opositores caíam no ostracismo. (...) Ao longo do primeiro período republicano, entretanto, falhas crescentes no mecanismo introduziram elementos de incerteza e novas crises, até a crise final da década de 1920. (...) "[...] a referência negativa para a nova ordem não foi o antigo regime, mas a infância do próprio regime republicano. Salvar a República de seus primeiros passos implicou em tornar a nova ordem senão semelhante, pelo menos respeitosa com relação ao passado monárquico. [...] a engenharia política do pacto oligárquico e a definição do governo como instrumento de administração podem ser enquadradas como sendo a busca por um *equivalente funcional do Poder Moderador*" (Lessa, 1988, p.111) (...) assim, o arranjo federativo brasileiro encontra seu funcionamento mais regular a partir da retomada de elementos da Monarquia, tornando o Executivo federal ainda mais forte e contribuindo para o aprofundamento do desequilíbrio entre os poderes federais já existente no texto constitucional. Mais ainda, há um reforço também no desequilíbrio entre os estados da Federação, possibilitando o fortalecimento daqueles estados. (FERNANDES, 2010, p. 245-260)

Havia, assim, um sentido de unificação nacional que manteria um aspecto de centralização outrora contido na monarquia, essa unificação se utilizava do poder das elites da terra locais das mais diversas regiões do país, mas tendo seu foco nos estados do Sudeste. Diante desse estado de coisas, os defensores da arte nova traziam novas soluções e sentidos para as contendas que envolviam, de um lado, um sentimento de unificação resultante de um arranjo de poder entre centro e elite locais e, de outro, a nova autonomia conferida aos estados pelos decretos e leis que abriam a República.

Junto a essa luta na esfera do executivo, existiu ainda uma luta na esfera do judiciário que envolvia diretamente o poder ou ausência de poder das elites locais diante da mudança de regime. Os Anais da Constituinte de 1890 demonstram que a magistratura passava por um momento em que se deveria decidir se haveria dupla jurisdição, uma nos estados, uma da União, e ainda qual seria o tipo de vínculo e hierarquização entre as mesmas, controvérsias que demonstram ter sido o judiciário uma esfera que influiria diretamente na consolidação do Federalismo. Por um lado, haviam interesses corporativos dos magistrados em manter uma centralização, que era típica do regime anterior; o princípio da dupla soberania permitiria a consolidação do próprio Federalismo. Durante a constituinte, o impulso unitarista que conferia à União competência para legislar sobre amplas matérias, do âmbito civil e penal ao processual era bem quisto entre os estados com menos expressão, numa franca tentativa de conseguir cacife para terem voz diante desse rearranjo de matérias na esfera legislativa federal. Já os estados mais próximos a esse eixo de poder que se deslocava ao sudeste, eram partidários não de um unitarismo, mas de um dualismo, numa tentativa de conseguirem mais autonomia, de autocontrole sobre impostos, terras públicas, imigração e mesmo mão-de-obra (IGLÉZIAS, 2010).

> (...) No texto final da Constituicão, consagrou-se o sistema misto. Conferiu-se aos estados competência para legislar sobre direito processual e organizar as respectivas magistraturas e reservou-se à União a codificação do direito substantivo, o que representou derrota significativa dos grandes estados (art. 34) (...) Os Anais da Constituinte mostram com nitidez que o STF não era percebido pelos congressistas como guardião da Constituição enquanto catálogo de direitos individuais e políticos, e sim como uma espécie de garante do pacto federativo. (...) Ao longo da Primeira República o STF e os demais órgãos da Justiça Federal passaram a intervir diretamente no processo político não na condição de árbitros e moderadores de disputas, mas como instrumentos estratégicos a serviço das oligarquias. As manipulações se fizeram por meio de institutos como a intervenção federal nos estados (art. 6º, 4°), a concessão de ordem de *habeas corpus* nos conflitos eleitorais entre facções políticas e a interferência na nomeação e remoção de juízes, entre outros mecanismos. (...) Além do STF, a ordem judiciária da União envolvia ainda tribunais federais nos estados, juízes de seção e seus substitutos. Os

> magistrados federais eram nomeados pelo Presidente da República mediante proposta do STF (art. 48, 11). Suas principais atribuições diziam respeito ao julgamento de crimes políticos, à apreciação de causas fundadas em dispositivos da Constituição da República e à solução de litígios entre o governo da União e particulares (art. 60). (...) O rol de competências da Justiça Federal constitui evidência clara da maior amplitude do poder decisório dos órgãos adjudicantes republicanos em comparação com os imperiais. (IGLÉZIAS, 2010, p. 265-270)

A discussão acerca do papel do órgão máximo da cultura dos bacharéis, uma discussão que estava em conformidade com o sentido da campanha civilista, liberal e centralizadora empreendida na primeira década do século por Rui Barbosa de reforma da Constituição, que só ocorrera de fato com Artur Bernardes, nos faz entender o sentido e ponto fulcral pelo qual a cultura de bacharéis, no seu órgão, entidade máxima de importância, passava a ser tão duramente criticada pelos antropófagos; de certa forma, para mentes banhadas em criação e poesia, algo parecia muito errado e suas canetas e lápis não podiam deixar tal percepção de fora.

Os bacharéis, portanto, foram veículo e principais personagens de alterações que ocorreriam na estrutura do poder no Brasil; ganharam e disputaram forças dentro de uma nova estrutura que se estabelecia, saindo de uma situação de submissão à monarquia no período anterior, para representarem um *lócus* de competência e jurisdição para a solução de conflitos nos mais diversos aspectos dentro da República, garantindo, não obstante, a continuação e intervenção do poder das oligarquias locais sobre as sentenças:

Com esse envolvimento dos bacharéis no novo arranjo do poder e nas principais discussões em torno do mesmo, fica claro que sobrariam aos jornais e, especialmente, aos periódicos literários, a tarefa de construção de imagens que equacionariam essa ampla luta por espaços de poder que as primeiras décadas testemunharam. Diante de tantas forças em disputa após o desfazimento oficial da monarquia, era preciso muita criatividade para construir formas de sensibilidade em tal contexto.

> A eleição de Hermes da Fonseca, mesmo sendo ele militar, não significou maior participação da corporação na política nacional. O fenômeno do salvacionismo - as intervenções militares e políticas nos estados para "derrubar" oligarquias enraizadas - foi limitado e, a despeito de um certo caráter "modernizador", na maior parte dos casos as salvações apenas colocaram oligarquias de outras facções no poder. Mas o governo Artur Bernardes também foi aquele que, finalmente, empreendeu a reforma-constitucional, nessa década de 1920, que foi marcada, em termos políticos, não só pela emergência do conflito intraoligárquico mas também - e

> principalmente-pela irrupção do movimento tenentista e pela volta dos militares a uma atuação política mais efetiva, além do crescimento do movimento operário, da fundação do PCB e do Partido Democrático, força oligárquica dissidente em São Paulo. Após esse período, a crise final dos anos 1920 levou à Revolução de Trinta e à deposição de Washington Luís. (...) O movimento tenentista marcou essa década no Brasil e levou à criação de um espírito coeso que, no caso, representou a volta de um padrão de atuação política que enxergava nos militares o elemento purificador da política brasileira (...) Com um programa difuso, mas que pregava fundamentalmente uma reforma das instituições e uma maior austeridade no trato da coisa pública, os tenentes angariaram simpatias de camadas médias e populares dos centros urbanos (FERNANDES, 2010, p. 248-253).

Não é por acaso que uma série de textos literários retirados do romance de Yan de Almeida Prado, o Aldo Nay, de título *Os Três Sargentos*, estão espalhados por diversos números da primeira dentição da Revista de Antropofagia (PRADO, 1928/1929, n. 9, p. 7; n. 8, p.7; n. 7, p. 7; n. 6, p. 7; n. 5, p. 7) que narram o cotidiano de soldados de vários cantos do país, demonstrando suas falas populares e costumes, e também um tom um tanto destruidor do seu estigma de heróis. Como quando o exército faz discriminações entre algumas moças, do tipo "essas são para casar e aquelas não", que contrasta de certa forma com a imagem social do exército como constituidor de uma força e esperança de moralização. Independente disso, mesmo não sendo os heróis ideais, e esse era um tom modernista da crítica, o fato de figurarem como personagens centrais dessa narrativa de Aldo Nay está em conformidade com os diversos eventos, alguns deles catastróficos, desse começo da República.

Aliás, conforme mencionamos no capítulo anterior, o próprio Yan de Almeida Prado foi o responsável pela vinculação direta da Antropofagia com o mundo jurídico em seu ofício, dado que o primeiro processo judicial enfrentado pelos antropófagos, tendo no polo passivo da ação Geraldo Ferraz, então secretário da segunda dentição, fora movido pelo autor de *Os Três Sargentos*.

O processo que Yan move contra a Antropofagia é responsável por vincular o campo artístico da vanguarda com o campo jurídico dos bacharéis, algo que demonstra como a vanguarda conseguira incomodar o seio social. Ao ser processada por construções em crônicas e poemas que eram veiculados na fonte hemerográfica representada pela revista literária, a Antropofagia eleva a seara das artes a um campo de importância dentro do jogo de forças por poder no Brasil. Não obstante, Aldo Nay não deu seguimento ao processo; entrou com uma petição inicial, Geraldo Ferraz fora citado, mas Aldo não comparecera à audiência, algo que colocou fim então à lide processual. Não sabemos por qual motivo Aldo Nay deixou de comparecer ao processo. O certo é que sua ausência foi combustível para muitas chacotas em

forma de crônicas e ensaios na revista, especialmente por Geraldo Ferraz, que quase não contribuía com textos grandes e mesmo assim fora citado no processo. Mais certo ainda é que se uma construção artística pôde ser matéria probatória para um processo judicial, temos aí uma ligação entre a arte e o mundo da vida nesse agitado mundo do fim da década de 1920. O retrato desse mundo:

> O caráter antipaulista (com a crítica à valorização do café) também contribuiu para a ligação do movimento (ou de parte dele) com as oligarquias regionais dissidentes, o que foi fundamental para o sucesso da Revolução de Trinta. (...) Em 1929, a crise mundial se abateu sobre o país. Embora os efeitos mais sensíveis dessa crise tenham sido notados apenas na década de 1930, a sua irrupção imediata abalou a política econômica do Estado. (...) O que unia o grupo [a Aliança Liberal] era a crítica ao vínculo estabelecido entre o Estado brasileiro e os cafeicultores. De uma defesa dos princípios liberais (PD), passando por uma defesa dos interesses econômicos e políticos regionais (oligarquias dissidentes) e chegando a um projeto de centralização e reforma do Estado (tenentes), colocava-se em xeque o arcabouço político do Estado brasileiro na Primeira República. (...) [A partir de 1930] A centralização que vinha em curso a partir de 1926 com a reforma constitucional ganha fôlego, até chegarmos em 1937 com a inversão promovida pelo Estado Novo, com a supressão do Legislativo, dos partidos políticos e das unidades federativas (e da própria Federação). Com o Estado Novo busca-se, finalmente, minimizar a importância do componente regional do poder e "enterrar" [em tese] a República oligárquica. (FERNANDES, 2010, p. 258-263)

Assim, portanto, em um momento em que as regiões, na figura de suas elites, digladiavam entre si por espaço no novo regime que se inaugurava, a Antropofagia criava imagens que construíam solidariedades a partir do campo das artes, entre intelectuais dos mais diversos estados. A Antropofagia promoveu uma forma de organização da nação que muitas vezes era contrária à própria vontade de não centralização do poder pela elite da terra paulista, a mesma elite de onde muitos dos antropófagos provinham; por outro lado, o movimento de centralização promovido por Artur Bernardes, setores do exército e Rui Barbosa era percebido como um viés para fortalecimento do poder dos estados mais fortes economicamente diante dos demais. Assim, nesse paradoxo de entendimentos e interesses, os antropófagos criaram imagens tanto de unificação da nação com a síntese de vários símbolos das diversas regiões, como promotores do nativismo, e também imagens de destruição, em que esses mesmos símbolos, uma vez consagrados pelo próprio discurso antropofágico, eram deglutidos e criticados, num movimento constante de criação e destruição de imagens. É aí que surge o homem antropófago de Acquilles Vivacqua, como o homem que vendo essa construção e destruição, irá promover a luta pelo direito do índio, uma representação do brasileiro que não é contemplado pelo discurso das elites que só se enxergam na Europa. Apesar da mistura de imagens que a Antropofagia promovera, o homem antropófago não é a mistura de várias raças, ele é o

autóctone, o que entende a terra como sua e cria uma cultura própria, sem o elemento estrangeiro do velho mundo, ou melhor, deglutindo esse elemento estrangeiro e criando uma síntese sua. (VIVACQUA, 1929, d. 2, n. 7, s/p)

Antes do homem antropófago de Vivacqua, que só apareceu depois que a Antropofagia já havia trazido diversas imagens sobre a crítica ao sistema dos bacharéis, em grande parte, o sistema jus-positivista, Oswald de Andrade no seu *Schema ao Tristão de Athayde* aponta o início da preparação para esse que seria uma síntese do direito do conceito de homem que surgia com a Antropofagia:

> Saberá você que pelo desenvolvimento lógico de minha pesquiza, o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros, talhado em Tordesilhas. Pelo que ainda o instincto antropofágico de nosso povo se prolonga até a secção livre dos jornaes, ficando bem como symbolo de uma consciência jurídica nativa de um lado a lei das doze taboas sobre uma caravela e do outro uma banana. (...) No Brasil chegamos à maravilha de crear o direito costumeiro anti-tradicional (...) Ora, o que pra mim, estraga o Occidente, é a placenta jurídica em que se envolve o homem desde o acto de amor (...) Há homens, meu caro, no Brasil novo. Acabo de conhecer Edgar Sanches, lente de Philosofia do Direito da Faculdade da Bahia (...) E Raul Bopp? É um colosso! A elle devo immenso! A rede telegraphica mais possante da realidade brasileira [agora cita uma carta de Bopp a Manfredini publicada na *Gazeta do Povo* de Curitiba:] (...) Depois de detalhar as bases do grilo – base do direito pátrio, ei-lo que diz: "Comemos o resto do território. Ahi está a lição do nosso direito, devemos nos plasmar nessas origens históricas" (...) precisamos rever tudo, o idioma, o direito de propriedade, a família, a necessidade do divórcio (...) vamos fazer um levantamento topográpgico da moral brasileira, a funda sexualidade do nosso povo (...) quanto ao equívoco de se pensar que eu quero é a tanga, afirmo e provarei que todo progresso real humano é patrimônio do homem antropofágico (ANDRADE, d. 1, n. 5, p. 3)

