

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

ANDRESSA DA CONCEIÇÃO ROCHA

**LEGADO ANTROPOFÁGICO NO FIM DO PROJETO MODERNO:
CONTINUIDADE E INFLEXÃO DIFERENCIAL**

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2019

ANDRESSA DA CONCEIÇÃO ROCHA

**LEGADO ANTROPOFÁGICO NO FIM DO PROJETO MODERNO:
CONTINUIDADE E INFLEXÃO DIFERENCIAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte

Orientador: Dr. Paulo Venâncio Filho

RIO DE JANEIRO

2019

Agradecimentos

À minha família por todo apoio durante meu percurso acadêmico.

Aos meus amigos, em especial Aldones Nino, Ayla Tavares, Bruna Levi, Jessica Moraes e Juliana Bravo, pelas inúmeras sugestões e conversas que tornaram essa pesquisa possível.

À Fernanda Lopes, pela oportunidade de aprendizado e importante contribuição à minha formação.

Às membras da banca, Clarissa Diniz e Cíntia Guedes, pela generosidade.

Ao meu orientador, Paulo Venâncio, pela liberdade concedida em meu processo de escrita.

"A unidade pertinente do pensamento da arte como verdade imanente e singular é portanto, em definitivo, não a obra, nem o autor, mas a configuração artística iniciada por uma ruptura no evento (que em geral torna acadêmica uma configuração anterior). Essa configuração não tem nome próprio nem contorno definido, nem mesmo totalização possível sob um só predicado. Não se pode esgotá-la, apenas descrevê-la imperfeitamente." (BADIOU, 1994, p.27)

RESUMO: Esta pesquisa é uma análise acerca da elaboração da antropofagia como uma teoria cultural brasileira por excelência e das contradições inerentes a essa operação conceitual formulada por uma elite intelectual paulista. Nesse contexto, ressaltam-se os Manifestos escritos por Oswald de Andrade e a obra da artista Tarsila do Amaral como linguagens fundamentais no projeto modernista elaborado, o qual reitera a dinâmica social colonial baseada no racismo enquanto regime discursivo. Por fim, situa-se a obra do artista Rubem Valentim como o impulso de uma arte antropofágica que retoma a identidade nacional como questão em uma dimensão descolonizadora e a série de mapas do artista Jaime Lauriano enquanto uma inflexão crítica diferencial em virtude da tentativa de entender a construção simbólica do Brasil, a violência que permeia os processos históricos e a utilização da pomba na formalização desse revisionismo.

PALAVRAS-CHAVE: ANTROPOFAGIA, MODERNISMO, ARTE MODERNA, ARTE NEGRA, ARTE CONTEMPORÂNEA

ABSTRACT: This research is an analysis about the elaboration of anthropophagy as a Brazilian cultural theory par excellence and the contradictions inherent in this conceptual operation formulated by an intellectual elite from Sao Paulo. In this context, we highlight the Manifestos written by Oswald de Andrade and the work of artist Tarsila do Amaral as fundamental languages in the modernist project elaborated, which reiterates the colonial social dynamics based on racism as a discursive regime. Finally, the work of artist Rubem Valentim is situated as an impulse of an anthropophagic art that takes back national identity as a question in a decolonizing dimension and the series of maps of artist Jaime Lauriano as a differential critical inflection due to the attempt to understand the symbolic construction of Brazil, the violence that permeates historical processes and the use of pomba in the formalization of this revisionism.

KEYWORDS: ANTHROPOPHAGY, MODERNISM, MODERN ART, BLACK ART, CONTEMPORARY ART

SUMÁRIO

Introdução	6
Parte I: Contradição Antropofágica	8
Parte II: Criticalidade Antropofágica em Rubem Valentim e Jaime Lauriano.	19
Conclusão	34
Referências Bibliográficas	36
ANEXO A - Manifesto da Poesia Pau-Brasil	38
ANEXO B - Manifesto Antropófago	42
ANEXO C - Manifesto Antropófago: 70 anos depois	46
ANEXO D - Manifesto ainda que tardio	50

Introdução

É possível situar a modernidade artística brasileira desenvolvida sobretudo no eixo Rio-São Paulo em três módulos: o primeiro ocorre na transição do século XIX para o século XX e tem na Semana de 1922 seu grande momento. O segundo seria o módulo entre a Semana de 1922 e as primeiras Bienais de São Paulo, concomitantemente ao revisionismo da arte colonial e ao desenvolvimento de uma arquitetura moderna. A conclusão de nossa modernidade passaria pelas inaugurações do Museu de Arte de São Paulo em 1946, dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo em 1948 e de Brasília em 1960 até o golpe militar.

O primeiro momento, portanto, caracteriza-se pela tentativa de elaborar uma linguagem artística nacional, visto que havia a necessidade do país, cujo estabelecimento se deu tardiamente, em construir e afirmar sua identidade, além de distanciar-se de seus vizinhos latino-americanos. Não obstante, tal tentativa apresenta algumas contradições as quais pretende-se investigar. Mais do que accidental, trata-se do vestígio de um projeto que em momento algum objetivou dialogar com a sociedade brasileira de maneira mais ampla, vide a estrutura de poder que se mantém na dinâmica social após a proclamação da República. A produção artística do período foi desenvolvida de acordo com uma proposta, nem sempre explícita, e para um público determinado - não necessariamente o brasileiro, ainda que o nacionalismo fosse uma questão.

A primeira parte pretende evidenciar de que maneira uma elite intelectual brasileira elaborou um projeto de modernidade que ratificou a dinâmica social colonial. A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no centenário da independência do país, constitui um primeiro momento no qual procura-se pensar uma atualização da linguagem que deseja tornar-se moderna. A partir de seus desdobramentos, percebeu-se que havia a necessidade de elaborar tanto arte quanto teoria: nesse contexto, os manifestos adquirem papel fundamental, tendo em vista que eles são a palavra modernista por excelência. A antropofagia teorizada em 1928 por Oswald de Andrade surge como operação conceitual em um projeto de reeducação da experiência estética e constitui o eixo central da pesquisa, considerando as contradições dessa estratégia cultural e o modo que ela foi desenvolvida visualmente pela artista Tarsila do Amaral.

A segunda parte retoma as discussões acerca das obras de Tarsila e busca ressaltar como o racismo, enquanto principal legado da escravidão, estruturou a linguagem em um processo de objetificação de alteridades. Nesse sentido, destaca-se a produção do artista Rubem Valentim como o impulso de uma arte antropofágica em virtude da dimensão política de sua obra descolonizadora, que apresenta um vocabulário construtivo desenvolvido através de referentes ancestrais. Por fim, situa-se a série de mapas do artista Jaime Lauriano em consonância com as discussões sobre a antropofagia por conta de sua formalização com a pomba branca ou preta, pontuando como o artista ressignifica cartografias do período colonial para evidenciar o assujeitamento de corpos e propor contranarrativas.

Parte I: Contradição Antropofágica

A arte moderna começa com a ruptura do espaço organizado a partir da perspectiva e segue como uma constante interrogação sobre a natureza da relação quadro/realidade. A importação de um projeto moderno ressalta uma pretensa universalidade que desconsidera os contextos divergentes onde as produções artísticas são desenvolvidas. Nesse contexto, a modernidade em arte evidencia que a identidade nacional é o cerne da questão a ser pensado. No Brasil do século XIX, estabelecido enquanto país a partir do II Reinado, o romantismo é desenvolvido na tentativa de mitificar e idealizar uma identidade nacional comum, mas que ainda segue padrões eurocêntricos de conformações físicas. O lugar no qual isso é majoritariamente forjado, de maneira mais efetiva do que na literatura, é o simbólico, por meio de signos.

Com a República, surge a ideia de modernização desejada pela burguesia. O academicismo, por conseguinte, é recusado, tendo em vista que ele não apenas é o ensino da técnica: ele reduz o próprio artista à ela, reproduzindo a estrutura colonial através da cópia. No seio de uma sociedade que requisita uma sintonia com o que acontece na Europa de modo supostamente não hierarquizado (vive-se no período um regime republicano, mas a percepção de mundo continua colonial e Paris mantém sua posição de metrópole no âmbito artístico-cultural), considera-se a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo entre 13 e 17 de fevereiro e, não por acaso, no centenário da independência política, como o primeiro impulso de uma produção que se propõe a pensar as questões da arte moderna no país.

Não obstante, não havia uma heterogeneidade nas produções artísticas realizadas e sua importância maior reside no fato de que o evento vinculado à economia cafeeira paulista promoveu uma ruptura com o chamado culto institucional. Além disso, Anita Malfatti (1889-1964), por exemplo, artista cujas obras apresentam um viés mais atrelado a uma concepção moderna de fazer artístico, foi rechaçada pelo público e pela crítica e de fato teve papel determinante no desenvolvimento e propagação de uma nova linguagem com sua exposição inaugurada em dezembro de 1917. A modernidade em Anita é a manutenção de um espaço

psicofisiológico e o Brasil deseja o estabelecimento de uma arte moderna, no entanto rejeita a novidade internacionalizada que surge desenvolvida por uma mulher¹.

Com a movimentação do incipiente e ainda mal formado meio de arte brasileiro, Oswald de Andrade assina, em 18 de março de 1924, no *Correio da Manhã*, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Trata-se de uma tentativa de reiterar a posição contrária à produção acadêmica, vista como impedimento no desenvolvimento de uma arte moderna e, principalmente, nacional. Oswald, nesse sentido, afirma que

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado – o artista fotógrafo.

Sua tomada de posição, característica fundamental dos manifestos propagados pelas vanguardas europeias², apesar de revolucionário em certa medida e de se colocar contra as vocações acadêmicas e o gabinetismo, preserva a maior peculiaridade do projeto moderno: sua contradição. Oswald, ao longo do texto, pontua "uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação". O autor retoma aqui o primitivismo nativo, considerado por ele como o único achado da geração de 1922. No entanto, cabe pensar para quem tal primitivismo seria desenvolvido e quais os propósitos implícitos na elaboração do Manifesto.

Havia, por conseguinte, a necessidade de se elaborar tanto arte quanto teoria: é nesse contexto que emergem os manifestos, característicos do período, “pois através deles, a palavra modernista ganhava um caráter explicitamente combativo, negador”³. Os quatro princípios norteadores desse primeiro impulso modernista, portanto, são a aversão ao chamado passadismo, o diálogo com as vanguardas europeias, a importância das artes visuais e a necessidade de se elaborar uma nova linguagem para um novo país. A antropofagia como projeto de reeducação da experiência estética aparece como dado implícito. A teoria da

¹ Para melhor compreensão acerca da chamada crítica de arte da época marcada por um extremo machismo, ver o artigo intitulado *A Propósito da Exposição de Malfatti*, escrito por Monteiro Lobato e publicado no jornal *O Estado* de S. Paulo em 20 de dezembro de 1917. O artigo foi republicado e também encontra-se disponível em LOBATO, Monteiro. *Paranóia ou Mistificação?* In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959.