Junto ao homem antropófago, dotado de uma dupla ação, a de conquistar o direito e de ser também o sujeito de direitos de uma nova ordem que denuncia as desapropriações forçadas da terra pelas invasões, num expansionismo que chegava ao novo mundo. Também, reclamava para si várias propriedades que pertenciam a outros, os quais por terem sido destituídos de humanidade, já que eram vistos como povos sem alma (CASTRO, 2015) tiveram seu direito à propriedade negado. O local onde a filosofia religiosa em seu aspecto míope e o poder se unem em prol de um mesmo plano comum. Juntamente a essa crítica, Oswald fortalecia a crítica a um tipo de visão bacharelesca de mundo, em 1925 em entrevista a *O Jornal*:

> Vejam o intelectualismo de Graça Aranha, como é postiço. Esse literato é um simples pedante que pretende elevar a sua confusão de ideias importadas à altura de um fenômeno brasileiro. (...) O Pau-Brasil é o contrário da parlapatice léxica do sr. Coelho Neto e da cantata decassílaba de Bilac. (ANDRADE, 1990, p. 30)

Esses excertos demonstram a ojeriza que Oswald tinha pelos bacharéis, com suas linguagens difíceis, que tinham por intuito a manutenção de um estado de coisas visto por esse intelectual como limitadora, castradora da verdadeira veia criativa que suas artes poderiam alcançar. Também sua vida poderia performar, caso se despedissem dessas muletas que conduziam a uma arte que representava um passado visto como errado, uma visão de mundo não moderna e não "nossa". Como fica claro na fala de Oswald para essa entrevista ao periódico carioca *O Jornal* em 1928:

> O dia em que os aymorés comeram o bispo de sardinha deve constituir para nós grande data. Nós somos americanos, filho do continente americano (..) o fim que reservamos a Pero Vaz de Sardinha tem uma dupla interpretação, era, a um tempo, a admiração nossa por ele (representante de um povo que se esforçara por derrubar aquele presente utópico, que foi dado ao homem ao nascer, e que se chama felicidade) e a nossa vingança (...) eles, hópedes, nos quiseram impingir seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. (...) nos navios negreiros de ontem e hoje, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada, que a civilização da Europa criou. Importamos toda a produção do prelo incoerente de além atlântico. (...) indigestos e falsos. Que devíamos ter feito? Comê-los todos. (...) Nós devíamos tê-los comidos e continuar alegres. Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. A multidão não compreende. (...) Mas nós, os artistas – sismógrafos sensibilíssimos dos desvios físicos da massa -, nós de vanguarda, hiperestéticos, o comprendemos. E procuramos acertar. Acertar, como? Fiéis aos moldes da venerada lógica, repelindo o erro, para depois descobrirmos algo nuevo, que se aproxime da verdade. (ANDRADE, 1990, 43-55)

Oswald devora, quer construir o Brasil brasileiro e antropofágico, mas também quer construir o antropófago americano, latino-americano, uma novidade, um novo, na língua dos argentinos, "nuevo", como a citação mostra. Oswald é brasileiro e é americano, sua hiper estética utiliza-se da arte nova, da sensibilidade do intelectual – que é também a autonomia do intelectual diante dos outros campos da vida – para inventar uma nova forma de identidade no *nuevo mundo*, uma forma que faz o elemento autóctone brilhar. É a possibilidade de construção de solidariedades, nessa vanguarda que vive sob a égide da heterogeneidade, não apenas com os intelectuais do Brasil afora, mas também com intelectuais de outros cantos da América Latina; nação polifônica e América polifônica, construções que permitem desvencilhar-se da ascendência intelectual meramente europeia. Oswald quer proclamar a verdadeira independência do Brasil, uma independência filosófica e intelectual, quer desenvolver um

pensamento de fato independente, americano, brasileiro, primitivo e moderno, em uma palavra, antropófago. Quer permitir ao brasileiro e ao americano que entrem livres e independentes, de fato, na modernidade complexa.

Nessa tarefa, o direito ocuparia um lugar fundamental, já que suas elucubrações a respeito de uma filosofia jurídica permitiram-no, juntamente com os outros antropófagos, perfazer uma crítica que vinculava de fato todas as construções de imagens da Antropofagia, à necessidade de, ao menos uma crítica ao modo como as culturas enjeitadas pelo eurocentrismo da elite brasileira poderiam ser reerguidas intelectualmente, numa verdadeira história a contrapelo. Já que a Antropofagia reivindicou a rejeição da visão da história da humanidade como havia sido narrada até então, pelo mito civilizador, protagonizada em seu papel de usurpação dos direitos de povos inteiros nas Américas, por exemplo, uma história que tinha um ponto de partida eurocêntrico, que acreditava estar a humanidade vivendo, daquela forma, um progresso homogêneo para o cientificismo, uma visão que auxiliava na construção de monumentos históricos por parte dos historicistas, os quais apenas reafirmavam as conquistas dos sempre privilegiados materialmente (BENJAMIN, 2008, p. 223-227)

Nesse passo, o direito foi um forte elemento dentro da narrativa crítica antropofágica. Em 2007, Alexandre Nodari defendeu em sua dissertação que a forma como Oswald de Andrade expõe a questão problemática de tudo o que é relativo ao *pecus* através do petardo "posse contra a propriedade" está correta. O autor afirma:

> A escolha pela possa revela-se estratégica, a posse é algo como a "última fronteira do direito", onde direito e vida tornam-se indiscerníveis, onde um fato pode, a todo o momento, se converter em direito, e um direito pode voltar a ser puro fato. Ao insistirem que Portugal grilou o Brasil pelo Tratado de Tordesilhas (duplamente, pois grilou dos autóctones e, depois, grande parte do território pertencente à Espanha), os antropófagos estavam pondo a nu o fundamento obscuro da propriedade e do direito: a apropriação não é um apanágio das culturas periféricas. O que então (e ainda hoje) aparecia como crime, o grilo – ocupação e falsificação de título de propriedade –, era apresentado justamente como a origem da ordenação que o proíbe. Mas o que esta estratégia pretendia não era (só) afirmar o caráter ilegal da propriedade portuguesa, de toda propriedade (demonstrar que, nas palavras de Proudhon, a "propriedade é um roubo"), apelando assim ainda para uma ordem jurídica que estaria sendo ferida (ou para um antigo direito de propriedade indígena maculado pela metrópole), pois "Toda legislação é perigosa". Antes, almejava – a partir da constatação de que toda propriedade é um grilo, isto é, ilegítima, passageira, fundada sobre um vazio e em contradição com sua própria origem – extrair não uma norma de julgamento, mas um princípio de ação: uma poética do grilo. (NODARI, 2007, p. 19)

Portanto, ao endereçar um problema primordial no que diz respeito ao direito dos povos indígenas das Américas, mas também da África - quando Oswald denuncia o tráfico de negros no período escravocrata, teses que defendem o tráfico só ter acontecido pela anuência de elites locais africanas. No entanto, isso não retira dos povos dos outros continentes, que foram à costa africana realizar o comércio humano, a sua responsabilidade pelo ocorrido, nesses termos filosóficos que Oswald expõe -, ele está voltando o problema do direito e da propriedade, para um passado longínquo, anterior às concepções burguesas da teoria do direito. Ao mesmo tempo em que a Antropofagia mostra ao mundo moderno seu problema inaugural, que o acompanha desde o início, na figura dessas destituições de direitos dos povos, tentando reconstruir uma narrativa que permita tanto uma história crítica do contato *inter* mundos, quanto o seu acompanhamento, uma nova identidade não fundada no europeu, algoz dessa ordem; ela também destrói essa narrativa, destrói o direito, destrói os corpos, destrói as identidades. E o faz a partir do uso daquilo que o próprio Oswald chamou, como o excerto acima demonstra, sua hiperestética, a qual, é, ao nosso ver, um conjunto de análises históricas, filosóficas e criação poética, que o permitiram desenvolver sua contribuição de pensamento crítico para o mundo e para o brasileiro latino americano na modernidade.

5. PALAVRAS FINAS

Com este trabalho, tentamos trazer à tona um método para o estudo de imagens dentro de uma revista literária, demonstrando a relação entre a mesma e a criação de um campo intelectual. No fundo, tentamos demonstrar a relação entre a constituição da vanguarda antropofágica e o suporte em revista, com um olhar atento sobre essa fonte hemerográfica, observando seus padrões de organização e os tipos de constructos intelectuais, contribuições culturais que foram possíveis a partir da mesma. Essas contribuições estão resumidas nas imagens que observamos ao longo das seções analisadas. Tentamos buscar o modo como esse campo 1) se organizou a partir dessas revistas; 2) tinha um aspecto participante para além de São Paulo e 3) cunhou imagens sobre a modernidade nacional e desde a periferia americana do mundo a partir desse tipo de suporte.

A ideia foi buscar uma maior observação da Antropofagia em si, para além dos textos mais referenciados pela crítica, partindo da noção que a revista, sendo o local no qual a Antropofagia primeiro se organizou, possibilitaria conhecermos não a ideia pronta e corriqueira que se tem a partir do Manifesto Antropofágico, que já é bastante rico, mas a profundidade e riqueza de imagens que uma leitura arqueológica da fonte supracitada poderia proporcionar. Ao fim do trabalho, alcançamos a seguinte síntese dessa leitura sincrônica a qual, quiçá, poderá contribuir para os futuros estudos a respeito do tema que, como demonstramos, é muito maior que a seara das artes em si, dialoga com uma percepção sobre a formação intelectual de um a parcela do Brasil, especialmente no sentido crítico da mesma.

Na primeira dentição, Abaporu, símbolo da vanguarda, utilizando-se da nova estética, da linguagem telegráfica e violenta incorporadora das inovações artísticas das vanguardas anteriores radicaliza o entrecruzamento entre primitivo e civilizado, volta-se a um passado distante e a partir da ironia, do sarcasmo e da vendeta, perfaz uma forma de ser pré-lógica que está entre o índio e o artista citadino da década de 1920. Essa imagem é sucedida pela imagem de Macunaíma, um ser encantado das matas do Brasil, de localidades mágicas e de cultura tão complexa que é preciso estudar as mesmas para compreendê-las, a partir, por exemplo, dos dicionários da língua tupi. Macunaíma e Abaporu fazem parte do pacto de uma literatura que é ao mesmo tempo continental e nacional, a qual produz uma história a contrapelo. A peraltice de Macunaíma e a violência e irracionalidade de Abaporu que parecem ser luzes fracas no mundo, são, no entanto, luzes fortes, quando se lhes coloca diante das catástrofes executadas

pelos poderosos que facilitaram guerras e permitiram a emergência de um estado de coisas crítico nessa modernidade.

Macunaíma e Abaporu representam uma vanguarda que se filia à vertente de auto-crítica interna aos movimentos existente no Brasil modernista desde a revista *Estética*. Bebendo também de uma influência do momento nacional nesse modernismo, a Antropofagia se joga para o Nordeste, que desde a primeira dentição colaborou com imagens importantes para a síntese antropofágica, como as imagens de Cascudo que vinculam o mangue e os siris aos aviões. Essas imagens são criadas por intelectuais que organizados em um campo intelectual com referências desde a Europa até a América e o Brasil, concebem construções que simbolizarão suas identidades. Num movimento que tem características tanto de elaboração quanto de destruição de imagens de pertencimento, o artista o faz por não saber ao certo se as imagens construídas são de fato confiáveis, assim, destarte, o que sobra para o intelectual é o movimento constante de criação permitido por esses impulsos construtores e destruidores, uma conduta que outorga a liberdade para esses artistas. Em seu primeiro ciclo em revista, em meados do perfazimento do movimento, a Antropofagia volta-se para a Semana de 1922 e passa a ter uma conduta de crítica das instituições que mais lembrou o primeiro ciclo de vanguardas na Europa. No fim da sua primeira dentição, seu primeiríssimo ciclo, a Antropofagia volta a celebrar Abaporu e a irracionalidade que guiará os intelectuais para a redescoberta do Novo Mundo.

Ao voltarmos a lupa da História para observar a realidade da sucursal antropofágica do Ceará, notamos que a Antropofagia foi ocasião para o advento de uma sensibilidade de intelectuais de diversas localidades ávidos por conferir um sentido para a nação moderna. Os antropófagos do Ceará criaram, a partir de uma sensibilidade e revista próprias, a Maracajá, uma contribuição fortemente aproveitada e incorporada pela Revista de Antropofagia paulista. No Ceará, as imagens tiveram, por um lado, um tom conservador ligado à seca e à honra feminina, como também um tom dionisíaco e destruidor de velhas identidades, através do elogio ao texto nu, crítico de sua história literária e destronador do fundador da capitania do Siará que foi, segundo a leitura desses antropófagos do norte, um domador de indígenas e, portanto, o contrário de um herói; além disso, esses intelectuais cearenses também promoveram o elogio ao negro numa terra de ex escravocratas, tudo isso somado a imagens prosopopéicas do jazz dos animais da floresta, uma imagem que misturava modernização e seu avesso, a selva; além dessa, a imagem da burocracia também esteve presente, comparando o método antropofágico de deglutição a uma solução burocrática, meramente administrativa, com o que os antropófagos

de Fortaleza mostraram a deglutição da própria burocracia, essa cada vez mais reinante a partir do século XX, como um conteúdo a ser criticado nessa interpretação e performance insurgente da modernidade que promoviam.

Ainda mais, a busca pelos avessos ultrapassou a imagem do próprio índio canibal e chegou ao alienígena, o além do próprio planeta, enriquecendo o repertório de arsenal antropofágico da vanguarda para uma conotação para além do humano. Assim, o estudo da vertente antropofágica do Ceará permite observar que para além de apenas responder ao comando paulista, esses intelectuais promoviam a criação de imagens que foram, posteriormente, utilizadas para enriquecer com novas fontes a blague do próprio centro paulista, numa via de mão dupla, somando vozes para essa faceta da nação moderna que se perfazia de modo bastante inovador, porque crítico, construtor e destruidor.

O foco da segunda dentição foi a elaboração de parâmetros mais sólidos para a Antropofagia, essa dentição passou por mudanças no campo intelectual no sentido de radicalizar a crítica, potencializar a ligação com as sucursais antropofágicas de outros estados, e permitir uma democratização no acesso e participação dos diversos intelectuais na construção de imagens novas sobre a nação e sobre a crítica às outras vanguardas e correntes modernistas, os próprios cearenses fazem parte desse momento.