² Sobre a relação do Manifesto de Oswald de Andrade com a literatura da história da arte europeia, Ana Beatriz Azevedo, em *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, p.39, insere o “Manifesto da Poesia Pau Brasil” como uma reverberação oriunda dos manifestos da vanguarda artística do começo do século XX na Europa, com os movimentos do Futurismo (1909-1914), Cubismo (1907- 1914), Dadaísmo (1916-1922) e Surrealismo (1924).

³ DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*, p.32. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014, 1.ed.

cultura brasileira proposta seria um modo de conceber e sentir a realidade a partir do contexto histórico-sociológico.⁴

O movimento modernista brasileiro, nesse sentido, cristalizou algo que já vinha se testando desde o século XIX - com Euclides da Cunha, por exemplo - de acelerar o tempo histórico para ocidentalizar o país. Tentou-se pensar como o Brasil poderia se abrir para o exterior sem, no entanto, copiá-lo. Havia a exigência de uma apropriação particular, sem perder suas características singulares: era a oportunidade de construir um caminho próprio. Observa-se, desse modo, que o Modernismo no país apresenta uma “autoconsciência quanto à sua posição na história da arte”, tendo em vista que “a absorção que ele fez das outras vanguardas não se deu a despeito de certa confusão, mas sim através dela”⁵.

A antropofagia, nesse contexto, subverteu a tentativa de formar uma identidade nacional pura e unitária. Talvez no Brasil se torne explícito o mote reflexivo de uma filosofia da cultura, visto que “só a antropofagia nos une”. Ao contrário do que ainda ocorre no âmbito econômico em sua condição de permanente exportador de matéria-prima, no plano cultural o país seria capaz de reverter uma suposta dependência. Propõe-se a desierarquização e uma alternativa à colonização histórica através de um movimento que determina como base a valorização das matrizes fundadoras do país que foram negadas.

Há uma ruptura com a imagem idealizada e romântica do "bom selvagem", domesticado em consonância com valores eurocêntricos. O ritual antropófago, anteriormente julgado pelo olhar do colonizador, aqui é retomado na tentativa de legitimação do contexto local. O Manifesto Antropófago, por conseguinte, é metalinguístico: ele cria, ele explica e ele se explica⁶. Ao mesmo tempo em que se propõe o retorno a um passado inconsciente comum a todos os brasileiros ("antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade"), o manifesto volta-se para o futuro por meio do domínio da técnica e da ciência. A síntese paradoxal utópica do manifesto, marcado por uma orientação temporal específica, seria a Revolução Caraíba: o futuro da revolução traria o passado que a colonização moderna

⁴ NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*; Introdução das Obras Completas (OC) Vol. 6: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. xiv; Op. Cit. ANDRADE, Oswald. *O caminho percorrido*. In: Ponta de Lança.

⁵ DUARTE, Pedro. *A palavra modernista*, p.80. Rio de Janeiro: Casa do Saber, 2014, 1.ed.

⁶ DUARTE, Pedro. *A palavra modernista*, p.65. Rio de Janeiro: Casa do Saber, 2014, 1.ed.

tentou apagar⁷. Nesse sentido, a antropofagia é a possibilidade na qual a cultura periférica é capaz de devorar culturas hegemônicas⁸. De acordo com Haroldo de Campos,

A antropofagia é o filosofema básico, o operador cultural por excelência, o legado fundante do modernismo brasileiro. Uma forma brutalista de “desconstrucionismo”, *avant la lettre*. Através da devoração, que é polêmica (isto é, crítica) e antológica (isto é, seletiva, no sentido de que canibal só devora o inimigo valoroso, capaz de fornecer-lhe o nutrimento do tutano), o tabu se transforma em totem. O terceiro excluído, o ex-cêntrico, através do ritual antropofágico, apropriando-se do que lhe interessa na cultura egocêntrica do opressor, pratica uma espécie de festim eucarístico dos ex-comunicados. É a “contraconquista”, de que fala o cubano Lezama Lima. O *coup des dents* marxilar. A mastigação crítico-antológica da outridade, que produz a diferença criativa no caldeirão xamânico do antropófogo.⁹

Trata-se de uma estratégia cultural para o país pautada em uma operação de contraconquista. Este conceito baseado na apropriação da alteridade é eletivo, seletivo e coloca a ideia de descentramento como eixo estruturante da dinâmica cultural brasileira. Desse modo, é possível afirmar que o próprio brasileiro constitui-se enquanto estrangeiro para si próprio. É elucidativa a percepção de Sérgio Rouanet no Manifesto Antropofágico: 70 anos depois, segundo a qual somos o Outro: o que somos é alimentado pelo que não somos. Por isso nossa identidade é sempre negativa. Aberta, nômade, inacabada, provisória.

A identidade nacional é definida, portanto, através de uma auto-descrição de sua cultura marcada pelo signo da multiplicidade. Conforme o escritor e filósofo João Almino (2011, p.59) pontua, “a necessidade de afirmação nacional e independentista ou de aspiração cosmopolita denota já uma condição periférica e marginal”. A questão da identidade brasileira inevitavelmente passou pela arte, pois ela teria que ser tanto descoberta quanto criada. Oswald de Andrade enxergou na constituição étnica brasileira a singularidade que o Brasil poderia oferecer ao mundo, sobretudo às nações hegemônicas.

Perguntavam-me [...] que se devia fazer com a Alemanha depois da guerra? Esfolar inteira? Comunizar? Entregar todinha aos noruegueses, aos gregos e

⁷ DUARTE, Pedro. *A palavra modernista*, p.148. Rio de Janeiro: Casa do Saber, 2014, 1.ed.

⁸ Para uma análise mais profunda acerca da relevância da antropofagia na América Latina, Gerardo Mosquera, considerando os processos inerentes ao sistema de arte ainda marcado por relações entre centro hegemônicos-periferia, afirma em *Beyond Anthropophagy: Art, Internalization and Cultural Dynamics* (2014, p.335) que “a apropriação, vista por outro lado, satisfaz o desejo que a cultura dominante tem de um Outro reformado e reconhecível que possua uma diferença em sua semelhança – o que, no caso da América Latina, parte de sua afinidade com a metacultura ocidental, criando talvez sua perfeita alteridade –, facilitando a relação de domínio sem desfazer-se completamente da diferença que lhe permite construir a identidade hegemônica por meio de seu contraste com um Outro ‘inferior’. Ainda assim, esse quase Outro age simultaneamente como espelho que fratura a identidade do sujeito dominante, rearticulando a presença do subalterno nos termos de sua alteridade rejeitada”. In: PEDROSA, Adriano e SCHWARCZ, Lilia [org.]. *Histórias Mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

⁹ CAMPOS, Haroldo de. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (org.). *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998, p.101.

aos russos? Aos filhos dos fuzilados, dos enforcados e dos bombardeados do mundo inteiro? Dá-la aos judeus? – Não! É preciso alfabetizar esse monstro. [...] A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio **mais atrasado** do Peru ou do México, pelo africano do Sudão. E precisa ser misturada de uma vez para sempre. Precisa ser desfeita no *melting-pot*. Precisa mulatizar-se. [grifo nosso] (ANDRADE, 1971, p. 62)

Dessa maneira, mais do que reafirmar a antropofagia por sua capacidade de invenção, a pesquisa busca evidenciar os aspectos perversos desse modelo estético-teórico desenvolvido por vanguardistas próximos à oligarquia cafeeira paulista. Tal como propõe Roland Greene, “a invenção está atrás da antropofagia como um termo anterior e encorajador; a objetificação, por sua vez, encontra-se atrás da invenção - cada um deles aponta para os outros e se reflete neles¹⁰”. A objetificação surge como dado constitutivo da experiência brasileira tendo em vista que a elite que engendra os processos discursivos é marcada pela persistência de sua condição europeia e, sobretudo, aristocrática.

O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito.¹¹

A artista Tarsila do Amaral (1886-1973), nascida como herdeira de escravos na oligarquia rural¹², produziu em 1928 a tela que deu origem ao Manifesto Antropófago e tornou-se símbolo do projeto estético - vinculado às novas proposições na linguagem - da época. *Abaporu* (Figura 1), cujo título significa "homem que come gente" em tupi-guarani, exibe, por meio da anamorfose, uma figura que repousa sentada e pacientemente segurando o rosto sob o sol, ao lado de um cacto. A artista apresenta um projeto que representa uma suposta brasilidade por meio da saturação alta e contraste. Não há meio tom nem perspectiva em sua obra, visto que o compromisso em ser verossimilhante não se coloca.

¹⁰ GREENE, Roland. *Antropofagia, Invenção e Objetificação do Brasil*, p.203. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

¹¹ ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*, p.236. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974.

¹² HERKENHOFF, Paulo. *Arjan, um modo de ser Angelus Novus*, p.30. In: Prêmio PIPA Catálogo 2018. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio, 2018, ano 9.



Figura 1. Tarsila do Amaral. *Abaporu*, 1928. Fonte: encurtador.com.br/dzFQ6

Na obra de Tarsila, o colonialismo aparece como permanente tensão. *Abaporu* funda a ideia de nação com temas e formas nacionalistas. Desse maneira, o sentido da visão e a psicofisiologia estão em questão. Observa-se uma linguagem sensual desenvolvida no corpo. A ancestralidade, nesse sentido, emerge como algo que une uma comunidade. Trata-se, por conseguinte, de uma construção imagética que indicia o discurso, tendo em vista que o Brasil enquanto nação funda-se na relação com a natureza e com o simbólico e define-se por um mito e uma estrutura econômica, na qual está implícito o problema do saber colonizado.

Observa-se, portanto, que as alteridades são reafirmadas, no entanto o processo de mitificação e/ou exploração permanece. É interessante atentar também para pequenos detalhes ao analisar a inserção de *Abaporu* no contexto no qual ele foi (re)produzido: no Manifesto assinado por Oswald de Andrade em 1928 - apenas 40 anos após a oficial abolição da escravidão no país - e publicado na Revista de Antropofagia, o desenho de Tarsila aparece com a seguinte legenda: "De um quadro que figurará na sua próxima exposição de Junho na galeria Percier, em Paris" (Figura 2).



Figura 2. *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928 por Oswald de Andrade na Revista de Antropofagia. Fonte: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, p. 72.

Entende-se, dessa maneira, que a relação colônia-metrópole permanece vigente e mais do que uma produção em nome da tomada de posição crítica de seu país, *Abaporu* é uma obra realizada para um público não-brasileiro (lê-se europeu) que mantém o exotismo na formação imagética do país. Tarsila, ao analisar como ocorreu o desenvolvimento de uma linguagem antropofágica em suas pinturas, aponta que

O movimento antropofágico teve a sua fase pré-antropofágica, antes da pintura Pau-Brasil, em 1925, quando executei em Paris um quadro bastante discutido, *A Negra*, figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena. *A Negra* já anunciava o antropofagismo. O desenho dessa figura serviu para a capa dos poemas de *Le Formose*, que Blaise Cendrars escreveu sobre a viagem ao Brasil, em 1924. Como dizia, o *Abaporu* impressionou profundamente. Sugeriu a criatura fatalizada, presa à terra com seus enormes e pesados pés. Um símbolo.¹³

¹³ AMARAL, Tarsila do. *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*. RASM – Revista Anual do Salão de Maio. In: BRANDINI, Laura Taddei (org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.722.

Na obra célebre de Tarsila, o olhar colonizador não se dissolve. Apesar do caráter ideológico desenvolvido na elaboração do discurso moderno por excelência - a afirmação da identidade nacional - o lugar do índio ou do negro não foi pensado dentro da sociedade em uma concepção democrática. Nesse sentido, trata-se de um processo de mitificação das alteridades. Tal como Amanda Carneiro afirma,

A forma plástica do trabalho da pintora não esteve dissociada do processo social do qual fez parte, e a prevalência de esforços interpretativos que operam nesse escopo formal camuflam debates de raça interseccionados à já refletida dimensão de classe, que, indissociáveis, são tão caros ao modernismo brasileiro.¹⁴

Não há valorização ao ritual antropofágico a partir de uma concepção positiva e de caracterização nacionalista: a devoração que a sociedade faz em relação ao excluído é de natureza sádica e é legitimada no projeto modernista. Observa-se, dessa maneira, uma arte de negociações cujo objetivo é a manutenção da produção epistemológica e sua consequente inclusão no sistema de arte dos centros hegemônicos, os quais percebem no Outro a possibilidade de atualização plástico-formal.

A operação dos modernistas em busca da legitimidade artística é menos inocente do que pode parecer, porque estabelece, como premissa, que permaneça turva sua relação com as disposições e com os interesses próprios de um grupo hegemônico que demarca os limites do jogo e da circulação de formas de representação.¹⁵

É importante salientar que o entendimento do processo de objetificação modernista que ocorreu inclusive no desenvolvimento da antropofagia enquanto projeto estético tornou-se possível em virtude do distanciamento histórico e da emergência de narrativas pós-coloniais. Entretanto, percebe-se que ainda hoje instituições de centros hegemônicos optam por ignorar essa camada de produção de discurso. Esse fato pode ser observado ao analisar a exposição *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*. Com curadoria de Luís Pérez-Oramas e Stephanie D'Alessandro e assistência de Karen Grimson, a exposição foi apresentada de 8 de outubro de 2017 a 7 de janeiro de 2018 no *Art Institute of Chicago* (AIC) e de 11 de fevereiro a 3 de junho de 2018 no *Museum of Modern Art of New York* (MoMA).

Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil ofereceu uma experiência fenomenológica ímpar ao concentrar-se na produção da artista das décadas de 1920-1930 e

¹⁴ CARNEIRO, Amanda. *Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas*, p.78. In: *Tarsila Popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

¹⁵ CARNEIRO, Amanda. *Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas*, p.79. In: *Tarsila Popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

apresentar obras fundamentais tais como *A Negra* (1923), *Abaporu* (1928) e *Antropofagia* (1929), além de desenhos, cadernos de esboços e fotografias selecionadas. Não obstante, a curadoria seguiu uma linha formalista para pensar as questões do Modernismo brasileiro (privilegiando aspectos como a cor) e sua relação com a linguagem visual das vanguardas europeias. Desse modo, ao negligenciar aspectos raciais e tensões sociais tais como a relação de Tarsila com a escravidão para o desenvolvimento da pintura *A Negra* e a importância de se pensar sua obra para o desenvolvimento da arte contemporânea brasileira sobretudo na produção de artistas negros, a exposição se perde enquanto potência de produção epistemológica.

MoMA has historically emphasized the individual author, medium specificity, and formalist conception of quality, often denuding even the most politically astute art of its context and downplaying artists' ambitions for social change in favor of a Modernist narrative based on stylistic progression. As a result, it has effectively reiterated the storied disjuncture between dominant teleological constructions of history and the fragmented, horizontal configuration of black memory, which is pieced together at the margins.¹⁶

O Museu de Arte de São Paulo (MASP), por sua vez, concebeu a exposição *Tarsila Popular* de 5 de abril a 28 de julho de 2019, ano cujo eixo temático aborda as Histórias das mulheres, histórias feministas. Com curadoria de Adriano Pedrosa e Fernando Oliva, a exposição integra uma série¹⁷ que pretende reconsiderar a noção de popular retomando as discussões acerca de uma das artistas mais importantes da História da Arte brasileira. Nesse sentido, além de abarcar os aspectos formais das obras de Tarsila, o MASP logrou êxito ao suscitar discussões vinculadas a questões de raça, classe e colonialismo.

A Negra (Figura 3), apontada por Tarsila como uma obra que já levantava temas da antropofagia apesar de historicamente não fazer parte desse escopo, adquiriu o status de obra central tanto na exposição quanto na coletânea de textos publicados no catálogo. A pintura que faz parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde 1963 apresenta uma mulher negra sentada com semblante melancólico, o seio esquerdo pendente sobre o braço. A cabeça é ovóide e pequena, enquanto seus pés são agigantados; seus lábios parecem ultrapassar o limite do rosto e as pernas cruzadas são grossas.

¹⁶ COPELAND, Huey. *In the Wake of the Negress*, p.482. In: BUTLER, Cornelia and SCHWARTZ, Alexandra (org.). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

¹⁷ A série compreende as exposições *A mão do povo brasileiro* (1969/2016), *Portinari Popular* (2016), *Agostinho Batista de Freitas* (2017) e *Maria Auxiliadora* (2018).

In the wake of European fascination with l'art nègre, Tarsila do Amaral produced, in Paris, *The Negress*, a painting that has come to stand as an icon of Brazilian modernism and an image of cultural significance far surpassing the realm of art history. In its disturbing amalgam of vaguely post-cubist pictorial conventions and a hieratic archetype of race, this painting captures the tension between the author's eagerness to advance the cause of modern art and yet set herself apart from strictly European references. It is strategically poised between the wish to be perceived as modern and as characteristically Brazilian – a conflict Tarsila would continue to explore in her paintings over the coming years. [...] From today's vantage point, it is evident that her appeal to *négritude* is at least as tinged with exoticism as that of Picasso, Man Ray or any other European artist. As a white woman of the most privileged class in São Paulo, her claim to Afro-Brazilian heritage is scanty, at best. At worst, it can be viewed as linked to a troubling nostalgia for the not-so-distant slave-holding past.¹⁸

O corpo está nu, talvez pela vontade da artista em aproximá-lo a uma narrativa de primitivismo. Observa-se também uma folha de bananeira na diagonal, além de faixas paralelas em branco, verde, azul e marrom. Trata-se de uma imagem no mínimo problemática que evidencia tanto a estrutura de poder na dinâmica social de um país que queria se colocar enquanto moderno quanto o desejo da artista de inserção no auge da negrofilia francesa.

A razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas — um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática¹⁹.

¹⁸ CARDOSO, Rafael. *The Problem of Race in Brazilian Art, c. 1850-1920*, p.20. Disponível em: http://www.academia.edu/download/38803901/Art_History_article_final.pdf. Acessado em 19 julho, 2019.

¹⁹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*, p.61. São Paulo: n -1 edições, 2018.

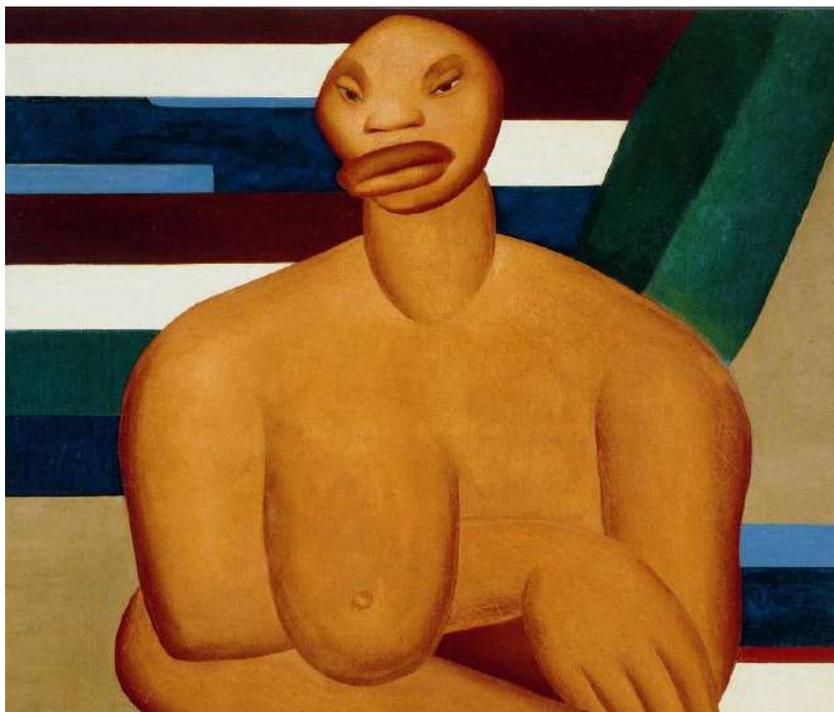


Figura 3. Tarsila do Amaral. *A Negra*, 1923. Fonte:encurtador.com.br/vGIL8

Percebe-se, por conseguinte, que a pintura que indicia a antropofagia é caracterizada por um processo de objetificação estruturado pelo racismo. Conforme a pesquisadora e performer Musa Michelle Mattiuzzi aponta, trata-se de “um olhar e uma prática construídos a partir do uso de signos que engendram a necropolítica como possibilidade de inclusão e de representatividade, em um jogo perverso da linguagem branca de captura e visibilidade”²⁰. *A Negra* não utiliza vestimentas, não possui nome nem qualquer dado que a vincule a uma humanidade: há apenas a figura que retoma a memória afetiva da artista do período da escravidão. A antropofagia, em seu aspecto canibalizante, surge *a posteriori* enquanto teoria que legitima a devoração baseada em uma relação de poder.

Em seu primitivismo de segunda água, Tarsila canibalizou o estilo de Picasso, Brancusi, Léger e Rousseau, incorporando-o a seu serviço. Por fim, a artista processa a imagem racial afro-brasileira, mesmo que não tivesse uma relação com a própria cultura negra, que, de resto, não conhecia, e tampouco se reflete na pintura para ‘francês ver’. No plano simbólico, esse caso é a antropofagia da elite²¹.