Entre as imagens possibilitadas pela segunda dentição estão o enfoque no homem biológico, que devora seu exterior para performar uma mudança interna, da conversão dos tabus em totens, a transmutação dos medos, atitude que fundaria, para os mesmos, uma nova cultura. Além disso, o campo estava em franco processo de expansão, tanto pela crítica à visão antropológica do mundo que, para os antropófagos, era eurocêntrica ou religiosa, de modo que a Antropofagia tentou colocar-se como uma forma de interpretação do mundo superior à ciência. Para tanto, usou como recurso: 1) a resolução de problemas fulcrais das ciências humanas, como a questão da relação entre o indivíduo e a sociedade, 2) o uso de efemérides e fatos até então entendidos como importantes dentro da história do mundo, 3) a volta ao passado histórico longínquo da chegada dos europeus à América e 4) a coroação da narrativa do antropófago como o personagem símbolo dessa nova atitude que os intelectuais da vanguarda teriam diante do seu passado e se sua identidade. Assim, por uma estratégia de interpretação e crítica, a Antropofagia desafiava outros campos de saber estabelecidos socialmente.

Expandindo-se para além do campo literário e pictórico, alargando sua fronteira para outras artes, como o Teatro, a Antropofagia movimentou, e foi mais além, expandiu-se para lá

das artes, indo ao encontro do campo das ciências, conforme mencionado, e ainda ao campo do direito e da justiça, portanto, a um campo com dispositivos mais cristalizados, instituições que representavam uma esfera de poder temporal mais estabelecida no todo do seio social. Os antropófagos usavam, não obstante, de pseudônimos, recursos pertencentes ao campo das letras, para promover essa expansão, de maneira que, o riso, o sarcasmo e a vendeta, juntamente com seus combustíveis poéticos, promoveram uma circulação de imagens entre esferas mais maleáveis, as artes, e esferas cristalizadas do mundo da vida, as instituições judiciárias, por exemplo. Os pseudônimos foram usados tanto para expandir o campo quanto para permitir a radicalização do uso das imagens do canibal. Desde a transformação da esfera artística, a Antropofagia buscou imiscuir-se às demais esferas da vida.

Por estar afeita à bazófia e à fanfarrice, não por desídia, mas por método, para se insurgir contra um estado opressor de coisas, a Antropofagia ao elogiar o bárbaro, a desconstrução e o feio, negou a razão, proclamou a livre expressão do instinto diante do meio, no que resultou no homem antropófago, um ser dotado de direitos, que protegeria tanto as construções da Antropofagia quanto seus próprios intelectuais, num momento em que a vanguarda passou a ser processada em juízo na figura do gerente da revista, e que passou a constar num jornal de ampla circulação. Assim, usaram do homem antropófago, que não era uma mistura das três raças, mas usava o índio como símbolo para trazer nova vida, nova visão de mundo para a terra, ou seja, para a vida dos intelectuais do Brasil que queriam construir enquanto moderno. E fizeram-no a partir do recurso ao terror do canibal, o qual segurava o nativismo para endossar a inspiração poética de criação; além disso, o homem antropófago também fora usado como artifício para distinguir os brasileiros ruins, aqueles que, para os vanguardistas, seriam os que tinham seu coração endurecido pelo amor aos dogmas, os descendentes da índia Angai amante de Anchieta, dos brasileiros bons, os que permitiam, nessa leitura, o livre fluir do seu coração, da vida e do encanto mágico diante da existência, o avesso de uma mecanização industrialista que se firmava. Assim, os verdeamarelos era descendentes de Angai, os cientistas eram descendentes de Angai e os bacharéis juspositivistas também.

Não ter o coração endurecido significava ser heterogêneo, uma heterogeneidade que consistia num esforço intelectual dos antropófagos desde uma simbologia primitivista e híbrida provinda da parte periférica do mundo. Essa heterogeneidade ocorria juntamente com um projeto pedagógico de abertura para o exterior, resumido na imagem do homem biológico que dava preferência à sua relação com o meio. Juntamente com a própria antropofagia, a metáfora da deglutição do outro, esse projeto estava de acordo ainda com a forma pela qual o campo

intelectual se organizava, a partir da construção de imagens e solidariedades coletivas com pessoas até então desconhecidas, os antropófagos das diversas localidades. É a heterogeneidade que permitiu, não obstante, o surgimento de um discurso nacional entre seres de diversas localidades do país, especialmente no veio democrático que encampou de abraçar as proposições imagéticas dos intelectuais desses diversos lugares. Assim, a Antropofagia promoveu um início de sociabilização complexa, transfigurando o modo desses seres humanos que compunham o campo intelectual experienciarem e modelarem a Modernidade.

Mas a Antropofagia, apesar disso, enfatizava, seu interesse não era abandonar o moderno, senão apenas promover a junção entre o último e o primitivo, algo que, na verdade, foi a chave construtora de um novo tipo de sensibilidade que estavam performando nessa modernidade. A radicalização do discurso para o englobar o outro é também assim uma radicalização da modernidade performada por esses intelectuais nessa década de 1920 que, conquanto radical, é menos mortal que a brutalidade dos homens de poder que lançaram bombas durante 29 dias sobre São Paulo, destruindo os bairros populares, os lugares de memória dentro da cidade, metralhando os imigrantes como reação ao movimento pela moralização que surgia na terras tupiniquins. Diante de tudo isso, os antropófagos tinham apenas suas penas, tipografia, revistas, publicações, artes e um grande instinto devorador. A violência das imagens mentais foi sua resposta e sua arma diante da mentalidade escravocrata e homogeneizadora das elites brasileiras com quem conviviam.

Seja pela distinção social promovida pelos bacharéis e que consistia a pedra no sapato dos antropófagos, já que hierarquizava a cultura do Brasil e as europeias, seja pelo positivismo, e o juspositivismo, base teórica que norteava a prática de muitos juristas que convivam no seu dia a dia com os intelectuais da Antropofagia, e que permitia aos bacharéis sobreditos exercerem suas funções de poder no Estado e na sociedade, tendo por base leis e técnicas jurídicas esvaziadas de um tom analítico que observasse de fato essa situação de heterogeneidade que os antropófagos ufanavam. A filosofia juspositivista, representando a mecanização da prática jurídica a partir de um sistema que apenas observava a lógica interna das leis, sem dialogar com o ser da sociedade, estava em franca oposição com a Antropofagia, que desde o primeiro momento, em sua primeira metáfora, já parte de uma atitude de abertura para o mundo, e do não fechamento para um dever-ser legal ensimesmado. Desde o princípio, com seu método de valorizar o feio, o bárbaro e o enjeitado, dotá-lo de escusas para reaver seus direitos, o homem antropófago, em oposição ao homem juspositivista é a abertura para a alteridade, tanto pela valorização do índio, quanto por refazer a atitude indígena de reconhecer

a humanidade daquele que é deglutido, pois o índio, nas narrativas dos viajantes, apenas deglutia os guerreiros inimigos que considerava os mais ferozes, os mais dignos. Daí que a Antropofagia surge como uma nova maneira de resolução de conflitos na modernidade, novamente, de mão dupla, uma que teve seu primeiro espaço a partir da periferia do mundo. E assim, também, o direito e a justiça, para o homem antropofágico, devem ser maiores que a lei, pois sob uma lei que só abriga determinado tipo de civilidade, o bárbaro, o personagem fundamental dessa vanguarda, não cabe.

A partir da quebra estética propiciada pela arte nova, os antropófagos promoveram um pensamento que criticou a máquina juspositivista, essa que não observa as realidades sociais, mas apenas os pedaços, as leis, essa que, no século XX, cada vez mais, se transformaria na linguagem estatal da administração pública. Por trazerem em suas imagens a valorização da quebra, peculiar ao sistema dos objetos, ao sistema da objetificação, temos que tanto juspositivismo, quanto Antropofagia, portanto, ao partirem para um antisubstancialismo, promovem, por um viés ou outro, a quebra, a objetificação. A diferença, contudo, está em que, o pensamento e atitude antropofágico é crítico, e se usa da quebra para criticar o próprio sistema quebrado que despontava bastante problemático nesse começo de século XX.

Tudo isso ocorreu num ambiente em que, no Brasil, havia um impulso de afastamento das atitudes provincianas, algo que era sistêmico no ocidente, já que o modernismo em si, por exemplo, com suas trocas culturais entre artistas de várias nações foi um símbolo disso; no caso brasileiro, tal situação veio acompanhada de um identificar essa atitude como moderna, numa valorização de tal prática. É essa lógica que deu força ao surgimento, entre esses intelectuais, da ideia de nação moderna, algo que, num contexto de mobilidades internacionais, somado a um intuito de reescrever uma narrativa sobre a nação, teve no agrupamento modernizado desses intelectuais de todo o Brasil, através de revistas críticas, o anelo de elogio ao abandono do provincianismo. Esse estado de coisas colaborou para essa veiculação de imagens modernizadoras, heterogêneas e polifônicas do Brasil.

6. ANEXOS

6.1 ANEXO 1

Página 1 da Revista de Antropofagia em seu primeiro número

ANNO I - NUMERO I — 500 rs. — MAIO - 1928

Revista de Antropofagia

Direção de ANTONIO DE ALCANTARA MACHADO — Gerencia de RAUL BOPP

ENDEREÇO: 13, RUA BENJAMIN CONSTANT — 3.º PAV. SALA 7 — CAIXA POSTAL N.º 1.750 — SÃO PAULO

ABRE-ALAS

Nós eramos xifópagos. Quási chegamos a ser deródimos. Hoje somos antropófagos. E foi assim que chegamos á perfeição.

Cada qual com o seu tronco mas ligados pelo figado (o que quer dizer pelo ódio) marchávamos numa só direcção. Depois houve uma revolta. E para fazer essa revolta nos unimos ainda mais. Então formamos um só tronco. Depois o estouro: cada um de seu lado. Viramos canibais.

Ai descobrimos que nunca haviamos sido outra cousa. A geração actual coçou-se: apareceu o antropófago. O antropófago: nosso pai, principio de tudo.

Não o indio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o indio e come o chamado civilizado: só êle fica lambendo os dedos. Pronto para engulir os irmãos.

Assim a experiência moderna (antes: contra os outros; depois: contra os outros e contra nós mesmos) acabou despertando em cada conviva o apetite de meter o garfo no vizinho. Já começou a cordeal mastigação.

Aqui se processará a mortandade (êsse carnaval). Todas as oposições se enfrentarão. Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados. A diferença é enorme. Milagres do canibalismo.

No fim sobrará um Hans Staden. Êsse Hans Staden contará aquillo de que escapou e com os dados dêle se fará a arte próxima futura.

E' pois aconselhando as maiores precauções que eu apresento ao gentio da terra e de todas as terras a libérrima REVISTA DE ANTROPOFAGIA.

E arreganho a dentuça.

Gente: pode ir pondo o caujm a ferver.

Antônio de Alcântara Machado.

MANHÃ

O jardim estava em rosa, ao pé do Sol
E o ventinho de mato que viera do Jaraguá
Deixando por tudo uma presença de agua
Banzava gosado na manhã praceana.

Tudo limpo que nem toada de flauta.
A gente si quizesse beijava o chão sem formiga,
A bocca roçava mesmo na paisagem de cristal.

Um silêncio nortista, muito claro!
As sombras se agarrando no folhedo das árvores
Talqualmente pregriças peiadas.
O Sol sentava nos batcos, tomando banho-de-luz.

Tinha um sossêgo tão antigo no jardim,
Uma fresca tão de mão lavada com limão
Era tão marupiara e descansante
Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
Si eu tivesse a meu lado ali passeando
Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...

Na doçura da manhã quasi acabada
Eu lhes falava cordialmente:--Se abanquem um bocadinho
E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes
Os descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitoria, Marajó,
Coisa assim que punesse um disfarce de festa
No pensamento dessas tempestades de homens.

MARIO DE ANDRADE

"Ali vem a nossa comida pulando"

(V. Hans Staden - Cap. 28)

Revista de Antropofagia. São Paulo, mai. 1928. p 1, n. 1

6.2 ANEXO 2

Seção modelo – página 3 da Revista de Antropofagia – número 1

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Unica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos touristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A edade de ouro annunciada pela America. A edade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechisados. Vivemos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Desenho de Tarsila 1928 – De ser quadro que figurará na sua proxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu.** Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens physicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Revista de Antropofagia. São Paulo, mai. 1928. p 3, n. 1

6.3 ANEXO 3

Tabela contendo dados da Revista de Antropofagia – 1ª dentição								
Intelectuais	**Origem**	**Seção Abre-alas**	**Seção Poetas em destaque**	**Seção Modelo**	**Seção Crítica**	**Seção Poetas dos Estados**	**Seção Propagandas de Livros**	**Total:**
Abgar Renault	Belo Horizonte		1					1
Abguar Bastos	Pará					1		1
A. Almeida Camargo	São Paulo					1		
Alberto Dezon	Rio de Janeiro					1		1
Alcântara Machado		10					6	16
Antônio Gomide	São Paulo			1				1
Aquiles Vivacqua	Minas Gerais					2		2
Ascanio Lopes	Cataguases				1	1	1	3
Ascenso Ferreira	Recife		1			1		2
Athayde							2	2
Augusto Frederico Schmidt	Rio de Janeiro					1	1	2
Augusto Meyer	Rio Grande do Sul		1			1	3	5
Azevedo Correia Filho	Rio de Janeiro					1		
Brasil Pinheiro Machado	Ponta Grossa (Paraná)					2		
Câmara Cascudo	Natal		1	1	1			5
Camillo Soares	Minas Gerais					1		
Carlos Drummond de Andrade	Belo Horizonte		2				3	5
Cassiano Ricardo	São Paulo				1		2	3
Charles	Paris				1			1
Darcy Azambuja							1	1
Emílio Moura	Minas Gerais					1	3	4
F. de San Tiago Dantas	Rio de Janeiro					1		1
Fidelis Florêncio	Minas Gerais					1		1
Francisco Peixoto	Cataguases				1		2	3
Franklin Nascimento	Ceará					1		1
Frederico Schmidt	Rio de Janeiro				1			1
Guilherme de Almeida	São Paulo					1		
Guilhermino Cesar	Cataguases				1	1	2	4
Henrique de Resende	Cataguases				1	1	1	3