²⁰ MATTIUZZI, Musa Michelle. *Histórias Afro-Atlânticas: Algumas Questões*, p.607. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

²¹ HERKENHOFF, Paulo. *As duas e a única Tarsila*, p.114. In: *Tarsila Popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019. Acerca do primitivismo de segunda água, Herkenhoff afirma no mesmo texto que “Os lábios de *A Negra* ou de *Vendedor de frutas* (1925) e do casal de *Antropofagia* (1928) saíram de Adão e Eva (1916-1921) de Brancusi, de matriz

Parte II: Criticalidade Antropofágica em Rubem Valentim e Jaime Lauriano

O não-reconhecimento da alteridade tal como observado nas obras de Tarsila do Amaral ainda exerce influência no (não) estabelecimento de relações interpessoais e no assujeitamento de corpos, cujo critério fundamental é o julgamento baseado sobretudo no significativo racial. O racismo constitui o principal legado da escravidão latente e funciona como regime discursivo cujo objetivo é o exercício da economia do biopoder, possibilitando as atividades assassinas do Estado. O negro, portanto, seria um ser-outro, cuja existência é justificada pela objetificação. É possível afirmar que a antropofagia enquanto teoria formulada por uma elite intelectual branca não possibilitou que negros e índios²² adquirissem o status de produtores de discurso.

Penso isso de Tarsila do Amaral (1886-1973), artista que pintou a obra *A Negra* que, se analisada friamente, é de cunho racista, embora tenha conseguido fazer-se creditada por uma falsa narrativa de que a representatividade importa e tenha sustentado durante muito tempo o mito da diversidade racial e cultural desse país. Há uma tecnologia política dos colonos herdeiros de criar soterramentos²³.

Nesse contexto, cabe ressaltar o discurso desenvolvido pelo filósofo Achille Mbembe, o qual retoma discussões acerca da dimensão psicanalítica de colonizados presentes em escritos do psiquiatra e ensaísta da Martinica Frantz Fanon (1925-1961), articulando-as à noção de biopoder elaborada pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Mbembe aponta que, “a raça funciona a um tempo como ideologia, dispositivo de segurança e tecnologia de governo das multiplicidades. É o meio mais eficaz para abolir o direito, no próprio ato através do qual se pretende erigir a lei”²⁴. Trata-se, indubitavelmente, de uma estrutura originada no sistema de *plantation* que situou os negros em situação de escravização em uma terceira zona, entre o estatuto de sujeito e objeto.

Não basta afirmar que a raça é um complexo de microdeterminações, um efeito internalizado do olhar do outro e uma manifestação de crenças e desejos tão insaciáveis quanto inconfessáveis. [...] É também uma maneira de

primitivista. A forma fálica de *Abaporu* (1928) de Tarsila remete à *Princess X* (1915-1916) de Brancusi, pelo tratamento similar de um seio e a mão. Por isso, o *Abaporu* estaria mais próximo da arte papua, via Brancusi, do que do índio brasileiro.”

²² Nesse contexto, cabe ressaltar a produção do artista Denilson Baniwa e sua curadoria em parceria com Pedro Gradella na exposição *ReAntropofagia*: trata-se da primeira exposição em território brasileiro que reuniu exclusivamente artistas contemporâneos indígenas brasileiros e buscou discutir a antropofagia a partir de um viés ameríndio. *ReAntropofagia* foi realizada de 24 de abril a 26 de maio de 2019, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense.

²³ MATTIUZZI, Musa Michelle. *Histórias Afro-Atlânticas: Algumas Questões*, p.607. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

²⁴ MBEMBE, Achille. *A universalidade de Frantz Fanon*. Disponível em <http://artafrica.letas.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714de04d0924.pdf>.

estabelecer e de afirmar o poder. É, acima de tudo, uma realidade especular e uma força pulsional. Para que possa operar enquanto afeto, instinto e *speculum*, a raça deve se converter em imagem, forma, superfície, figura e, acima de tudo, estrutura imaginária.²⁵

O conceito de colônia pressupõe falta de igualdade e inaugura um país em estado de exceção, o qual, de acordo com Agamben (2004, p.63), “marca um patamar onde a lógica e a práxis se indeterminam e onde uma pura violência sem logos pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência no real”. Justificado por um sistema jurídico-legal, o mais perverso exemplo da dominação de corpos ocorre com a chamada necropolítica, cujas vítimas são, majoritariamente, jovens. O delito juridicamente definido como genocídio tem sua raiz no racismo, é seu produto lógico porque encontra no Outro a má diferença. Por conseguinte, a dor alheia não é sentida; não há um compadecimento com as vítimas pois o racismo, enquanto produto da escravidão, opera um corte ontológico e promove um processo de naturalização da desumanização.

Em muitos aspectos, a própria estrutura do sistema de *plantation* e suas consequências manifesta a figura emblemática e paradoxal do estado de exceção. Aqui, essa figura é paradoxal por duas razões. Em primeiro lugar, no contexto da *plantation*, a humanidade do escravo aparece como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um "lar", perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político. Essa tripla perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social²⁶.

Trata-se de um ato de violência sistemático, nem sempre visualizado de maneira simples e com reverberações na formação de subjetividade dos indivíduos. Essa desumanização configurou os limites da antropofagia, assim como sua orientação voltada para Europa em virtude de um desejo de pertencimento. É sintomática, conforme visto no capítulo anterior, a vontade de Tarsila em entrar em consonância com as discussões vigentes no meio de arte parisiense. Compreende-se, portanto, que as duas principais matrizes brasileiras - a indígena continua sendo dizimada - são duplamente recalcadas: a população branca por não ser europeia, a parcela negra por não se permitir seu (re)conhecimento e florescimento. Talvez seja possível afirmar que a antropofagia enquanto ferramenta epistemológica não se concretizou de maneira completa ou bem sucedida no Modernismo em virtude da lógica racista de empobrecimento ontológico tanto de negros quanto de índios.

²⁵ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*, p.69. São Paulo: n -1 edições, 2018.

²⁶ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, p.27. São Paulo: n -1 edições, 2018, 2ª ed.

O problema da antropofagia em relação aos negros é que devora outras culturas, inclusive a nossa, e não nos devolve algo de útil ou mesmo o reconhecimento real dessa cultura negra engolida. Nós somos apenas devorados. A arte afro-brasileira, até agora, esteve a margem de um sistema hegemônico, enquanto a antropofagia é uma das narrativas criadas por uma elite urbana de São Paulo. O lugar dos negros nessa narrativa é o objeto de estudo, não o de parceiros na construção de uma narrativa comum.²⁷

A pesquisa, não obstante, não pretende resumir a antropofagia ao casal Tarsiwald. Buscou-se apontar de que maneira o casal mais influente do Modernismo brasileiro a teorizou e formalizou, utilizando-os como estudos de caso tendo em vista os aspectos contraditórios do projeto que se engendrava. A antropofagia enquanto mote reflexivo de um projeto estético fez-se presente na poética de artistas visuais como Hélio Oiticica e Anna Maria Maiolino, entre outros. No entanto, o presente trabalho busca evidenciar de que maneira a antropofagia foi trabalhada por artistas negros, apresentando possíveis aproximações e desvios. Nesse contexto, portanto, ressalta-se a figura de Rubem Valentim, artista que nasce no ano de início do movimento modernista, cuja linguagem e posicionamento político foram fundamentais para o desenvolvimento da arte brasileira em uma chave de leitura baseada no processo antropofágico.

Rubem Valentim (1922-1991) nasce em Salvador, Bahia e torna-se artista autodidata no final do anos 1940. Valentim articula símbolos e emblemas do candomblé em suas telas de linguagem abstrata a partir do final da década de 1950, período historicamente marcado pela assimilação de um repertório construtivo no país. Não obstante, o artista coloca-se em posição contrária “aos ismos internacionais, cosmopolitas”, buscando a defesa de “uma tomada de consciência cultural da Nação Brasileira, do Povo Brasileiro”. Artur Santoro, nesse sentido, afirma, em sua nota biográfica acerca do artista, que a pesquisa empreendida por Valentim sobre os movimentos artísticos brasileiros, sobretudo os primeiros movimentos modernistas tais como a Semana de 1922, foi fundamental para tomada de posição do artista. Em sua análise crítica, Valentim entendeu-os “como demasiadamente embasados em matriz europeia e por ela ainda colonizados”²⁸.

Observa-se maior aprofundamento em sua pesquisa para o desenvolvimento de uma linguagem plástico-visual com sua chegada ao Rio de Janeiro, local que proporciona seu contato com os pontos riscados da umbanda. Em 1962, na mesma cidade, o artista recebe o

²⁷ PAULINO, Rosana apud CARNEIRO, Amanda. *Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas*, p.78. In: *Tarsila Popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

²⁸ SANTORO, Artur. *Nota Biográfica*, p.274. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

prêmio de viagem ao exterior concedido pelo XI Salão Nacional de Arte Moderna. Nesse contexto, a historiadora da arte Abigail Dardashti afirma que “embora tenha começado a construir tal iconografia no Rio de Janeiro, seu trabalho ganhou uma linguagem simbólica fluida, coesa e sistemática, a partir do contato com a arte africana em instituições europeias”²⁹. A oportunidade de morar no exterior durante dois anos permitiu que o artista investigasse seu projeto plástico-formal, possibilitando outros desdobramentos. Apesar de rejeitar qualquer vínculo direto com às correntes artísticas europeias como o concretismo, Valentim ainda participou da I Bienal Internacional de Arte Construtiva (1969), em Nuremberg. Talvez trate-se de uma estratégia do artista em apresentar internacionalmente uma produção assumidamente brasileira e antropofágica.

Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano — ser produto de deglutições culturais. Ao transmutar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraíza de seu terreiro e carregando-os de mais a mais de uma semântica os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (1909-1992).³⁰

Valentim coloca-se “contra o colonialismo cultural sistemático, e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora”³¹. A dimensão política de sua obra reside justamente na capacidade de submeter uma linguagem formal construtiva (erudita e europeia) à cultura brasileira por meio de signos da construção da religiosidade de matriz africana (popular e nacional). O artista, nesse sentido, utiliza símbolos de divindades em sua “linguagem plástico-visual-signográfica”: observa-se a presença do *mariwô*, ferramenta de Ogum; ofá, artefato com o qual Oxóssi caça a fartura para seu povo; lanças únicas as quais vinculam-se à Obaluaê; conjuntos triádicos ou com mais hastes relacionam-se com Ossaim; composições em forma de lua remetem à Iemanjá; conjuntos de semicírculos ou trapézios se conectam a Oxaguiã; muitos círculos articulados a outras figuras geométricas atrelam-se aos pontos riscados da umbanda. O tridente de Exu e o oxê, machado de duas lâminas de Xangô, são formas recorrentes nas obras do artista e, de acordo com Conduru, são

²⁹ DARDASHTI, Abigail. *Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a arte africana no British Museum, 1964-66*, p.38. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

³⁰ PEDROSA, Mário. *A contemporaneidade de Rubem Valentim*, p.127. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

³¹ VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*, p.132. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

símbolos das divindades da comunicação e justiça, refletindo o desejo do artista por uma igualdade social.³²

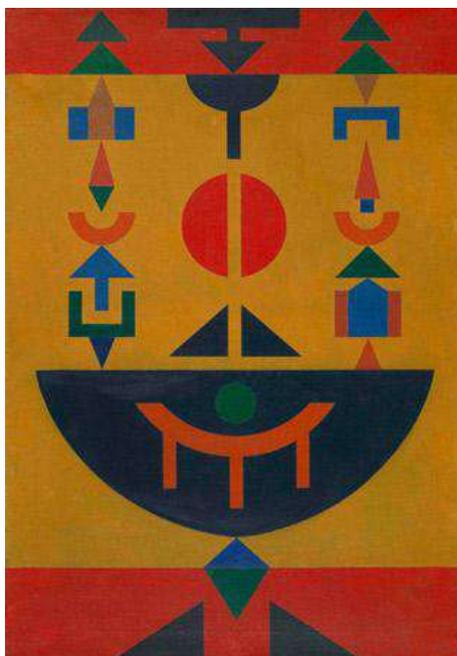


Figura 4. Rubem Valentim. *Composição 12*, 1962. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/composicao-12>

Havia, dessa maneira, uma preocupação em Valentim em desenvolver um repertório cujo conteúdo fosse necessário à realidade sociocultural brasileira. O popular faz parte do processo de pesquisa do artista de descobrir o ser brasileiro, elucidado em seu Manifesto ainda que tardio, publicado em 1976. A discussão acerca da identidade nacional tão cara aos modernistas retorna, contudo não mais pela figuração: trata-se de um jogo de forças entre o sagrado e a racionalidade da linguagem abstrata de maneira descolonizadora.

Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que vêm do exterior — em revistas, bienais etc. E a favor de um caminho voltado para as

³² CONDURU, Roberto. *Tarde, Vésper - Rubem Valentim e o tempo*, p.57. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital.³³

Trata-se, por conseguinte, de uma tomada de posição em um momento em que a efervescência em torno dos manifestos já havia passado. Valentim assume uma posição de intelectual enquanto artista negro que reflete sobre a potência da própria poética. Talvez seja possível afirmar que o artista identificou a necessidade de uma defesa de sua produção no meio de arte brasileiro, evidenciando assim a dimensão política da linguagem desenvolvida.

O manifesto estava atrasado porque tudo em relação à África no Brasil era, e apesar do que vem sendo feito nas últimas décadas, ainda é tardio. [...] Outra presença do africanismo está por se efetivar ainda hoje na sociedade brasileira. Ancorado no passado, coerente com seu tempo, obra e manifesto de Valentim anunciavam outras possibilidades de futuro.³⁴

Nesse sentido, acredita-se que a transformação da linguagem artística na pintura promovida por Valentim que promoveu a abertura a signos ainda marginalizados por constituírem a cultura afro-brasileira contribuiu de maneira decisiva para o desenvolvimento de uma arte antropofágica que, ao contrário de Tarsila, não “apresenta uma mirada folclórica branca sobre aspectos da estética negra e indígena”³⁵ e, sobretudo, não é racista. Considera-se, portanto, que a sua produção artística e intelectual consolidada por meio do manifesto foi fundamental não apenas para legitimação de produção epistemológica desenvolvida por um homem nordestino e negro, mas sobretudo para o desenvolvimento da chamada arte contemporânea negra³⁶.

³³ VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que tardio*, p.133. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

³⁴ CONDURU, Roberto. *Tarde, Vésper - Rubem Valentim e o tempo*, p.60. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

³⁵ MATTIUZZI, Musa Michelle. *Histórias Afro-Atlânticas: Algumas Questões*, p.607. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

³⁶ Nota da autora: Optou-se pelo termo arte negra em detrimento à arte afro-brasileira em virtude do enfoque dado à produção de artistas negros, enquanto arte afro-brasileira engloba a produção de quaisquer pessoas vinculadas à matriz afro-brasileira, tais como Carybe etc.



Figura 5. Rubem Valentim. *Emblema 1*, 1968. Disponível em: <https://terremoto.mx/construcoes-afro-atlanticas/>

A religiosidade como ponto de inflexão na operação antropofágica de Rubem Valentim é desenvolvida também pelo artista Jaime Lauriano (São Paulo, 1985), o qual retoma a reflexão acerca da brasilidade por uma nova leitura: se antes uma elite intelectual branca tentou pensar e engendrar a cultura nacional, e Valentim desenvolveu uma reflexão do ser brasileiro em uma linguagem abstrata, Jaime questiona a narrativa hegemônica por um viés histórico. Enquanto a brasilidade de Tarsila era um mundo sem conflitos, fruto de uma sociologia de conciliação própria à ideologia de sua origem social vinculada ao capital agrário³⁷, a brasilidade em Jaime é caracterizada pela permanente tensão racial.

A virada afro-brasileira se propõe à violentação da violência (Foucault) e à história dos vencidos (Benjamin), incluindo o retorno dos recalques da memória, a urgência de lembrar, transhistórias africanas, diagramas de alteridade, discursos de gênero, o sistema de violências na Amazônia, as resistências da democracia.³⁸

Sua poética estrutura-se também na antropofagia: trata-se de um deslocamento metafórico que tornou-se diretriz na formação da identidade brasileira. A pesquisa, nesse sentido, concentra-se em duas obras da série de mapas desenvolvidos pelo artista enquanto uma inflexão crítica diferencial na contemporaneidade em virtude da tentativa de entender a

³⁷ HERKENHOFF, Paulo. *As duas e a única Tarsila*, p.112. In: Tarsila Popular. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

³⁸ HERKENHOFF, Paulo. *Arjan, um modo de ser Angelus Novus*, p.30. In: Premio PIPA Catálogo 2018. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio, 2018, ano 9.

construção simbólica do Brasil e a violência que permeia os processos históricos. Além disso, há o aspecto plástico-formal: assim como Rubem Valentim manteve-se em um processo de continuidade ao realizar sua operação por meio da pintura e da escultura - linguagens cujo cânone é europeu - Jaime utiliza a cartografia, um dispositivo colonial, para formalização desse revisionismo.

A conceituação do presente enquanto espaço de experiência também aparece como dado em uma cronologia que antecede à colonização e reverbera até os dias atuais. A matriz africana é reposicionada no discurso com a utilização da pomba branca - giz utilizado em rituais de umbanda, enquanto a exploração da mão-de-obra indígena revela como a questão racial sempre pautou as relações de hierarquia no país. Trata-se de uma proposição que discute questões como memória e esquecimento, que constituem as bases das narrativas institucionais.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.³⁹

Em *novus brasilica typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural* (2016), o artista desenvolve uma releitura do mapa *Novus Brasiliae Typus*. Elaborado pelo cartógrafo holandês Willem Blaeu, ele compõe a coleção *Atlantis Appendix, sive pars Altera, continens Tab: Geographicas diversarum Orbis regionum, nunc primum editas*, publicada pela primeira vez em 1630 e constituída por 60 mapas. *Novus Brasiliae Typus* (Figura 6) apresenta uma interpretação do Brasil com viés bastante colonial: o título do mapa, posicionado no canto inferior esquerdo, é circundado pela alegoria do país, formada por um homem indígena nu, que utiliza um cordão com face pendente e segura um arco e flecha e uma mulher indígena, também nua e que carrega um cesto em cima da cabeça e segura uma colher.

É importante salientar que, enquanto o homem possui um semblante combativo, com a cabeça erguida, a mulher aparenta cansaço ou melancolia com a cabeça baixa. Acima das figuras, há um animal aquático e uma caravela. Na parte superior ainda à esquerda, observam-

³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*, p.71. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

se as detalhadas divisões das capitânicas hereditárias, empreendimento colonial implementado pela Coroa portuguesa que concedeu terras anteriormente habitadas pelas sociedades ameríndias: além das representações de árvores, montanhas e eventuais animais, há também a presença da Igreja, evidenciando a consolidação das capitânicas enquanto projeto civilizatório colonial. A parte central do mapa destaca práticas do modo de vida indígena: uma mulher, perto de dois animais, repousa tranquilamente na rede, a qual foi amarrada entre duas palmeiras. Assim, configura-se imageticamente a ideia de preguiça atrelada até hoje à sociedade brasileira, também apontada por Oswald no Manifesto Antropófago (“Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil”). Ao lado, próximo a uma oca, ocorre uma cena de um pretense ritual antropofágico protagonizado por três homens: destacam-se, nesse contexto, partes de corpos já desmembrados como braços, cabeças e pernas.

Existe, portanto, uma associação entre o repouso do corpo dos nativos do Brasil, alimentação e antropofagia. É importante constatar como o imaginário da relação entre América e canibalismo disseminou-se também através das ilustrações contidas nos mapas, criando uma associação entre a veracidade geográfica e a cultural, que se legitimam mutuamente.⁴⁰

Não obstante, nenhum dos três indígenas está no processo de devoração de aspectos admiráveis do Outro, processo que caracteriza a antropofagia. Há, na representação construída por Blaeu, apenas o desejo de reforçar a narrativa que afirma as sociedades originárias enquanto primitivas, selvagens e violentas. Conforme Mbembe aponta a partir da leitura de *Origens do totalitarismo* de Hannah Arendt (2012, p.277), o direito de matar existe pois “os selvagens são, por assim dizer, seres humanos ‘naturais’, que carecem do caráter específico humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, ‘quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime’”⁴¹.

A colonização, dessa maneira, encontrou nos mapas mais um aparato de poder que legitimava a compreensão de que mais do que benéfica, ela era necessária, pois possibilitaria civilizar tais povos. Na parte superior à direita, percebe-se mais uma representação de um ritual antropofágico, dessa vez formada por mais personagens. Duas mulheres surgem ao lado, mais à direita, próximas à oca e à rede, em posição de descanso.

⁴⁰ FONSECA, Raphael. *Olhar para o outro, Olhar para si*, p.124. In: FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019.

⁴¹ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, p.36. São Paulo: n -1 edições, 2018, 2ª ed



Figura 6. Willem Blaeu. *Novus Brasiliae Typus*, 1630. Disponível em: encurtador.com.br/hmsxT

A partir da cartografia desenvolvida por Blaeu, Lauriano apresenta um desenho elaborado com pomba branca sobre o algodão preto e que apresenta algumas alterações significativas: o título surge na mesma posição, entretanto não há mais duas pessoas indígenas em seu entorno (Figura 7). Acima do título, onde anteriormente situavam-se caravelas, Jaime escreve “apropriação cultural” e no espaço reservado à escala, vê-se “invasão”. O mapa da Baía de Todos os Santos, por sua vez, é substituído por “democracia racial” e contrapondo-se à presença humana estereotipada de *Novus Brasiliae Typus*, sobretudo na parte central, o artista insere a palavra “etnocídio”. Em sua operação, Lauriano mantém a representação de estruturas como redes e ocas e promove o apagamento de animais, igrejas e delimitações das capitânicas hereditárias.