Humberto Zarrili	Montevidéu				1			1
Jayme Griz	Recife					1		
João Alphonsus							3	3
João Dornas Filho	Belo Horizonte					1		1
Jorge de Lima	Maceió				1			1
Jorge Fernandes	Natal		1		1	1		3
José Américo de Almeida	Paraíba			1			3	4
Josué de Castro	Rio de Janeiro					1		
Krishnamurti	Índia			1				1
Limeira Tejo	Pernambuco					1		1
L. Sousa Costa	Paraíba					1		
Manuel Bandeira	São Paulo		1	1				2
Manuel de Abreu							1	1
Manuelito Ornellas							1	1
Maria Clemência	Buenos Aires			1				1
Mário de Andrade	São Paulo		1	2			7	10
Marques Rebelo	Rio de Janeiro					1		
Mateus Cavalcante	Rio de Janeiro			1				1
Max Jacob	França			1				1
Menotti Del Picchia	São Paulo						4	4
Murilo Mendes	Rio de Janeiro		1					1
Nicos Fusco Sansone	Montevidéu					1		
Octavio de Sá Barreto							1	1
Oditon Negrão							1	1
Oswald de Andrade	São Paulo			1				1
Paulo Prado	São Paulo						3	3
Pedro Dantas	Rio de Janeiro			1				1
Pedro Juan Vignale	Buenos Aires				1			1
Pedro Nava	Minas Gerais					2	3	5
Raul Bopp	São Paulo					1		1
Rosário Fusco	Cataguases			1	2	1	1	5
Rubens de Moraes	São Paulo			1				1
Ruy Cirne Lima	Rio Grande do Sul / Porto Alegre					2	1	3
Sebastião Dias	Rio de Janeiro			1				1
Tarsila do Amaral	São Paulo			1				1

Ubaldino Senra	Campinas					1		
Vargas Neto	Porto Alegre				1		1	2
Yan de Almeida Prado						1		1
Total:		10	10	18	15	36	57	134

6.4 ANEXO 4

Fotografia de Jáder de Carvalho, sem data

Acervo público da Academia Cearense de Letras

6.5 ANEXO 5

Título, grafia e diagramação da Revista Maracajá – Campo intelectual da Antropofagia

Acervo público do grupo Sertão-poesia da Universidade Estadual do Ceará

6.6 ANEXO 6

SOL

OSWALD DE ANDRADE

COMIDAS

O HORIZONTE RETO
METODICAMENTE
JANTOU
O SOL

julio paternostro

REVISÃO NECESSARIA

de antropofagia

SANTA RITA DURÃO

para Raul Bopp e Oswald de Andrade

JORGE DE LIMA

Maceió, 19 de fevereiro de 1929.

expediente

da

revista de antropofagia

(2.ª dentição).

acougueiro: Geraldo Ferraz

correspondencia: caixa postal, 1269

PÉRET

revista de antropofagia

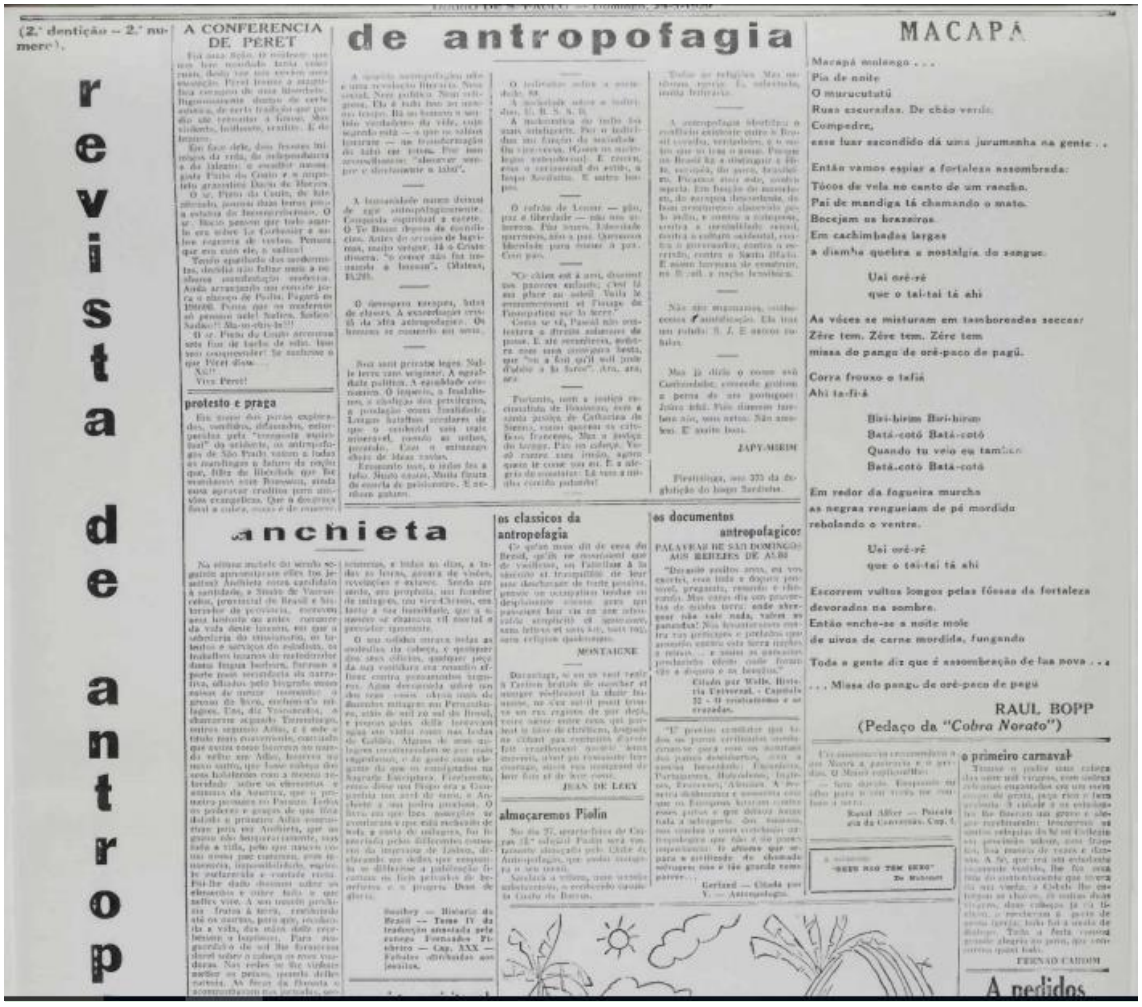
(2.ª dentição — 1.º numero)

(orgão do clube de antropofagia)

Seção *De Antropofagia* explícita

Revista de Antropofagia, Segunda dentição, n. 1, mar. 1929 – Acervo do AEL Unicamp

6.7 ANEXO 7



revista de antropofagia

(2.ª dentição – 2.º numero).

A CONFERENCIA DE PERET

Fia aqui bem, o escritor que nos leu mandado trazer cinco mil réis, desde que nos envies uma assignatura. Peret levou a mattutina companhia de uma liberdade. Ingenuamente dumpe de certo sabiá, de certo frade do que ou ele retratar a fome, dos ladrões, bolhudos, ventrudos. E de beatos.

Em face dele, dois fracos bilhetes da vida, de independencia e de ideaes: o escritor nacional Paulo da Costa e o arquiteto grandioso Dacio de Moraes.

O sr. Paulo da Costa, de São Miguel, poesia duas horas para a estatua de Immortalidade. O sr. Dacio pensou que todo aquelle era sobre Le Corbusier e sobre regressos de viagem. Pensou que era com ele, e sahiu!

Tendo apathados dos academicos, decidiu não faltar mais a nenhuma conferencia moderna. Então arranjando um convite para o theatro de Polia. Pagará os 10$000. Pensa que os moderno só pensou sobre Sabiá, Sabiá, Sabiá!!! Ma-io-chi-ba!!!

O sr. Paulo da Costa accentua este fim de tarde de sabiá. Isso nos compromette! Se suffocar o que Peret disse.....

XO!!

Vive Peret!

protesto e praga

Em nome dos povos explorados, vendidos, difamados, enlouquecidos pelo "progresso scientifico" do seculo, os antropofagos de São Paulo vaiam e lodam os manifingues e falsos do regimen que, filho de libertade que foi wandanismo com Rousseau, ainda essa agonizar tradição para uns vivos evangelicos. Que o deixemos fazel a colera, essa e de coyote!

de antropofagia

A questão antropofagica não é uma revolução literaria. Nem social. Nem politica. Nem religiosa. Ella é tudo isso ao mesmo tempo. Ella só tem isso ao mesmo tempo. Ella só tem um só valor: o valor verdadeiro da vida, cuja segredo está — e o que se sabia inicialmente — na transformação do tabu em totem. Por isso reconhecemos: "devorar sempre o desconhecido a tabu".

A humanidade nasce deitada de ego antropofagicamente. Cesspools engolindo a extrema. O Te Deum depois de sacrificios. Attis do orvalho de lagrimas, mais virgem. 14 a Cristo disseram "o comer não fez mal nenhum a Jesus". Oiaiesu, Ei,Pti.

O desespero europeu, falta de chaves. A exacerbação cristã da alta antropofagia. Os homens se esmerdo em nós.

Sem uma peirada logos Sabbi le terre vaio wagons. A agradavle politica. A cavalgade economica. O imperio, o feudalismo, a clodição dos privilegios, a predação como finalidade. Longos batalhões ajoelhados de que o cerebral vai cair universal, cuando as urbes, prostado. Com o amarello chefe de Minas todos.

Encontro isso, o index leu a lyra. Mesmo assim, Minha Gruta da escola de preconceito. E os ideaes galam.

O indivisivel sobre a sociedade. Id.

A sociedade sobre a individuo. Id. B. S. A. B.

A humanidade do indio foi suas intelligente. Por o beliscadura no funcção da sociedade. Os tupi-cruz. Quaes os nucleos subsidiarios. E outros tempos.

O reflexo de Locke — pão, paz e liberdade — não nos assustava. Pão nunca. Liberdade sempre, sim a paz. Queremos liberdade para comer a paz. Com paz.

"O chien est à moi, disoient les pauvres enfants; c'est là un plaet au soleil. Voilà le commencement et l'image de l'usurpation sur la terre".

Como se vê, Pascal não encontrava a divina solucção de posse. E ahi encontramos, sobretudo nos nossos georgicos bestas, que "on a fait quil soit posible d'aller à la force". Ora, ora, sic.

Portanto, com a justiça restituida de Deus(sa), com a santa posse de Catharina de Siena, como queriam os catholicos Francezes. Mas a posse do homem. Pelo seu cabeça. Voltamos outra vez inicio, agora quero ir como vai ai. E a alegria do contrario. Lá vae a nuvem cortês palanfrio!

MACAPÁ

Macapá molongo . . .
Pia de noite
O murucututú
Ruas escuradas. De chão verde.
Compedre,
esse luzar escondido dá uma jurumanha na gente . .

Então vamos espiar a fortaleza assombrada:
Tócos de vela no canto de um rancho.
Paí de mandiga tá chamando o mato.
Bocejam os brazeiros.
Em cachimbadas largas
a diamba quebra a nostalgia do sangue.

Uai oré-ré
que o tai-tai tá ahi

As vêzes se misturam em tamboreadas seccas:
Zêre tem. Zêre tem. Zére tem
missa do pango de oré-peco de pagú.

Corra frouxo o tafiá
Ahi ta-fi-á

Biri-birim Biri-birim
Batá-cotó Batá-cotó
Quando tu veio eu tambem
Batá-cotó Batá-cotó

Em redor da fogueira murcha
as negras rengueiam de pé mordido
rebolando o ventre.

Uai oré-ré
que o tói-tai tá ahi

Escorrem vultos longos pelas fôssas da fortaleza
devoradas na sombra.
Então enche-se a noite mole
de uivos de carne mordida, fungando

Toda a gente diz que é assombração de lua nova . . .
. . . Missa do pango de oré-peco de pagú

RAUL BOPP
(Pedaço da *"Cobra Norato"*)

anchieta

Na ultima metade do seculo segunte apresentam-se dois jesuitas: Anchieta cuja candidatura à santidade, a Sinaia de Varnhagen, provincial do Brasil e historiador da provincia, escreveu uma historia ou antes romance da vida deste heroe, em que a sabedoria do missionario, as lutas e serviços do estadista, os trabalhos teuricos de catechese duma lingua barbara, formam a parte mais secundaria da narrativa, ofuscada pelo biografo nessas coisas de menor importancia: a graça do heroe, enchendo-os milagres. Uns, de Nossa Senhora, a chamarem aquelle Taumaturgo, outros, segundo Aché, é o sol e titulo para outrem(?) cantado que exista esse heroe ao nascer Aché, heroe ao nascer outro, que fosse cahiga dos seus habitantes com a mesma veneração. Nesse ou Deus era o Guaraná ou sol do sul, o Anchieta o seu padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama. O heroe ou que lhes concedeu se encontra-se em todos esses mitos ou lendas, de sol, a Anchieta a sua padre proclama.

Southey — Historia do Brazil — Tomo IV da tradução anotada pelo erudito Fernandes Pinheiro — Cap. XXX — Fabulas attribuidas aos jesuitas.

os classicos da antropofagia

"Os selvagens nunca dirão de cera do Brasil, quando se encontrará que do vasilhame, ou talvalhas à la mesure et tranquillité de leur ame descharger de toute pesanteur, prenne ce occupation tendue et despiaisante aucune, grata qui passagere hour via en une absolue solitude simplicité et ignorance, sans lettres et sans loi, sans roy, sans religion quelconque.

MONTAIGNE

Durantaqui, se on se veut retirer à Tartins brûlait de marcher et manger vivement la chair humaine, ne s'en sentit point trouble en ses regrets de par deçà, voire aimer outre cela qui portent le bien de chrétiens, lesquels ils eûssent pu conquérir d'avec fait excellement quoique sans ouvrir, ouvrir ou remuerie bien ouvrage, mais eux remplissant de leur fois et de leur coeur.

JEAN DE LERY

almoçaremos Piolin

No dia 27, quarta-feira do Cinzas (1.º offerta) Piolin será convidado almoçar pelo Club de Antropofagia, que pedio comparecer a seu convite.

Sabbat a vitima, com grande solemnidade, o professor convidou o Club de Antropofagia.

os documentos antropofagicos:

PALAVRAS DE SAO DOMINGOS AUS REBELES DE AS.80

"Depois muitos annos, eu vos escrevi, essa lida e doçura pessoal, pregando, rezando e ensinando. Mas este dia um grande rio de sangue terra, onde abrigar não vale nada, valem as pancadas! Nas brancheiras cortava ruy principios e palavras que aprendia contra este terra inglez, e minha... e sinto as palavras pesadas cheio onde foram dia a depois e os heroes."

Citado por Wells, Historia Universal. - Capitulo 32 - O cristianismo e os cruzados.

"E preciso confessar que todos os povos civilisados sendo crianças para com os selvagens dos paizes desertos, com a unica honrosade. Excepção, Portuguezes, Hollandezes, Inglezes, Francezes, Allemães. A Inveja dahi nasceu e cresceu em que os Europeus levaram outros povos a que deixou nada tudo a selvageria. Ao mesmo, nos vendeu a uma verdadeira antropologia que não é de povo imperialista. E assim que se para a actividade de chamados selvagens nos e tão grande como parece.

Gerland — Citado por V. — Antropologia.

Raul Allier — Psicologia da Universal. Cap. I.

"NADA HÁ QUE TEM SEXO" Do Mercure

o primeiro carnaval

Vinte e quatro anos cheios de sol vivos, com cores ardentes encantados em um sorriso de gente, paga pra ver e ter prazer. A cidade é os estrangeiros lhe fizeram um grave e alegre carnaval. Imaginem as quatro colegiais do Sul ou Goyanna em provincia selvagem, com trajes tão boa musica de vozes e danças. A 50, que era um estudante recemvindo, lhe foi esta fita do entretenimento que nunca ou um vento. A Cidade lhe entregou as chaves. O centro dum triangulo, duas colegiais já na ilusão, o mesmo a parte de gente inteira, indo foi a vesta de dialogo. Tudo a festa vesteu grande alegria ao povo, que correu quasi tudo.

FERNAND CAUDON

A pedidos

6.8 ANEXO 8

FORÇA

(especial pra nós)

Augusto MEYER.

yperungaua

Raul Bopp.

OS TRES SARGENTOS

revista de antropofagia

a proposito do teatro sem nome — entrevista de Alvaro Moreyra

DO MARQUEZ DE SADE

bérro

Maria Pinto Serva.

expediente

MOQUEM

II. — Hora d'oeuvre

BREVEMENTE

suplemento da revista de antropofagia

A HORDA

Seção *De Antropofagia* não está nomeada como nas demais, mas o padrão e o local do texto permanecem o mesmo

Revista de Antropofagia, Segunda dentição, n. 5, abr. 1929

6.9 ANEXO 9

Oswald e a poetisa Julieta Bárbara, com quem foi casado de 1936 a 1941, fotografia publicada no jornal Manchete em 1953, Rio de Janeiro.

Disponível no arquivo Oswald de Andrade no CEDAE da Unicamp

6.10 ANEXO 10

Livro O Canto Novo da Raça – Campo Intelectual Modernista do Ceará

Acervo púbico do Grupo Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará

6.11 ANEXO 11

Seção modelo – página 3 da Revista de Antropofagia – número 2

ENTRADA DE "MACUNAÍMA"

MARIO DE ANDRADE

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma herói da nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

— Ai! que preguiça!...

E não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca trepado no girau de paxiúba espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro Macunaíma dandava pra ganhar vintem. E tambem espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho e as mulheres soltavam gritos gosados por causa dos guaiamuns dia que habitando a aguadoce por lá. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara dormindo que a mãi principiasse o trabalho. Então pediu pra ela que largasse de tecer o paneiro de guarumã-membeca e levasse êle no mato passear. A mãi não quis porquê não podia largar o paneiro não. E pediu prá nora, companheira de Jiguê que levasse o menino. A companheira de Jiguê era bem moça e chamava Sofará. Foi se aproximando ressabiada porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguem. A moça cunaíma pediu um pedaço de curauá pro mano porém Jiguê falou que aquilo não era brinquedo de criança. Macunaíma principiou chorando outra ves e a noite ficou bem difícil de passar pra todos.

No outro dia Jiguê levantou cedo pra fazer armadilha e enxergando o menino tristinho falou:

— Bom-dia, coraçãozinho dos outros.

Porém Macunaíma fechou-se em copas carrancudo.

— Não quer falar comigo, é?

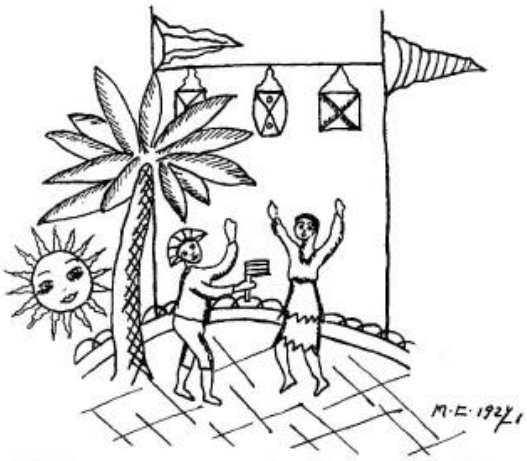
— Estou de mal.

— Por causa?

Então Macunaíma pediu fibra de curauá. Jiguê olhou pra êle com odio e mandou a companheira arranjar fio pro menino. A moça fez. Macunaíma agradeceu e foi pedir pro pai-de-terreiro que trançasse uma corda pra êle e assoprasse bem nela fumaça de petum.

Quando tudo estava pronto Macunaíma pediu prá mãi que deixasse o cachiri fermentando e levasse êle no mato passear. A velha não podia por causa do trabalho mas a companheira de Jiguê mui sonsa falou prá sogra que "estava às ordens". E foi no mato com o piá nas costas.

Quando o botou nos carurús e sororocas da serrapilheira o pequeno foi crescendo e viruo principe. Falou pra Sofará esperar um bocadinho que já voltava pra brincarem e foi no bebedouro da anta



Desenho de MARIA CLEMENCIA — (Buenos Aires)

Revista de Antropofagia. São Paulo, jun. 1928. p 3, n. 2

6.12 ANEXO 12

Seção modelo – página 3 da Revista de Antropofagia – número 3

CONVITE AOS ANTROPOFAGOS

Meu caro Antônio de Alcântara Machado.

Vocês não estão cumprindo bem os seus deveres de antropofagos. E' verdade que você enguliu num átimo o dr. Fernando de Magalhães e que o nosso querido Mario, no espaço de uma só manhã, deglutiu perfeitamente Gandi, Lenin e Luis Carlos Prestes (com grande nojo do Graça Aranha, que viu nesse **petit déjeuner** canibal uma escandalosa confusão de valores). Mas para a sanha de quem via vindo a nossa comida pulando, confesse que é pouca a aferração mental dos companheiros.

O jovem Antonio de Santa Engracia, redactor de sueltos no "Jornal do Brasil", tem razão: os antropofagos estão abusando da goiabada. O Brasil corre, neste momento de brasilidade modernista, o risco de degenerar em Republica de Pesqueira. Ora, eu apesar de pernambucano, não gosto muito da goiabada de Pesqueira: prefiro a de Campos que tem cascão. Admito a goiabada (como sobremesa), mas exijo o cascão.

Convem, outrosim, chamar a atenção para a dispepsia precoce de alguns curumins antropofagos. O Rosario Fusco, por exemplo, meteu-se a devorar o Mario, não digeriu e revesou aquele

O meu amor, rapazes,

que me embrulhou o estomago de uma vez. Assim não se pode comer!

Mas o principal assunto desta carta não é nada disso.

DESENHO de ROSARIO FUSCO de CATÁGUAZES

Eu queria apresentar aos antropofagos o dr. Arthur Imbassahy, autor deste pedaço de prosa estampado no "Jornal do Brasil" de 28 de junho:

"Carlo Zecchi é um pianista de tão diamantina tempera que chega a fazer supportar sem enfado e até mesmo a se ouvir com certo interesse aquellas duas estravagancias de Ravel: — "Alvorada del Gracioso" e o "Jeux d'eau". Lamentara eu, entretanto, que o programma estivesse mesclado com aquelles productos de uma inspiração enfezada, nascidos exclusivamente do calculo, sem que por elles passassem os effluvios do coração, e cujo valor unico depende somente de um executante de brilho, dotado de uma technica como a do temido virtuose, sob cujos dedos aquellas paginas alcançaram um colorido que até este momento eu desconhecia."

O dr. Imbassahy é critico musical do "Jornal do Brasil". Há dez anos se bate pela aspiração de ver levantada a tampa dos pianos nos numeros de acompanhamento. Tem, como se vê, incontestavel competencia em assuntos musicais. Antropofagos, eu proponho a deglutição imediata do dr. Imbassahy!

Verdade que a carne é dura. Mas pode-se entregar o pior pedaço ao empresario Felicio Mastrangelo, que tem bons dentes, ar feroz e excelente estomago.

Seu, muito cordealmente,

MANUEL BANDEIRA.

Revista de Antropofagia. São Paulo, jul. 1928. p 3, n. 3

6.13 ANEXO 13

Seção modelo – página 3 da Revista de Antropofagia – número 4

Revista de Antropofagia 3

CIDADE DO NATAL DO RIO GRANDE

LUIS DA CAMARA CASCUDO

35000 patriotas. Fundada em 1599. Nasceu Cidade como filho de Rei é principe. Padroeira: Nossa Senhora da Apresentação que veio dentro dum caixote, lento e manso pelo rio. Seculo XVIII. Tem um rio e tem o mar. Campo da Latecoere. Tennis. Cinemas. Autos. Cinco pharmacias. Bispado. Dois jornaes diarios. As mulheres votam. O Presidente guia automoveis e viaja de avião. O secretario mais velho roda os quarenta annos. Sal de Macau. Algodão do Seridó. Côra de carnaúba. Couros. Assucar de quatro valles largos e verdes. Boiadas historico que em 1799 mandava deseseis mil cabeças para Pernambuco. Instituto Historico. Escola Domestica numero um no Brasil. Aereo - Club - de - Natal com dois aviões e seis campos no sertão. Grupo-Escolar, grupo-escolar, grupo-escolar. Todo sertão se estorce no polvo das rodovias. O pneu amassa o chão vermelho dos comboios lerdos, langues, lindos. Poetas. Poetisas. Chronistas elegantes. Avenidas abertas para todos os ventos. Sem escuros. Nem buracões sorrentos de espanta-gury. Arvores aparadinhas estylo Nuremberg. Ruas calçadas, macias no escorrego das descidas. Raros-raros "mi dê umesmóla". Associações de caridade. Meia groza de grupos de Foot-Ball. Não ha Rotary-Club, nem Automovel-Club nem Street-Club. Radiomania.

— E' o que lhe digo. Péguei os discursos de propaganda do Hoover.

— O que está me dizendo?...

Morros, areias, orós, mangues, cirys e aratús grudados nas pedras. Pescaria em bote com terra encoberta. Tres botes destes foram ao Rio. Centros Operarios. Discursos relatorios. Batalhão do Exercito. Item da Policia. Musica aos domingos nos jardins com auto-gyros perennes de soldados e creadas e vice-versa. Sorvete, pirolito, folhado. Uma livraria e duas casas de livros.

— Já chegou o ultimo livro de Ardel?

— Não senhora. Temos aqui agora o grande Marden.

Não ha revista nem Academia de Letras. Cidade pintada de sol com uma alegria de domingo. Jornaes do Rio. Politica. Sympathias furiosas aos Prestes Julio e Luis Carlos.

— Você vai ver a saiáda de Minas...

— Nem pelêge...

Noticias de trinta horas. via aza do Laté. Sabbados monotonos com cinza triste de nada — fazer. Feijoadas heroicas. Pescaria de cóvo. A' noite, pesca de aratú com facho, nas praias longes de Areia Preta. Cajueiros. Coqueiros. Mongubeiras. Bailes do Natal-Club. "E' favor entregar esta sobrecarta na entrada." "Toilette preta". Janeiro. Festa dos Santos-Reis. Congos com pultas e ganzás roucos e surdeadores.

"Acorda quem está dormindo
na serena madrugada
venhão ver o Rei de Congos
general de nossa Armada"

Dezembro. Lapinhas e Pastoris com musicas de cem annos telmosos e recordadores.

"A remigio bate o gallo
soltando a voz mavioza"

Bois. Bumba-Meu-Boi pedindo cinco dedos para riscar em papel aquellas toadas maravilhosas. Novembro. Festa da Padroeira. Irmandade dos Passos, solemnissima. Confederação Catholica. Escola de Commercio. Atheneu. Collegio Pedro II. Luar impassivelmente romantico. Serenatas. Violões gementes assanhando pruridos nostalgicos.

"Noites nunca hei de
ter como já tive
na escuridão polar
de teu cabello"

Bó-nito! Grog á frio. Magestic, Anaximandro, Cova da Onça. Riscos de navalha rombuda.

— Nem me fale! Pois este Jorge não escreveu dizendo que dava a certidão do nascimento de Dom Antonio Felippe Camarão por cinco mil pés de laranjas da Bahia?

Avenida Tavares de Lyra. Cafés prosa estirada á café manhoso.

— Gostei de seu artigo!

— Qual?...

— Homem, francamente... aquelle... eu sei que li... não estou bem lembrado... aquelle....

Bonds. Auto-Omnibus subindo. Prégões. Para oeste olhos compridos namorando possibilidades de chuveiros. Por cima das casas zunzeiam, ronronantes e zonzos, motores roncando no caminho sem rastos dos aviões.