A denúncia da dimensão classificatória, por meio da figuração de mapas, apresenta-se, então de modo mais explícito, na série *Invasão, Etnocídio, Democracia Racial e Apropriação Cultural*, de 2016, de Jaime Lauriano. A rede figura, entre outros elementos, junto ao registro do território que, não por acaso, Lauriano realiza sobre algodão. A inscrição das redes no trabalho, associada ao título, rememora Gilberto Freyre (1900 -1987) e sua tese sobre a miscigenação no Brasil, em que o artefato mobilizou visualmente noções

conectadas à preguiça ou à sexualidade nas relações entre senhor e escravizado.⁴²



Figura 7. Jaime Lauriano. *novus brasiliana typus: invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, 2016. Disponível em: encurtador.com.br/jLXY9

Jaime propõe uma alternativa à narrativa vigente, caracterizada por mitos como a democracia racial, presente no hino à República escrito em 1890 pelo poeta Medeiros de Albuquerque. Trata-se de um projeto de nação baseado no apagamento à memória, tendo em vista que o hino afirma, dois anos após a abolição da escravatura, que "Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre país!". Tal como propõe Andreas Huyssen (2014, p.158), "o esquecimento precisa ser situado num campo de termos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão - todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória". Outrossim, em detrimento à noção de descobrimento, Lauriano defende o termo invasão, inserindo-se no campo discursivo de narrativas anticoloniais e, conseqüentemente, rejeitando a ordem do discurso eurocêntrica.

⁴² CARNEIRO, Amanda. "Quem vem de lá?": *Redes de circulação iconográfica*, p.200. In: FONSECA, Raphael (org.). *Vaiivém*. São Paulo: Conceito, 2019.



Figura 8. Jaime Lauriano. *invasão*, 2017. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/invasao>

Em *invasão* (2017) (Figura 8), Lauriano parte da representação do mapa do Brasil para construir um arco temporal que vai de 1494 a 2017, ano da elaboração da obra. Trata-se de uma imagem também formalizada por meio da pomba branca, mas nesse caso sobre o algodão vermelho “em alusão à bandeira dos movimentos sem-terra”⁴³. O algodão, presente na série de mapas, é utilizado como suporte, tendo em vista que trata-se de um insumo colonial cujo arco temporal é dilatado: no Oeste da Bahia ainda há casos de pessoas em situação de escravidão nas plantações de algodão, dado que sinaliza como o projeto de escravidão permanece vigente. Observa-se, desse modo, o processo de elaboração de contranarrativas. A antropofagia teorizada pelos modernistas adquire aqui seu caráter mais radical. Essa metodologia opera justamente contra o que Paul Ricoeur chama de *mémoire manipulée*, uma vez que a seletividade na construção da narrativa legitimada atende a fins institucionais por meio da formação de uma memória pública que cristalizou mitos.

⁴³ LAURIANO, Jaime. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/invasao>. Cabe ressaltar que apesar das várias tentativas, quer sejam por e-mail ou pessoalmente (tendo em vista a presença do artista na abertura da exposição do Prêmio PIPA 2019, realizada no dia 10 de agosto de 2019 na Villa Aymoré, espaço de arte do Rio de Janeiro), o artista afirmou estar ciente da pesquisa presente e se recusou a ter um diálogo que ampliaria as discussões que permeiam a mesma. Desse modo, a despeito de se tratar de um artista vivo, não foi possível realizar uma entrevista com Jaime Lauriano.

Nesse contexto, *invasão* apresenta o mapa do país preenchido e envolto por imagens que denunciam a atualização constante do projeto colonial: à esquerda, há desde caravelas bandeiras de Portugal, país responsável pela implementação da lógica colonial em terras tupiniquins, a um tanque militar, além do veículo utilizado pela Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ) popularmente conhecido como caveirão e uma aeronave. Observa-se também a palavra “desocupação”, enquanto à direita do contorno do Brasil nota-se a palavra “reintegração” e a aeronave foi substituída por um helicóptero, presença constante em operações policiais realizadas em comunidades e áreas periféricas.

A ocupação colonial contemporânea é um encadeamento de vários poderes: disciplinar, biopolítico e necropolítico. A combinação dos três possibilita ao poder colonial a dominação absoluta sobre os habitantes do território ocupado. O "estado de sítio" em si é uma instituição militar. Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. [...] É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar⁴⁴.

Trata-se de uma regurgitação do passado colonial e ditatorial brasileiro, cuja necroética mantém-se na contemporaneidade baseada na eufemização da violência que incide sobretudo sobre pessoas negras. O estado de exceção, nesse sentido, torna-se o paradigma de governo na contemporaneidade e encontra no drone o aparato de sua doutrina do bem matar. De acordo com o filósofo Grégoire Chamayou, “eis aí, sob as miragens da ética militarizada e das mentiras de Estado, o princípio, por certo bastante humanitário e ético, do drone: os alvos são presumidos culpados até que sejam provados inocentes – a título póstumo, porém”⁴⁵.

No interior do mapa, ao norte, lê-se “Construção da Transamazônica: uma arrancada histórica para conquista e colonização deste gigantesco mundo verde”. A rodovia Transamazônica integrou o Plano Nacional de Integração instituído em 26 de julho de 1970 pelo general Emílio Garrastazu Médici. O projeto de colonização baseava-se na ideia de que a Amazônia era um vazio demográfico, tendo em vista que não há percepção de humanidade nas sociedades indígenas que sobreviveram à primeira colonização assentada por Portugal. A Transamazônica, um dos mais ambiciosos projetos da ditadura militar, cortaria terras de vinte e nove etnias indígenas, provocando mais um genocídio ou, no melhor dos casos, constantes remoções. De acordo com o relatório da Comissão Nacional da Verdade, “foi possível estimar

⁴⁴ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, p.48. São Paulo: n -1 edições, 2018, 2ª ed

⁴⁵ CHAMAYOU, Grégoire. *Teoria do Drone*, p.165. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ao menos 8.350 indígenas mortos no período de investigação da CNV, em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão”⁴⁶.

Observa-se, logo abaixo da menção à Transamazônica, um desenho da usina hidrelétrica Belo Monte que denuncia a atualização na contemporaneidade desses empreendimentos coloniais perpetrados contra os primeiros habitantes do país. Belo Monte situa-se na Bacia do Xingu, no Estado do Pará, e a mudança na vazão do Rio Xingu e de seus afluentes afetará diretamente as sociedades indígenas Juruna do Paquiçamba, Arara da Volta Grande e as famílias indígenas Xipaya, Kuruaya, Juruna, Arara e Kayapó. Trata-se de mais uma operação em área amazônica caracterizada pela exploração de recursos naturais e expropriação de terras indígenas. Nesse contexto, conforme Kena Chaves, “operando juntos, exceção-espoliação e o etnocídio sustentam-se em ideologias racistas e etnocêntricas, e revelam elementos da colonialidade do poder que atravessam tais processos”⁴⁷.

Situada abaixo da representação da hidrelétrica, o artista insere as palavras “bala-bíblia-boi”. Trata-se de uma referência à chamada bancada BBB do Congresso Nacional, composta por ruralistas, representantes das indústrias de armas e membros de igrejas neopentecostais. Não por acaso, observa-se, nesse contexto, a emergência de discursos conservadores no que concerne ao direito da mulher (em temas como aborto, por exemplo) e ao direito dos indígenas à terra, além de violações da laicidade e a utilização de uma retórica neoliberal que visa flexibilizar a compra de armas. Essa bancada, por conseguinte, caracteriza um dos maiores retrocessos sociopolíticos do país, participando com protagonismo de momentos históricos tais como o golpe que levou a Presidente Dilma Rousseff, democraticamente eleita, ao processo de impeachment sem ter cometido crime de responsabilidade.

Por fim, Lauriano faz referência às reformas de infraestrutura realizadas durante o ciclo olímpico ao escrever “BRT 647”. Percebe-se que, assim como as sociedades indígenas veem seu direito à terra interditado, tal direito não é facultado a grupos da sociedade periféricos e/ou marginalizados. As obras para construção dos corredores viários chamados *Bus Rapid Transit* (BRTs) e de implementação do projeto Porto Maravilha — que incluiu a criação do Museu de Arte do Rio (MAR) — promoveram deslocamentos compulsórios em

⁴⁶ Comissão Nacional da Verdade. *Relatório*, vol.2, *Textos Temáticos*, p.205. Dezembro de 2014. Disponível em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/dilma/comissao-nacional-da-verdade-relatorio-volume_ii_2014.pdf/@@download/file/Comissao-nacional-da-verdade-relatorio-volume_II_2014.pdf.

⁴⁷ CHAVES, Kena. *Colonialidade, exceção e etnocídio: O caso dos atingidos à jusante da barragem de Belo Monte*, p.125. Disponível em: <http://agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/download/1525/1400>

virtude das desapropriações e remoções. Observa-se, dessa maneira, que o artista parte de uma análise crítica acerca das dinâmicas sociais para evidenciar como os modos de vida e sociabilidade são marcados pelo significante sociorracial.

Jaime Lauriano, por conseguinte, desenvolve uma epistemologia que busca evidenciar a violência na constituição do processo histórico de formação tanto do Brasil enquanto nação quanto de uma suposta brasilidade, cujas reverberações são sentidas pelos sujeitos afroameríndios até os dias de hoje. A partir da releitura de mapas do período colonial, o artista logra êxito ao evidenciar as camadas ideológicas que permeiam essas narrativas. Lauriano propõe, nesse sentido, um revisionismo histórico que atua em um arco temporal dilatado e visa ressaltar as rasuras inerentes às relações de poder estabelecidas.

Conclusão

Ao longo do árduo caminho a ser percorrido, a presente pesquisa espera levantar questões não tão discutidas na formação da identidade nacional e suas implicações na consolidação de uma cultura brasileira em sua conformação imagética. Pretendeu-se apontar como a antropofagia, consolidada enquanto mote reflexivo da cultura brasileira, foi apropriada e formulada filosoficamente por uma elite que manteve um regime discursivo racista. A revisão de obras icônicas na História da Arte brasileira fez-se necessária não apenas à guisa de informação, mas como instrumental de legitimação de uma produção contemporânea que propõe um revisionismo histórico extremamente necessário em uma sociedade que conserva uma mentalidade colonial.

Nesse sentido, as obras mencionadas de Tarsila do Amaral reiteram a necropolítica e evidenciam como o regime de representação é sobretudo um regime de poder. Não obstante, não se pretende construir um discurso baseado em um encadeamento teleológico: desse modo, entende-se a produção artística de Tarsila, assim como a de Rubem Valentim e a de Jaime Lauriano, enquanto acontecimentos singulares e formas com caráter ideológico que refletem diferentes contextos históricos e modos de vida. Buscou-se evidenciar como a antropofagia enquanto filosofia da cultura brasileira surge em três distintos processos de investigação ainda comprometidos com a questão da identidade nacional.