(NATAL)

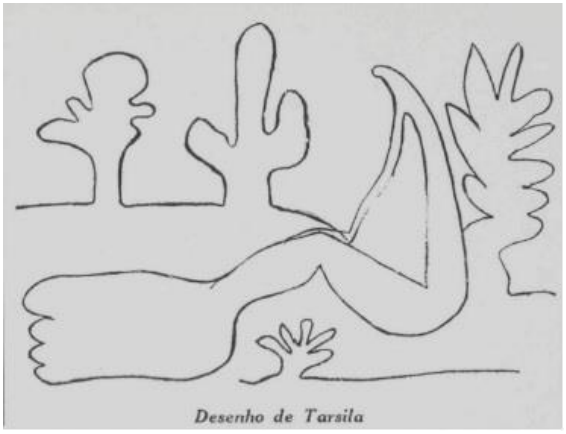
Desenho de ANTONIO GOMIDE — 1928

Revista de Antropofagia. São Paulo, ago. 1928. p 3, n. 4

6.14 ANEXO 14

Desenho de Tarsila – Revista de Antropofagia – número 14 dentição 2

Revista de Antropofagia. São Paulo, jul 1929. s/p, n. 14



Desenho de Tarsila – Revista de Antropofagia – número 1 dentição 2

Revista de Antropofagia. São Paulo, mar. 1929. s/p, n. 1

Desenho de Tarsila – Revista de Antropofagia – número 6 dentição 2

Revista de Antropofagia. São Paulo, abr 1929. s/p, n.6

6.15 ANEXO 15

Tabela 2 – Campo Intelectual da Antropofagia na Segunda Dentição

Tabela contendo dados da Revista de Antropofagia - Segunda Dentição												
Intelectuais	Origem	Seção Poemas de outros Estados e Localidades	Seção De Antropofagia	Seção Acontecimentos	Seção Clássicos da Antropofagia	Seção Devoração Fora do Campo	Seção de Crítica e Ensaios	Seção Correspondências	Seção Poemas dos Paulistas	Seção Desenhos	Seção A pedidos	Indeterminado	Total:
Álvaro Moreyra	Rio de Janeiro	x											1
Alves de Souza ou jornal O Paiz	Rio de Janeiro											x	1
Anibal Machado ou Hannibal Machado	Rio de Janeiro; Minas Gerais			x									1
Anônimo da Sucursal do Rio	Rio de Janeiro		x										1
Antônio Barros ou Edmundo Lys	Minas Gerais	x											1
Antônio Sales	Fortaleza							x					1
Aquiles Vivacqua	Lagoa Santa – Minas Gerais		x										1
Aristides Silva	Pernambuco							x			x		1
Ascenso Ferreira	Rio de Janeiro	x											3
Astrogildo pereira ou Cunhambebe	Paris	x										x	3
Benjamin Peret	Rio de Janeiro												4
Bezerra de Freitas	Pernambuco; Rio de Janeiro									x		x	1
Cicero Dias	Rio de Janeiro	x									x		1
Clóvis de Gusmão	Espírito Santo						x						3
Clube de Antropofagia do Espírito Santo, sem nome de intelectual	Belém							x					1
Clube de Antropofagia do Pará: Bruno Menezes, Eneida Moraes, Ernani vieira, Paulo de Oliveira, Sant'anna Marques; Campos Ribeiro, Muniz Barreto e Orlando Moraes	Rio de Janeiro		x					x					2
Clube de Antropofagia do Rio de Janeiro com os nomes: Alvaro Moreyra, Clovis de Gusmão, Annibal Machado, Jurandyr Manfredini, Cicero Dias, Felippe de Oliveira, Dante Milano e Osvaldo Goeldi	Fortaleza						x			x			2
Demócrito Rocha ou Antônio Garrido	Rio de Janeiro												1
Di Cavalcanti	Porto Alegre	x										x	2
Diário de NotÍcias	Belo Horizonte							x (-1)					-1
Drummond	Belém	x											1
Eneida	Rio de Janeiro					x							1
Fábio Luz	Espírito Santo		x				x				x		3
Garcia de Rezende	Ceará		x										1
Genuíno de Castro	São Paulo										x		1
Geraldo Ferraz ou Felipe Camarão	Itanhandú - Sul de Minas Gerais											x	1
Heitor Alves	Fortaleza	x											2
Heitor Marçal	São Paulo											x	1
Hermes Lima	São Paulo											x	1
Izaac Perez	São Paulo						x						1
Jaime Adour	Espírito Santo	x											1
João Calazans	Minas Gerais						x						1
João Dornas Filho	Paraná							x					1
João Groff	Recife							x					1
Joaquim Inojosa	Maceió							x	x				3
Jorge de Lima	São Paulo						x		x				2
Julio Paternostro ou Pater ou Adrião Pater	Pernambuco	x											1
Limeira Tejo	Ceará							x					1
Luiz de Castro	São Paulo; Recife; Rio de Janeiro								x				1
Manuel Bandeira	São Paulo												1
Mário de Andrade	São Paulo								x				1
Mário de Andrade do norte	Fortaleza						x					x	2
Mário Pinto Serva	São Paulo							x					1
Mário Vilhena	Sul de Minas Gerais												4
Murilo Mendes	Juiz de Fora	x						x					1
Nelson Porto (Gymnasio Mineiro)	Uberabinha							x					1
Nunes Pereira	Natal							x					1
Octacílio Alecrym	Natal		x										1
Osório Borba ou Jornal O Diário Carioca	Rio de Janeiro											x	1
Oswald de andrade ou Freudérico ou Jacob Pum Pum ou Cabo Machado ou Pinto Calçudo ou Cunhambebe	São Paulo		x				x		x		x		10
Oswaldo Costa ou Tamandaré	São Paulo		x				x				x		12
Patrícia Galvão	São Paulo									x			1
Paulo Serasate	Fortaleza		x										2
Paulo Silveira ou jornal Correio Mineiro	Minas											x	1
Paulo Tacla	Paraná											x	1
Pirmio Melo	RioGrande do Sul							x					1
Raul Bopp ou Jacob Pim Pim	São Paulo		x						x				6
Redação da Revista Arco e Flecha	Bahia							x					1
Renato Soldon	Fortaleza											x	1
Sylvino Olavo	Paraíba							x					1
Tarsila do Amaral	São Paulo			x						x			17

7 REFERÊNCIAS:

7.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz. Geografia em ruínas. In: *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. Rio de Janeiro: Cortez, 2009. P 51-70

ALBUQUERQUE, Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. São Paulo: Editora Cortez, 2009.

ALGE, Carlos d'. *A Experiência Futurista e a Geração de Orpheu*. Fortaleza, Editora da Universidade Federal do Ceará, 1997. 232 p.

ALMEIDA, Fenelon; CARVALHO, Jáder de. Entrevista a Jáder de Carvalho. In: Jornal *O Povo*, 25 de abr. de 2000. In: http://www20.opovo.com.br/app/acervo/entrevistas/2012/10/05/noticiasentrevistas,2928075/jader-de-carvalho.shtml Acesso em: mai. 2017

ALMEIDA, Guilherme de. Polychromia brasileira. Rio de Janeiro, 1924, n. 2, P. 266. In: *Estética*. Edição fac-similar. Organização: PUTONI, Pedro; TITAN JR, Samuel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 392 PP., 16,5x24 cm

ALMEIDA, Guilherme. Discurso de Saudação à Bandeira. PP 8. In: *Ceará ilustrado*. Fortaleza, 22 de novembro de 1925.

ALMEIDA, Jane Soares de. Currículos da Escola Normal Paulista (1846-1920): Revendo uma trajetória. In: *Revista Brasileira Est. Pedag*., Brasília, v. 76, n. 184, p. 665-689, set/dez. 1995

ALMINO, João. De Machado a Clarice: A força da literatura. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta (1500-2000):* A Experiência brasileira, a grande transação. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento*: a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AMARAL, Aracy A. Antônio Gomide, Regina Gomide Graz e John Graz: A abstração geométrica através da decoração. In: *Textos do Trópico de Capricórnio:* Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ANDRADE, Mário de. Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 1924, n. 3, p. 290. In: PUTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. *Estética* – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 392 PP., 16,5x24 cm.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica / Oswald de Andrade*. – 4ª Ed. São Paulo: Globo, 2011 – (Obras completas de Oswald de Andrade)

ANDRADE, Oswald de. Nova escola literária. In: *Os Dentes do Dragão*: Entrevistas. PP 42-55. São Paulo: ed. Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. In: *Os Dentes do Dragão*: Entrevistas. PP 21-36. São Paulo: ed. Globo, 1990.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 1990. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

ARANHA, Graça. A Emoção estética na arte moderna. (1922). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978, PP. 220-226

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. Regionalismo e modernização como representações literárias. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: Jul. 2008, Universidade de São Paulo.

ARENS, William. *El Mito del Canibalismo*: Antropologia y antropofagia. Madrid: Siglo Veintiuno editores, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Álvares. Lira dos Vinte Anos. In: BOSI, Alfredo. Romantismo. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. O Advento do Modernismo na poesia cearense. In: Academia Cearense de Letras. (Org.). Modernismo: 80 anos. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 2002

AZEVEDO, Sânzio de. O Advento do modernismo na poesia cearense. In: FIUZA, Regina. Modenismo: 80 anos I [Realização] Academia Cearense de Letras; Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BAITELLO-JÚNIOR, Norval. Las Cuatro Devoraciones: Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura. In: *La Era de La Iconofagia*. ArCiBel Editores, 2008.

BANCQUART, Marie-Claire. 1924-1929: Une année mentale. In: *La Révolution Surréaliste*. Fac-símile. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1975. p. 2

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Editorial Fondo de Cultura Econômica, 2011.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade.* São Paulo: Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERNAL, Maria Cleide Carlos. *A Metrópole Emergente*: A Ação do capital imobiliário na estruturação urbana de Fortaleza. Fortaleza: Editora da Universidade Federal do Ceará / Banco do Nordeste do Brasil S. A., 2004.

BEZERRA, Élvia. Graciliano Ramos sobre o olhar de Raquel de Queiroz. *IMS*, Belo Horizonte, s/p, 20 mar. 2012. Disponível em: http://blogdoims.com.br/graciliano-ramos-sob-o-olhar-de-rachel-de-queiroz-por-elvia-bezerra. Acesso em: 10/02/2017.

BISCAIA, Maria Carolina Vazzoler. *Beleza, Perversidade, Vício e Doença:* Um passeio pela literatura do mal de Mário de Sá-Carneiro – tese de doutorado USP, 2012, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A Vanguarda Antropofágica.* São Paulo: Editora Ática, 1985.

BÓIA, Wilson. *Antônio Sales e Sua Época*. Fortaleza: Editora Bnb, 1984.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil – 1922-1928*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

BORGES, Jorge Luís. Anatomia do meu Ultra. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008. PP 133-134

BORGES, Jorge Luís. Ultraísmo. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008. PP 134-139

BORGES, Jorge Luís; TORRE, Guillermo de; LANUZA, Eduardo González; JUAN, Guillermo. Naipes i filosofia; Sentimentalismo previsto; Estagnação do livre. In: Mural Prisma nº 1 (1921). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008. PP 139-140

BORGES, Raquel Czarneski. O Grupo Modernista-Regionalista de Pernambuco: Cícero Dias, Gilberto Freyre e a articulação entre região, tradição e modernidade. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, jul 2011

BOSI, Alfredo. Romantismo. In: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. PP 91-158

BOTELHO, André. *De Olho em Mário de Andrade*: Uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção:* Crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; Marieta de Moraes Ferreira. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010. P 183-191.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte:* Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de Poder, Campo Intelectual*: Itinerario de um concepto. Buenos Aires: Editorial Montressor, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Campo de Poder, Campo Intelectual*: Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Editorial Montressor, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil editora, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *Os Usos Sociais da Ciência:* Por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

BRAGA, Ubiracy de Souza. A semana de arte moderna faz 90 anos, o que nos legou? In: Ciência Social Ceará, mar. 2013. Disponível em: http://cienciasocialceara.blogspot.com.br/2012/03/semana-de-arte-moderna-faz-90-anos-o.html . Acesso em: 15/03/2017

BREVE NOTA DEL EDITOR. In: *Campo de Poder, Campo Intelectual*: Itinerario de um concepto. Buenos Aires: Editorial Montressor, 2002

BRITO, Luciana. A Padaria Espiritual e a cidade de Fortaleza no final do século XIX. In: *Patrimônio e Memória*. São Paulo, Unesp, v. 10, n.1, p. 110-131, janeiro-junho, 2014

BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, Conselho de Cultura, 1972.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

CALHOUN, Craig. O Nacionalismo importa. PAMPLONA, Marco A. ; DOYLE, Don H. *Nacionalismo no Novo Mundo*: A Formação dos estados-nação no século XIX. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Coleção Nordestina, v. 6. Fortaleza: editora da UFC, 1999.

CAMPOS, Augusto. Revistas re-vistas: Os Antropófagos. In: Poesia Antipoesia Antopofagia & Cia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da radicalidade. In: *Pau-Brasil* / Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990. PP 7-60. (Obras Completas de Oswald de Andrade)

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura, espelho da América? In: *Revista Remate de Males*, Unicamp, Campinas, v. 20, s/p, 1999.

CÂNDIDO, Antônio. O Romantismo, nosso contemporâneo. In: Ideias, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/v, s/n, mar. de 1998. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2721589/mod_resource/content/1/CANDIDO%2C%20Antonio%20%20O%20Romantismo%2C%20nosso%20contempora%CC%82neo%20In%20Jornal%20do%20Brasil%2019-03-1988.pdf

CAPATTI, Berenice; ADAMI, Eva. *Gauguin e as Cores dos Trópicos*. São Paulo: SM Edições, 2009.

CARNEIRO, Vinícius Gonçalves. Entre a crítica e a nação: Cartas de Alencar sobre a Confederação dos Tamoios. In: *X Seminário de História da Literatura*, 2011, Porto Alegre. Anais do X Seminário de História da Literatura, PP. 497-504, 2011

CARPEAUX, Otto Maria. *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*: O Longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem*: E outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac-Naify, 2015.

CAWS, Mary Ann. *Manifesto:* A Century of isms. Omaha: University of Nebraska Press, 2001.

CHAMIE, Mário. Roteiros, roteiros... In: *Pau-Brasil* / Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 1990. Folha de Rosto (Obras Completas de Oswald de Andrade).

CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (O Homem e a História)

CLASTRES, Hèléne. *La Tierra Sin Mal:* El profetismo tupi-guaraní. Buenos Aires: Del Sol, 2007.

CLASTRES, Hèléne. Les beaux-frères ennemis: À propos du cannibalisme Tupinamba. In *Destins du cannibalisme, Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1972, n° 6, p. 71-82

COELHO, Eduardo. Estética: Uma afirmação construtiva do modernismo. In: PUTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. *Estética* – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 392 PP., 16,5x24 cm, PP 11-21.

COSTA, Emilia Viotti. *Da Monarquia à República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COSTA, Otávio. Memória e Paisagem: Em busca do simbólico dos lugares. In: *Espaço e Cultura*, UERJ, RJ, Edição comemorativa, p. 149-156, 2008.

COSTA, Raul Max Lucas da. *Trabalhadores, Boêmios, Ébrios e Alcoólatras*: tensões sociais no consumo de bebidas alcoólicas em Fortaleza (1915-1935). Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 2015.

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette:* Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DELLA PORTA, Giambattista. Livro II. In: *De Humana Physiognomonia*. Biblioteca Estadual da Baviera, 1601, PP 62-358. Digitalizado em 19 fev. de 2009. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/De_humana_physiognomonia.html?id=YlU6AAAAcAAJ&redir_esc=y

DE-MATTIA, Fábio Maria. Legado Multidisciplinar de Francisco Clementino de San Tiago Dantas. In: Revista da Faculdade de Direito da USP. v. 95, 2000. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67486 acesso em 10/06/2016

DEMILLY, Christian. *Arte em Movimentos*: E Outras correntes do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DESCARTES, René. *Discours de la Methóde*: Pour Bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences. Paris: J'ai Lu, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOLIVEIRA, Peryllo. Um pedaço do meu poema A Voz Triste da Terra. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: n. 5, p. 6, 1ª dentição, set. 1928.

DUARTE, Pedro. *A Palavra Modernista*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2014.

DUSSEL, Enrique. Estetica y ser. In: *Historia de la Filosofía Latinoamericana y Filosofia de la Liberación*. Bogotá, Nueva América editorial, 1994, p. 289-295.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes Literários da República*: História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914). Belo Horizonte: Editora Humanitas, 2005.

ECO, Umberto. *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Debolsillo editorial, 2015.

EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na poesia 1918. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978, PP. 105-107

EISENSTEIN, Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change*. New York: Cambridge University Press, 2009.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*: Uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: Antropofagia literal e Antropofagia literária. In: RUFFINELLI, J. ; ROCHA, J. C. C. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

FELDE, Alberto Zum. Programa. In: La Pluma, n. 1. (1927). In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008. PP 340-345

FERNANDES, Jorge. *Livro de Poemas*. Natal: Fundação José Augusto, 1970.

FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi. A Organização do Estado brasileiro na Primeira República. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Os Juristas na Formação do Estado-Nação Brasileiro 1850-1930*. PP 245-270. São Paulo: Saraiva, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin. Os novos e o centenário: Arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. In: Revista Estudos Amazônicos. Vol. III, n° 2, 2008, p. 165-183

FIRMEZA, Mozart; CARVALHO, Jáder de; NETTO, Raymundo; NASCIMENTO, Franklin. *O Canto Novo da Raça*. Fortaleza: Typographia Urania, 1927.

FIRMEZA, Nilo de Brito. *A Fase Renovadora na Arte Cearense*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

FLUSSER, Villem. *Medienkultur:* Frankfurt. Fischer (1997).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCO, Jean. *A Literary History of Spain:* Spanish American literature since Independence. New York: Harper and Row Publishers, 1973.

FRANCO, Jean. *An Introduction to Spanish-American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. vol. 13, Portugal: Plano Nacional de Leitura do Governo, 1950. Disponível em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf Acessado em 04/09/2015.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

FREYRE, Gilberto; COHN, Sérgio. *Gilberto Freyre 1900-1987:* Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FURTADO, Marli Tereza. Abguar Bastos e Dalcídio Jurandir: Vozes modernas na Amazônia brasileira. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 25, p. 96-111. 2014.

FUSCO, Rosário; LOPES, Ascânio. Manifesto do Grupo Verde de Cataguases. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 2008.

GAGLIANO, Pablo-Stolze; PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Conceito doutrinário e histórico do direito civil. In: Novo Curso de Direito Civil. Vol. 1, PP 77-89. São Paulo: ed. Saraiva, 2012

GALISON, Peter; NEW, Elisa. *Modernism in America*: Introduction to Modernism. 03 de abr. De 2014. Notas de aula. Mimeografado.

GAY, Peter. *Freud para Historiadores.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GIANNETTI, Eduardo. *Trópicos Utópicos:* Uma perspectiva brasileira da crise civilizatória. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIDDENS, Anthony. *Modernização Reflexiva*: Política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais:* Morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GIRÃO, Raimundo. *Educandários de Fortaleza*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1979

GOMBRITCH, E. H. *The Story of Art*. Phaidon Press, London, 2008, 653 P

GOMES, Helder. Arte, Experimentação e Vanguarda no Pensamento de Jean-François Lyotard. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 11, n. 21, mar. 2002, p 129-161

GOMES, Helder. Arte, Experimentação e Vanguarda no Pensamento de Jean-François Lyotard. *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, v. 11, n. 21, mar. 2002, p 129-161

GOMES, Heloisa Toller. A Questão racial na gestação da Antropofagia oswaldiana. In: RUFFINELLI, Jorge; ROCHA, J. C. C. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

GRECO, Rogério. Notas preliminares. In: *Curso de Direito Penal*. Rio de Janeiro: Ímpetus, 2012.

GUIMARÃES, Juliano Castañon. Verde, uma revista e arredores. In: PUTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. *Verde* – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 240 PP., 21,5x27,5 cm.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo, Cosac Naify Edições, 2001.

HARTOG, François. La montée dês doutes. In: Hartog, F. *Croire En l'Histoire*. Paris: Flammarion, 2013. P 39-107.

HARTOG, François. Memória, História, Presente. In: *Regimes de Historicidade*: Presentismo e Experiências do Tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

HELENA, Lúcia. *Uma Literatura Antropofágica*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

HORTA, Olívia Maria Mathiasi. Mário de Andrade e os modernistas em Minas Gerais no reconhecimento da tradição para a identidade nacional brasileira. In: Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli | v. 3, n. 2, p. 113-124, mai.-ago. 2014

HOBSBAWN, Eric. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990

HUSSERL, Edmund. Fichte's Ideal of Humanity. In: *Husserl Studies Journal*. Amsterdã, v. 12, PP 111-133. Kluwer Academic Publishers, 1995.

IGLESIAS, Francisco. *História & Literatura*: Ensaios para uma história das ideias no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IGLÉZIAS, Paola D'Andretta. República federal e organização do poder judiciário. In: In: MOTA, Carlos Guilherme. *Os Juristas na Formação do Estado-Nação Brasileiro 1850-1930*. PP 263-272. São Paulo: Saraiva, 2010.

JANCSÓ, Itsván, PIMENTA, João Paulo G. Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência de uma identidade nacional brasileira).PP. 127-177 In: *Viagem Incompleta*: A Experiência brasileira. São Paulo: ed secan, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. São Paulo: Ícone, 2009.

KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível*: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTI, Elias. *Giro Lingúistico e História Intelectual*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1998. P 237-293.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*: Materiais para seu estudo. São Paulo: Instituto e Estudos Brasileiros da USP, 1972.

LINS, Ivan. *História do positivismo no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1964

LOPES, José Reinaldo de Lima. *O Direito na História*. São Paulo: Atlas, 2008.

LUCA, Tânia Regina de. *Leituras, Projetos e (Re)vista(s) dos Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MACHADO, Annibal. O rato, o guarda-civil e o transatlântico. In: *Estética*, Rio de Janeiro, n. 2, PP 167-184. Edição fac-similar. Organização: PUTONI, Pedro; TITAN JR, Samuel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 392 PP., 16,5x24 cm

MACHADO, Antônio de Alcântara Machado. Carta XLII. 28 jan. 1929. In: *Pressão Afetiva & Aquecimento Intelectual*: Cartas de Antônio de Alcântara Machado a Prudente de Moraes, neto, 1925-1932. Organização: LARA, Cecília de. São Paulo: EDUC, 1997.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-Alas. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928, 1ª dentição, n. 1, p. 1

MANNHEIM, Karl. El Problema de las generaciones. In: Número 62 Dedicado a Karl Mannheim. In: ***Reis:*** Revista española de investigaciones sociológicas. PP 193-244. La Rioja: n. 62, 1993

MARC, Franz. Os Selvagens da Alemanha 1912. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978, PP. 103-105

MARÇAL, Heitor. O Indio Ciará. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1929, n. 6, 2ª dentição, mar. 1929.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto do Futurismo 1909. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978. PP 85-86

MARQUES, Ivan. *Modernismo em Revista*: Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. A nação vai à província: do romantismo ao modernismo no Ceará. 2016. 173f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza, 2015

MARTINS, Wilson. *A Ideia Modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2002.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*: 1915-1933. Vol. VI. São Paulo: Cultrix, 1978.

MASCARO, Alysson Leandro. As filosofias do Direito Juspositivistas. In: *Filosofia do Direito*. São Paulo: editora Atlas, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MELATTI, Júlio Cesar. *Índios do Brasil*. Brasília: Editora de Brasília, 1970.

MICELI, Sérgio. Tarsila do Amaral: A Substituição de importações estéticas. In: *Nacional Estrangeiro*: História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

MIRIM, Japy. De Antropofagia: A Descida antropofágica não é uma revolução literária... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 2, s/p, mar. 1929

MONTAIGNE, Michel de. Chapter XXX. In: *The Complete Essays of Montaigne* (1685-86). s/l, Sep 2006. In: http://itex.coastal.cheswick.com/itex_server/build/pg/3600/ipad-ln.pdf

MONTAIGNE, Michel de. That it is folly to measure truth and error by our own capacity. In: *The Complete Essays of Montaigne* (1685-86). s/l, Sep 2006. In: http://itex.coastal.cheswick.com/itex_server/build/pg/3600/ipad-ln.pdf

MORAES, Eduardo Jardim de. A versão da Antropofagia. In: *A Brasilidade Modernista:* Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: edições Graal. P 139-165

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*: A Decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORETTI, Franco. *O Burguês:* Entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MORSE, Richard. O Multiverso da identidade latino-americana. In: BETHELL, Leslie. *História da América Latina após 1930:* Ideias, cultura e sociedade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta:* A experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2000

NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque*. Elite Culture and Society in turn-off-the-century Rio de Janeiro. New York: Cambridge University Press, 2009.

NETTO, Raymundo. O "Pão" Nosso!: a verdadeira história da padaria espiritual. PP 301-307. In: CAVALCANTE, Neuma; ALENCAR, Elizabete; LIMA, Izabel Gouveia Ferreira; MELO, Terezinha Alves. *Construindo a Memória da Literatura Cearense*: Homenagem a Sânzio de Azevedo. Fortaleza: Edições Universidade Federal dom Ceará, 2012.

NETTO, Raymundo. Quando o Amor é de Graça XVIII: História de uma biografia perdida. 31 de out. de 2012. In: Colunas. In: *O Povo*. Disponível em: http://www20.opovo.com.br/app/colunas/raymundoneto/2012/10/31/noticiasraymundoneto,2945629/quando-o-amor-e-de-graca-xviii-historia-de-uma-biografia-perdida.shtml Acesso em jul. 2017.

NEW, Elisa. Poetry in America: Modernism. Notas de Aula. Harvard English Department, Universidade de Harvard, 2016.

NOBRE, Francisco Silva. *1001 Cearenses Notáveis*. Fortaleza: Casa do Ceará, 1996

NODARI, Alexandre. A Posse Contra a Propriedade: Pedra de toque do direito antropofágico. 154 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

OLIVEIRA, Maria Lúcia de. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2002.

PAMPLONA, Marco A. ; DOYLE, Don H. *Nacionalismo no Novo Mundo*: A Formação dos estados-nação no século XIX. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PARA OS ESPIRITOS CREADORES. *A Revista*, Belo Horizonte, anno I, n. II, ago. 1925 – Edição fac-similar. Organização: PUTONI, Pedro; TITAN JR, Samuel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 212 PP., 15x22,5 cm

PARA OS SCÉPTICOS. *A Revista*, Belo Horizonte, anno I, n. I., PP. 1- 3, jul. 1925 – Edição fac-similar. Organização: PUTONI, Pedro; TITAN JR, Samuel. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 212 PP., 15x22,5 cm

PARRET, Herman. Black and white, dark and bright: the ugly and the sublime in Kant's aesthetics. Notas de palestra. In: II Colóquio Internacional de Estética, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, mar. de 2017.

PARRET, Herman. The ugly as the beyond of the sublime. In: MADELEIN, J. *Histories of the Sublime*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

PAULA, Wander Andrade de. O(s) Sócrates de Nietzsche: Uma leitura d'O nascimento da tragédia, 2009. 259 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

PAULA, Wander Andrade de. Sobre o sublime, a tragédia e o trágico. – Notas de palestra. In: II Colóquio Internacional de Estética, Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, mar. de 2017.

PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista: Avant-garde, Avant-guerre, e a Linguagem da Ruptura.* São Paulo: Editora Unesp, 1993.

PICCHIA, Menotti del. Arte Moderna – Conferência (1922). TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978. PP 227-234

PICCHIA, Menotti del. Bahia de Guanabara. Rio de Janeiro, 1924, n. 3, p. 288. In: PUTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel. *Estética* – edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, 2014. 392 PP., 16,5x24 cm.

PIETRO, Maria Silvia Zanella di. Responsabilidade civil do Estado. In: *Direito Administrativo*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2014.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Crônica cinematográfica do cotidiano: Alcântara e os impasses do Modernismo. In: *Varia Historia*, nº 24, jan, p.190-209. Belo Horizonte, 2001.

PLATÃO. *Diálogos: Mênon*. Tradução: IGLESIAS, Maura. São Paulo: Editora Loyola, 2001.

PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

QUEIROZ, Rachel de. Prefácio. In: SARASATE, Paulo. *O Rio Jaguaribe é uma artéria aberta*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1969.

RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis:* Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.

REZENDE, Garcia. A Propósito do ensino antropofágtico. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 11, s/p, jun. 1929

RICOEUR, Paul. *A memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RINCÓN, Carlos. Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: Como apropriar-se da apropriação. In: RUFFINELLI, J. ; ROCHA, J. C. C. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. PP 545-561. São Paulo: É Realizações, 2011.

ROMAINS, Jules. Os Sentimentos Unânimes e a poesia (1905). In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978, PP 69-71

SALLES, Antônio. Sobre verso. In Almanach do Ceará. Fortaleza: Typographia Progresso, 1929. pp. 241-246.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, José Veridiano dos.A cidade que está dita: Caruaru nas representações de Limeira Tejo, José Condé e Nelson Barbalho. In: ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005

SARASATE, Paulo. Tocando na mesma inúbia. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges:* Um escritor na periferia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica:* Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naify, 2010

SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Contexto, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A Imagem canibalizada: A Antropofagia na pintura de Tarsila do Amaral. In: RUFFINELLI, J. ; ROCHA, J. C. C. *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em cena*. PP 267-281. São Paulo: É Realizações, 2011.