Rubem Valentim, nesse contexto, constitui um ponto fora da curva: o artista optou por questionar o projeto de implementação de uma linguagem construtiva no país em um momento em que os artistas - sobretudo concretistas - abraçaram tal ideia, propondo o desenvolvimento de uma poética que não ignorava as influências externas, mas apropriava-se delas em um processo de regurgitação visando a elaboração de uma obra atrelada às discussões acerca do ser brasileiro.

A série de mapas de Jaime Lauriano, por sua vez, foi inserida na pesquisa como estudo de caso de uma terceira via de desenvolvimento de uma linguagem antropofágica e que retoma a religiosidade da matriz afro-brasileira em sua formalização com a utilização da pomba. Considera-se, por conseguinte, que o artista desenvolve uma pesquisa cuja potência reside na criticalidade ao apropriar-se da cartografia de viajantes do período colonial, inserindo pautas sociopolíticas caras à sociedade.

Por fim, espera-se que o trabalho contribua com uma discussão acerca da questão da identidade nacional na arte brasileira a partir da análise das teorias discutidas, refletindo a interdisciplinaridade da arte contemporânea e suas ramificações com a psicanálise, a antropologia e as ciências sociais. Nesse sentido, cabe destacar os múltiplos desdobramentos possíveis para pesquisa, tendo em vista que o debate iniciado nesta monografia poderá ser retomado na realização de uma pós graduação, possibilitando assim maior aprofundamento dos temas elencados.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acessado em 2 de agosto de 2017.

ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido; Sol da meia-noite. In: _____. Ponta de lança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: Catálogo USP, 2012.

BRANDINI, Laura Taddei (org.). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CAMPOS, Haroldo. *Da razão antropofágica*. Lisboa: Colóquio Letras, n.62, pp. 10-25, jul 1981.

CARDOSO, Rafael. *The Problem of Race in Brazilian Art, c. 1850-1920*. Disponível em: http://www.academia.edu/download/38803901/Art_History_article_final.pdf. Acessado em 19 julho, 2019.

CARNEIRO, Amanda. "*Quem vem de lá?*": *Redes de circulação iconográfica*, pp. 198-200. In: FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019.

CARNEIRO, Amanda. *Tarsila do Amaral: descendente direta de Brás Cubas*, p.78. In: *Tarsila Popular*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

CHAVES, Kena. *Colonialidade, exceção e etnocídio: O caso dos atingidos à jusante da barragem de Belo Monte*. Disponível em: <http://agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/download/1525/1400>

CONDURU, Roberto. *Tarde, Vésper - Rubem Valentim e o tempo*, pp.53-61. In: *Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

COPELAND, Huey. *In the Wake of the Negress*, pp.480-497. In: BUTLER, Cornelia and SCHWARTZ, Alexandra (org.). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

DARDASHTI, Abigail. *Construções Transatlânticas: Rubem Valentim e a arte africana no British Museum, 1964-66*. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). *Rubem Valentim: construções afro-atlânticas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1ª ed., 2014.

FONSECA, Raphael. *Olhar para o outro, Olhar para si*, pp.123-163. In: FONSECA, Raphael (org.). *Vaivém*. São Paulo: Conceito, 2019.

GREENE, Roland. *Antropofagia, Invenção e Objetificação do Brasil*. In: ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. *As duas e a única Tarsila*. In: Tarsila Popular. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2019.

HERKENHOFF, Paulo. *Arjan, um modo de ser Angelus Novus*. In: Premio PIPA Catálogo 2018. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio, 2018, ano 9.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais e políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1ªed, 2014.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Histórias Afro-Atlânticas: Algumas Questões*, pp.607-609. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2018.

MBEMBE, Achille. *A universalidade de Frantz Fanon*. Disponível em <http://artafrica.lettras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714de04d0924.pdf>. Acessado em 30 novembro, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n -1 edições, 2018.

NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. Introdução das Obras Completas (OC) Vol. 6: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias – Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. P. xiv; Op. Cit. ANDRADE, Oswald. *O caminho percorrido*. In: *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. In: Catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: MAM Rio, 1967.

RICOER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*, pp.94-95. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2008.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 128-147, 1998.

SALES Jr. Ronaldo. *Democracia racial: o não-dito racista*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a12v18n2>. Acessado em 15 de novembro de 2017.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANEXO A - Manifesto da Poesia Pau-Brasil

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.

A nunca exportação de poesia. A poesia anda oculta nos cipós maliciosos da sabedoria. Nas lianas da saudade universitária.

Mas houve um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como borrachas sopradas. Rebentaram.

A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, crítica, donas de casa tratando de cozinha.

A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo: o teatro de base e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: - Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

Não há luta na terra de vocações acadêmicas. Há só fardas. Os futuristas e os outros.

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo. Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotográfico.

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Straviski.

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

Só não se inventou uma máquina de fazer versos - a havia o poeta parnasiano.

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1a) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e Debussy até agora. 2a) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva.

O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva.

A nova, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão de ótica. Os objetos distantes não diminuam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala:

A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O reclame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas. Vozes e tics de fios e ondas e fulgurações. Estrelas familiarizadas com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

A reação contra o assunto invasor, diverso da finalidade. A peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido.

Nossa época anuncia a volta ao sentido puro.

Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de equações.

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional.

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito.

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna.

Apenas brasileiros de nossa época. O necessário de química, de mecânica, de economia e de balística. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Práticos. Experimentais. Poetas. Sem reminiscências livrescas. Sem comparações de apoio. Sem pesquisa etimológica. Sem ontologia.

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

Oswald de Andrade

Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

ANEXO B - Manifesto Antropófago

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com os sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristes. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

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 Caraíba . Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Ori Villegaignon print terre*. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à revolução Surrealista e ao bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Contra o Padre Vieira . Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos atender ao mundo orecular.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em totem.

Contra o mundo reversível e as idéias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Caraíba.

Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetais . Em comunicação com o solo.

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notia

Notiá Imara

Ipeju

A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.

Só não há determinismo onde há o mistério. Mas que temos nós com isso?

Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra . O mundo não datado. Não rubricado.

Sem Napoleão. Sem César.

A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagônicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.

Se Deus é a consciência do universo Incriado, guaraci é a mãe dos viventes. Jaci é a mãe dos vegetais.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios e o tédio especulativo.

De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia.

O pater famílias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorância real das coisas + fala (sic.) de imaginação + sentimento de autoridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Moisés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.

Oswald de Andrade

Em Piratininga

Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha

Revista de Antropofagia, Ano I, No. I, maio de 1928.

ANEXO C - Manifesto Antropófagico: 70 anos depois

Contra a antropofagia caeté, pela antropofagia tupinambá. Os caetés nunca saíram do lugar. Os tupinambás viajaram muito. A antropofagia dos caetés é provinciana. A antropofagia dos tupinambás é cosmopolita. Os caetés se gabam de terem comido um bispo português. Coisa de nada. Foi uma pequena fome, um canibalismo chauvinista, incapaz de alterar os rumos da história mundial. Os tupinambás têm uma grande fome, que não recua diante da própria cultura tupinambá. Antropofagia autofágica, heterofágica, panfágica: antropofagia da grande taba do mundo. Os caetés são filhos de sua tribo.

Comem e absorvem, comem e expelem, mas só absorvem o que for útil para a tribo, só expelem o que não for bom para a tribo. Os tupinambás, não. Sabem ser nativos, mas também sabem ser exilados, e enquanto exilados vêem tudo de fora, julgam tudo de fora, e decidem absorver ou expelir segundo critérios diferentes dos critérios tribais. Os caetés querem ter raízes. Os tupinambás querem ter asas. Agora o esquisito é que os tupinambás se pelam pelas raízes dos caetés. Descem do céu que nem passarinhos e comem todas as raízes dos caetés. Não sobra nem um inhamé para contar a história.

Mas não querem ser inhamé não. Nem mandioca. Querem mesmo é ser periquito. Ter asas. Ou guelras. Peixe também serve. Gostam demais de sair do Xingu, desovar no Sena e hibernar no Volga. Nomadismo. Uma sala de jantar domingueira, um inglês magro lendo um tablóide e Maricota tecendo uma tapeçaria prá quando Ulisses voltar. Universalização. Sincretismo. O que interessa na Pomba Gira é que ela é também Maria Padilha, amante de um rei de Castela, D. Pedro o Cruel. Sol, mãe dos viventes: de todos os viventes, e não só de alguns.

A Cobra Grande ficou grande demais para caber num rio só. Perguntei a um homem o que era a identidade brasileira. Ele me respondeu que era a síntese de Deus e da família. Comi-o. Fiz a mesma pergunta a outro homem e ele me disse que era o resultado do casamento de um pajé com uma mãe de santo. Comi-o. Um senhor grisalho, citando Derrida, disse que era a gramatologia: desconstruí-lo a dentadas. Só ficou o esqueleto, todo branquinho, uma beleza. Outro me disse que era uma broa de milho. Tirei-lhe um naco do pescoço, mas não pude comer ele não, porque a carne era muito dura. Comi a broa. Depois comi um bolinho chamado madeleine e também gostei. Saudades do bacharelismo. Bacharel citava o Corpus Juris Civilis em latim.

Os rábulas de hoje não sabem mais latim. Bem feito para eles. Foi porque o Bacharel de Cananéia citava Virgílio em latim que conseguiu dormir com todas as índias da vizinhança. Índia adora ser chamada de ninfa ou de pastora. Quando homem branco chama índia de Amarilis, e diz que ensinou a floresta a repetir o nome dela – “formosam resonare doces Amaryllida silvas” – ela gosta que se enrosca e dá uns gritinhos de gata do mato do fundo de sua rede. Os caetés fizeram muito mal em expelir, sem aproveitar nada, os manuais de lógica que os jesuítas lhes deram. Com isso fica muito difícil conversar com seus descendentes, os brasileiros de hoje. Eles não sabem defender racionalmente as virtudes do irracionalismo. Eles querem ser bárbaros, mas não é bárbaro quem quer. Só é bárbaro quem consegue convencer disso os outros, usando aquele tipo de silogismo que os escolásticos chamavam bárbara.

Entendeu? Sem bárbara não tem bárbaro, e quem não gostar do trocadilho tacape nele. Assim é a lógica tupinambá, que ficou igualzinha à lógica universal, depois de muito jesuíta devorado. A lógica dos caetés é só deles. Eles passam a limpo a lógica dos brancos antes que ela possa valer em Pindorama. A ciência, a moral, a estética, todas essas coisas têm que ser filtradas à luz da realidade de Pindorama. A mentalidade caeté continua viva em seus tataranetos, conforme percebeu o caeté Graciliano Ramos. Todo mundo no Brasil virou caeté. Caetés os românticos, que para se livrarem dos natchez inventaram os tamoios. Caetés os modernistas de direita, que puseram a anta no lugar da raposa. Caetés os modernistas de esquerda, que puseram o pau-brasil no lugar da faia. Caetés os sociólogos do Brasil patriarcal, que mandaram as mucamas costurar vestidos no próprio engenho, em vez de importarem roupas do Reino.