SCHWAMBORN, Ingrid. *O Guarani Era um Tupi?* Sobre os romances indianistas O guarani, Iracema, Ubirajara, de José de Alencar. Trad. de Carlos A. Pereira. Fortaleza, Edições UFC/Casa José de Alencar/Programa editorial, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Argentinas*: Anos 20. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*: Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 2008.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e Impressionismo. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras. PP 166-185

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público*: As Tiranias da intimidade. São Paulo: Record, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992

SHORT, Robert. Dada e Surrealismo. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras. PP 237-253

SIGUENZA Y GONGORA, Carlos. Soneto del Triunfo Parténico. In: *Poetas Novohispanos*: Segundo siglo, 1621-1721, Volume 2. Plancarte, Alfonso Méndez. México Districto Federal: Direción General de Publicaciones, 1994

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. *Fortaleza:* Imagens da cidade. Museu do Ceará, Secretaria do Estado da Cultura do Ceará, 2004.

SILVEIRA, Helder Gordim da. *Argentina x Brasil*: a questão do Chaco Boreal. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira.* São Paulo: Difel, 1986.

SOUSA, Fábio da Silva. *Além das Ilusões Perdidas*: Questões teórico-metodológicas no uso da imprensa como fonte e objeto nas pesquisas históricas. – Notas de minicurso. Campo Grande: Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Anphlac XII, jul. de 2016.

STADEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. New York: Cornell University Press, 2001.

STRACHEY, James. No seu Prefácio, Freud conta... In: FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. vol. 13, Portugal: Plano Nacional de Leitura do Governo, 1950. Disponível em: http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000164.pdf Acessado em 04/09/2015.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. Teatro de amadores: A nobilitação pela arte. In: *O Movimento e a Linha:* Presença do Teatro do Estudante e do Gráfico do Amador no Recife (1946-1964). PP 99-114. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2012.

TZARA, Francis. Manifesto Dadá 1918. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro:* Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1978

VALDES, Idelfonso Pereda. Vida y obra de Nicolas Fusco Sansone. In: Revista da Biblioteca Nacional, Montevidéu, n. 5, p. 5-20, dez. 1970.

VELHO, Gilberto. Unidade e fragmentação em sociedades complexas. In: *Um Antropólogo na Cidade:* Ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2013, pp. 110-139.

VENTOS, Xavier Rupert de. *Teoria de la Sensibilidad*. Barcelona: Editora Península, 1979.

VENTURA, Roberto. Um Brasil mestiço: raça e cultura na passagem da monarquia à república. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Viagem Incompleta:* A experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2000. PP 329-361

VICENTINI, Calors Alberto. *A Teia do Fato*: Uma Proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: editora Hucitec, 1997

VILLAÇA, Flávio. *Espaço Intra-urbano no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Lincoln Institute, 2001.

VIVACQUA, Aquilles. A Propósito do homem antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 7, s/p, mai. 1929

WEBER, Max. Burocracia. In: MILLS, W. & GEERTH, H. (orgs.). *Max Weber ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 229-282.

WEBER, Max. *Ensaios de Sociologia*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1987, 503 p.

WEBER, Max. *Metodologia das ciências sociais (parte I).* São Paulo*:* Cortez, 1993.

WEBER, Max. Reflexão intermediária – Teoria dos níveis e direções da rejeição religiosa do mundo. In: Botelho, André. *Essencial Sociologia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. P. 506-553

WEINSTEIN, Escravidão, cidadania e identidade nacional no Brasil... In: PAMPLONA, Marco A. ; DOYLE, Don H. *Nacionalismo no Novo Mundo*: A Formação dos estados-nação no século XIX. Rio de Janeiro: Record, 2008.

WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Editora Abril, 2010.

WILLIAMS, Raymond. Quando se deu o Modernismo? In: *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. PP 1-9

WOLKMER, Antônio Carlos. Crítica jurídica e sua trajetória no ocidente. In: *Introdução ao Pensamento Crítico Jurídico*. São Paulo: Saraiva, 1991.

7.2 REFERÊNCIAS DA REVISTA DE ANTROPOFAGIA E DA REVISTA MARACAJÁ:

A SOCIEDADE... *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 2, dez. 1928

ALECRYM, Octacílio. Miss Macunaíma. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 12, s/p, jun. 1929

ALGUMAS NOTAS SOBRE O QUE JÁ SE TEM ESCRITO EM TORNO DA... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 4, s/p, abr. 1929

ALMEIDA, José Américo de. Como me tornei escriptor brasileiro. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1928, 1ª dentição, n. 5, p. 3

AMARAL, Tarsila do. Desenho de Tarsila. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 6, s/p, abr. 1929

ANDRADE, Carlos Drummond. Cartas na mesa. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 11, s/p, jun. 1929

ANDRADE, Mário de. Entrada de Macunaíma. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1928, 1ª dentição, n. 2, p. 3

ANDRADE, Mário de. Manhã. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 1, p.1, mai. 1929

ANDRADE, Oswald de. Lundu do Escritor Difícil. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, p. 3, n. 7, nov. 1928.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 1, p. 3, mai. 1928

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1928, 1ª dentição, n. 1, p. 3

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, p. 3, n. 1, mai. 1928.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, p. 3, n. 1, mai. 1928.

ANDRADE, Oswald de. Schema a Tristão de Athayde. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 5, p. 3, set. 1928

ANDRADE, Oswald de. Sol. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 1, s/p, mar. 1929.

ANNUNCIO (1)... In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

ANNUNCIO (2)... In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

ANNUNCIO (3)... In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

ANTIGUIDADES... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 9, s/p, mai. 1929

BALCÃO..., Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n.3, p. 2, jul. 1928.

BALCÃO..., Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n.5, p. 8, set. 1928.

BANDEIRA, Manuel. Convite aos antropófagos. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1928, p. 3, n. 3, jul. 1928.

BASTOS, Abguar. Poema. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, n. 1, p. 2, 1ª dentição, mai. 1928

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 1, p. 8, mai. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 2, p. 8, jun. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 3, p. 8, jul. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 4, p. 8, ago. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 5, p. 8, set. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 6, p. 8, out. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 7, p. 8, nov. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, 1989, n. 8, p. 8, dez. 1928.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 2, 1989, n. 10, p. 8, fev. 1929.

BRASILIANA, Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 2, 1989, n. 9, p. 8, jan. 1929.

BRASILIANA... In*: Revista de Antropofagia.* São Paulo: d. 1, n. 1, p. 8, Maio de 1928

BRASILIANA... In*: Revista de Antropofagia*. São Paulo: d.1 , n. 2, p. 8, Junho de 1928

CAMARÃO, Felipe. O Primeiro processo.In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 8, s/p, mai. 1929

CASCUDO, Luís da Câmara. Cidade do Natal do Rio Grande. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928, 1ª dentição, n. 4, p. 3.

CAVALCANTE, Mateus. A Brideira. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, p. 3, n. 7, nov. 1928.

CLÁSSICOS DA ANTROPOFAGIA..., In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 7, s/p, mai. 1929

COSTA, Oswaldo. A falsa cultura, a falsa arte, a falsa moral... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 9, s/p, mai. 1929

COSTA, Oswaldo. Resposta a Ascenso Ferreira, In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

DANTAS, Pedro. Uma adesão. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1929, 1ª dentição, n. 10, p. 3

DE ATROPOFAGIA... *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 16, s/p, ago. 1929

DIDEROT, Le. O italianinho sem primeiras letras. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 13, s/p, jul. 1929

EMPRESA GRAPHICA..., Revista de Antropofagia. São Paulo, ano 1, n. 4, p. 4, ago. 1928.

FERNANDES, Jorge. O Estrangeiro. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 2, p. 1, jun. 1928

FERREIRA, Ascenso. Bahia. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: n. 2, p. 8, 1ª dentição, jun. 1928.

FERREIRA, Ascenso. Carta do poeta de...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

FREUDERICO. Ortodoxia: A Antropofagia como movimento...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 3, s/p, mar. 1929

GARRIDO, Antônio (Demócrito Rocha). A matança dos inocentes. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: n. 15, s/p, jul. 1929

GARRIDO, Antônio (Demócrito Rocha). Filosofia de antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 16, s/p, ago. 1929

GARRIDO, Antônio (Demócrito Rocha). O primeiro número de Maracajá...In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís

Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

JACOB, Max. À la Revista de anthropophagia. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1928, 1ª dentição, n. 5, p. 3

KRISHNAMURTI, J. Hapiness is...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: 1928, 1ª dentição, n. 8, p. 3

LEIAM..., Revista de Antropofagia. São Paulo, ano 1, n. 5, p. 4, set. 1928.

LEIAM..., Revista de Antropofagia. São Paulo, ano 1, n. 8, p. 4, dez. 1928.

LIMA, Filgueiras. Jazz band da floresta. In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

MACHADO, Antônio de Alcântara. Abre-alas. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, p. 1, n. 1, mai. 1928.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Carniça. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 3, p. 1, jul. 1928

MACHADO, Antônio de Alcântara. Chaco. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 2, p. 1, n. 9, mai. 1929.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Incitação aos canibais. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 2, p. 1, jun. 1928

MACHADO, Antônio de Alcântara. Um Poeta e um historiador. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 4, p. 4, ago. 1928

MACHADO, Antônio de Alcântara. Um Poeta. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n. 2, p.4, 1928

MACHADO, Antônio de Alcântara. Um poeta: Cassiano Ricardo. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 2, p. 4, jun. 1928

MARÇAL, Heitor. Carta a um antropófago de S. Paulo. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 16, s/p, ago. 1929

MEYER, Augusto. Resolana. *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 1, p. 2, mai. 1928

MOREYRA, Alvaro. A Proposito do Teatro sem Nome. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 5, s/p, abr. 1929

NASCIMENTO, Franklin. Pomo Roido. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 6, p. 2, out. 1928

NASCIMENTO, Franklin. Pomo Roído. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, n. 6, p. 2, 1ª dentição, out. 1928.

NAVA, Pedro. Educação Sentimental. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 2, p. 2, n. 9, jan. 1929.

PRADO, Yan de Almeida. Idílio. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, p. 2, jun. 1928

PRADO, Yan de Almeida. Os Três Sargentos. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, p. 7, ago. 1928.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Yan de Almeida (Aldo Nay). Os Três Sargentos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 5, p. 7, set. 1928

PRADO, Yan de Almeida (Aldo Nay). Os Três Sargentos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n.6, p. 7, out. 1928

PRADO, Yan de Almeida (Aldo Nay). Os Três Sargentos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 7, p. 7, nov. 1928

PRADO, Yan de Almeida (Aldo Nay). Os Três Sargentos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 8, p. 7, dez. 1928

PRADO, Yan de Almeida (Aldo Nay). Os Três Sargentos. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 1, n. 9, p. 7, jan. 1929

PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ANTROPOFAGIA..., In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

PORONOMINARE. Manipulações etnológicas. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 6, s/p, abr. 1929

PORONOMINARE. Uma adesão que não nos interessa. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 10, s/p, jun. 1929

PIRIPIPI. Intimação ao sr. Azevêdo Amaral. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 8, s/p, mai. 1929

PUM PUM, Jacob. Combinação de cores. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 14, s/p, jul. 1929

QUEIROZ, Rachel de. Se Eu fosse escrever o meu manifesto artístico. In: Maracajá. In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho*. (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 03/03/2017

REVISTA... Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 2, n.1, p. 1, mai. 1929

SALGADO, Plínio. A Língua Tupy. Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 5, mai. 1928

SARASATE, Paulo. Você da antropofagia..., *Maracajá*, Fortaleza: 1929, n. 2, s/p. In: IPIRANGA, Sarah Diva da Silva; CARVALHO, Carlos; LOPES, Camila Oliveira; LEITÃO, Lívia de Araújo; MARTINS, Maria Sárvia da Silva; LOPES, Sávio Alencar de Lima; SANTOS, Thaís Pereira. Espírito Maracajá. In: *Sertão-poesia: Jáder de Carvalho* (acervo virtual do grupo de estudos Sertão Poesia da Universidade Estadual do Ceará). Fortaleza: 3 de fevereiro de 2013. Disponível em: http://sertaopoesia.blogspot.com.br/2013_02_01_archive.html Acesso em 4 mar. 2017

STADEN, Hans. Aí vem... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928, n.1, p.1

TAMANDARÉ. A Antropofagia até hoje... ...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 14, s/p, jul. 1929

TARSILA DO AMARAL ABRIRÁ...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 14, s/p, jul. 1929

TARSILA, SUMÁRIO DO CATÁLOGO, EM IMPRESSÃO, DA EXPOSIÇÃO..., In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 13, s/p, jul. 1929

TELEGRAMA DE CONGRATULAÇÕES...In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

TURF... In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, d. 2, n. 6, s/p, 1929

UFA, OS FILMES QUE... Revista de Antropofagia, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 2, mai. 1928

UM QUE SE DEFENDE. Devastação. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 7, s/p, mai. 1929

YKO, N. Ainda os jesuítas..., In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo: d. 2, n. 15, s/p, jul. 1929

7.3 REFERÊNCIAS ARQUIVÍSTICAS:

ANDRADE, Oswald de. Declaração de Princípios do Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 06-Atividade Cultural. Item documental, São Paulo e Rio de Janeiro, 1952-1945

ANDRADE, Oswald. O Antropófago. CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 04-Produção Intelectual de Oswald de Andrade, Cadernos e Cadernetas, São Paulo e Rio de Janeiro, 1952-1953

CARTÃO POSTAL COM OS DIZERES “VIVA A ANTROPOFAGIA”. In: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 02-Correspondências, Passiva, Item documental, Dakar, 1950

CARVALHO, Flávio de. Oswald de Andrade. *Diário de São Paulo*. Rio de Janeiro, 1954. In: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 07-Produção Intelectual de terceiros, Artigos documentais, recorte de jornal, Rio de Janeiro, OA 790-11. p. 43. 1954

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 02-Correspondência, Finlândia, jan. 1929.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 09-Biblioteca, Paris, fev 1924.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 09-Biblioteca, Londres, jan. 1929.

O Antropófago Oswald de Andrade. *Manchete*. Rio de Janeiro, 1953. In: CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO ALEXANDRE EULÁLIO. Oswald de Andrade. 07-Produção Intelectual de terceiros, Artigos documentais, recorte de jornal, Rio de Janeiro, 1953

O RIO GRANDE DO SUL TRAZ A SÃO PAULO O ABRAÇO DE COMBATENTE DA MESMA BATALHA..., In: *O Diário de São Paulo*, São Paulo: 27 de out. 1930. In: CENTRO

DE DOCUMENTAÇÃO EDGARD LEUENROTH. Fundo Centro de Pesquisa e Documentação Social. Periódicos. Jornal O Diário de São Paulo, São Paulo, 1930