Caetés os apologistas do Estado-Novo, para os quais a democracia era um transplante europeu. Caetés os intelectuais do ISEB, que inventaram uma antropofagia chamada “redução sociológica”, para a qual as idéias estrangeiras só podiam valer no Brasil depois de transformadas pelos sucos gástricos nacionais. Caetés os militares, que recusavam o marxismo por ser uma doutrina exótica. Em suma, os caetés tomaram conta do país. Os mais ortodoxos continuam até hoje roendo o fêmur do bispo Sardinha. Mas depois de quatro séculos e meio, quase todo o tutano acabou. Por isso a maioria prefere iguarias mais finas: gordas idéias européias, nédias como frades, roliços filmes americanos, nutritivos como um Big Mac. Na hora do brinde, os convivas repetem o grito de guerra dos caetés: morte aos modelos estrangeiros.

A antropofagia que eles praticam virou gastronomia oficial. Só que ela ficou muito esquisita. Ou os alimentos saem tais como entraram, sem nenhuma transformação. A passagem pelo tubo digestivo não altera nada, e o que era americano continua americano. Ou há uma pequena confusão na hora de sair. Em vez de guardar as proteínas da cultura estrangeira, devolvendo o resto, os caetés de hoje fazem o contrário. Eles rejeitam o que a cultura gringa tem de suculento e só absorvem o que ela tem de indigesto. Os caetés primitivos, ao menos, comeram a carne e a gordura do bispo, e não suas partes coriáceas, como os calos do pé. Os antropófagos de hoje só gostam dos calos. É preciso acabar com esses canibais incompetentes. Tá na hora de soar o boré para acordar os guerreiros tupinambás. Queremos oferecer a nossos curumins uma comida abundante e cheia de vitaminas. Só nos interessa o que não é nosso.

Não comemos para formar nossa identidade, mas para desfazê-la e refazê-la. Identidade nômade. Inacabada. Nossa antropofagia é artigo do bom e do melhor. Devoramos Hegel, e por isso nossa dialética é produto fino, com certificado de qualidade assinado pelos melhores peritos alemães: comer, para nós, significa *aufheben*, isto é, negar, preservar e transcender, o que equivale, em língua de antropófago, a mastigar o alimento, recebê-lo no estômago e transformá-lo. Nossa antropofagia consiste em negar todas as particularidades, em preservá-las e em integrá-las, dialeticamente, num universalismo concreto que conserva e transcende as diferenças. Caetés precisam de raízes. Tupinambás precisam de asas. Ou de guelras. De preferência as duas coisas, como aqueles peixes voadores que Hans Staden viu quando embarcava para o Brasil, onde quase virou comida de índio. Seres voadores e nadadores, os tupinambás visitaram várias vezes a Europa. Com isso se desprenderam de sua cultura de origem.

E não entraram na cultura nova. Uma vez três deles tiveram um encontro com um morubixaba francês, Carlos IX. Eram expatriados e por isso mais lúcidos. Vendo a França de fora, viram o que os franceses não podiam ver. Prepararam com isso um novo paradigma. Epistemologia do saber excêntrico: visão mais clara, porque vinda de um olhar estrangeiro. Filosofia da moral excêntrica: descentramento, descontextualização, capacidade de distanciar-se de qualquer cultura. Novo calendário. Ano zero da nova era: o encontro com Michel de Montaigne. Através de Montaigne, as opiniões dos tupinambás chegaram à Revolução francesa. Graças aos tupinambás, Montaigne fixou a própria forma genérica do descentramento, tanto em questões cognitivas como morais. Usbek, Micromégas, E.T. Só

pode conhecer quem vem de fora, só pode julgar quem vem de fora. De Sírius. Do Brasil. Tupinambá, modelo de uma humanidade nova.

Homo excentricus. Em casa no mundo todo, exilado em toda parte. Seu terreno de caça é a cosmópole, a cibépole, a urbs da democracia universal, da sociedade civil universal, em que todas as identidades serão múltiplas, em que todas as cidadanias se interpenetrarão. Nesse mundo inventado à imagem do tupinambá, não há nem matriarcado nem patriarcado. Nem totem nem tabu. O tabu é a tirania do pai morto, o festim totêmico é a tirania da comunidade. Em vez disso, a organização democrática do clã dos irmãos. Desterritorializado, esse clã vai ocupar em breve o mundo inteiro. Porque fome de tupinambá é grande demais. É uma fome transcultural, transtribal. Catiti catiti, imara notiá, notiá imara, ipeju. Caeté tem raízes. O sertão virou mar. Mare nostrum. Tupinambá tem guelras. Nadamos.

Sérgio Rouanet

Jornal do Brasil, 22 de agosto de 1998.

ANEXO D - Manifesto ainda que tardio

libertas quae sera tamen

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim — a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias — o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo — a contemporaneidade; criando os meus signos-símbolos, procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil — para suas raízes —, mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-vérbico-visual-sonora. Linguagem plurisensorial: O sentir Brasileiro.

Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos sígnicos (não verbais) de diferenciação das várias, complexas e criadores tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural intensivo entre todos os povos e nações do mundo; consciente de que as influências são inevitáveis, necessárias, benéficas quando elas são vivas, criadores; sou, entretanto, contra o colonialismo cultural sistemático, e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora.

A arte é um produto poético existência desafia o tempo e por isso liberta homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso, busco ávido a linguagem plástica visual que usar uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz. A arte é uma arma poética para lutar contra violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade.

O tempo é a minha grande preocupação — uma das minhas angústias é ver chegar o tempo final sem poder realizar tudo que imaginei. Se nasce em conflito com o mundo, ou enfrentamos e o deglutimos, ou perecemos. Creio que os artistas ou Sensitivos, obviamente resultam disso e da maneira específica como reagem, criam essa coisa que se convencionou chamar arte — ou como querem atualmente, antiarte, resulta o mesmo — e desafio tempo, este sua maior preocupação já que o veem fluir, ir-se embora, aproximando-se da morte. Sentindo na carne uma triste solidão, fiz do fazer minha salvação. Artista liberto, libertador, faço meus exercícios plástico-visuais, lutando contra todas as minhas forças para ser mais humano, mais tolerante nesta época de insólita violência.

Tudo que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 25 anos. Hoje vejo com satisfação que artistas criadores maduros e jovens inquietos voltam-se, buscam, tomam consciência mais profunda da cultura de base, das raízes culturais da Nação Brasileira. Esse mundo mítico e místico, poético, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origens do ser brasileiro. Transpor criando, no plano da linguagem, e dar o salto para universal, para a contemporaneidade toda essa Poética, sem se recorrer a intelectualismos estéreis, é o X do problema.

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte — tão grande quanto o Brasil — e devemos nela beber com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconsequentes, inautênticas; os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade, pouco ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vazios são os mais danoso porque geradores de equívocos; as violentações caricatas do folclore e do genuíno; as famigeradas “estilizações” provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao efetivismo subdesenvolvido.

Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a praça — os conjuntos arquitetônicos urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes; caminho para a humanização das comunidades. Integração arte-ecologia-urbano-arquitetural. Como poderei realizar isso. Deixo a pergunta, cuja resposta poderá ficar somente em protótipos.

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento — e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar

adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um “design” (que chamo Riscadura Brasileira), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade — a minha, pelo menos — em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-1956 quando pintei os primeiros trabalhos da sequência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando.

Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas — tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma semiótica/semiologia não verbal, visível. Isso tudo partindo das formas vivas da “fala” não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina. Enquanto muitos dos nossos artistas criadores se voltavam para os ismos internacionais, cosmopolitas, eu defendia (nem sempre compreendido ou ouvido) uma tomada de consciência cultural da Nação Brasileira, do Povo Brasileiro. Eu defendia e falava sobre a Cultura do Nordeste, sobre Cultura do Índio, a Cultura Negra (e mulata, mestiça e cabocla), eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas carrancas do rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura de cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares. Achava e continuo achando que o Brasil tem de fazer uma arte mestiça como a do Aleijadinho, como a dos santeiros e ferreiros da Bahia. Reconheço que sou um obcecado por uma cultura genuinamente brasileira, apesar da famigerada Aldeia-Global. Eu não nasci na Europa (óbvio), não tive educação europeia. Não sou punhos de renda, não nasci pra ser diplomata. Não sou bem-nascido, pelo contrário, sou um homem áspero, agressivo, sou um homem desesperado que procura a Divindade, o Ser dos Seres. Assim o que eu tinha pra me apegar era o Brasil.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos.

Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência de terra, de povo. Eu venho pregando há anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma

análise crítica, das fórmulas que nos vêm do Exterior — em revistas, bienais etc. E a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital.

Eu acho que a nação brasileira continua. Por isso trato sempre em termos de povo brasileiro. Estou consciente de que os sistemas políticos passam, os problemas econômicos são substituídos por outros, a dialética da existência é um fato. Portanto, essas coisas são efêmeras se nós as encaramos em termos de perenidade de povo, de continuidade de Nação, de continuidade histórica, no tempo e no espaço. Como dizia Ruy Barbosa [1849-1923] (a citação não é literal), um povo pode ser dominado economicamente, o seu território pode até ser ocupado pelas armas, mas o que ele não pode fazer é entregar a sua alma, seu sentir, sua poética, sua razão de ser. Se isso acontecer, ele deixará de existir historicamente como Nação, como povo. Assim, eu acho que no Brasil, hoje, temos de defender nossa alma. É o que faço, transpondo todo esse sentir, essa poética, para uma linguagem contemporânea, evitando cair nas coisas caricatas, nos “tropicalismos”, no nefando kitsch, como tantos outros artistas brasileiros.

Gostaria de citar um trecho escrito pelo crítico Mário Pedrosa (1900-1981) para o catálogo da minha exposição individual na Galeria Bonino, realizada em julho de 1967, no Rio [de Janeiro]:

Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano — ser produto de deglutições culturais. Ao transmutar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraíza de seu terreiro e carregando-os de mais a mais de uma semântica os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (Itália, 1965). Nessa representação os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mística.

O artista projeta mesmo abandonando também a fatalidade da tela, organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões, broquéis, estandartes, barandões de uma insólita procissão talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas, a não ser a eterna crença nas raças e nos povos oprimidos no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem.

Concluindo: a Arte Brasileira só poderá ser um produto poético autêntico quando resultado de sincretismos, de aculturações sígnicas (semiótica/semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negro-índio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e

que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis apesar da famigerada Aldeia-Global. O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação.

Rubem Valentim, 1976.