

ANTROPOFAGISMO E SURREALISMO *

BENEDITO NUNES

Universidade Federal do Pará, Belém.

Um “Manifesto Antropófago”, uma **Revista de Antropofagia**, que o publica em seu primeiro número de 1º de maio de 1928, e um líder, **Oswald de Andrade**, autor do Manifesto - eis as três molas propulsoras do **Antropofagismo**, o último movimento do Modernismo brasileiro, mas o primeiro a reunir, de maneira completa, quatro anos após o advento do Surrealismo, o tipo de ação militante que esta vanguarda literária e artística inaugura.

Oswald de Andrade (1890-1954) fora também, ao lado de Mário de Andrade (1893-1945), um dos líderes do Modernismo, a partir do seu início. A esses dois escritores, separados no plano da criação e opostos quanto às suas personalidades, deve-se o impulso de vanguarda que transformou as intenções renovadoras, manifestadas durante a realização da Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, em uma verdadeira revolução artística de considerável importância na vida cultural do país.

Contudo, o espírito revolucionário, já presente nos primeiros versos modernistas de Mário de Andrade, **Paulicéia Desvairada**, publicados ainda em 1922, não atingiu Oswald senão um pouco mais tarde. No momento da realização da Semana de Arte Moderna, ele tinha apenas, em sua relação bibliográfica, sem contar a produção mordaz de uma atividade jornalística ágil, um romance cíclico, **A Trilogia do Exílio**, escrito entre 1917 e 1921, e cuja primeira parte, publicada no próprio ano do advento do Modernismo, apresentava características do realismo psicológico. Recortado em episódios, sua narrativa fragmentada, esse romance tinha também a marca do Impressionismo. Seu estilo sobrecarregado de adjetivos devia muito à estética decadentista fim do século. Mas de regresso a São Paulo, no final de 1923, de uma estada em Paris, que já havia visitado em 1912 e onde voltaria várias vezes, Oswald trazia em sua bagagem os originais de um novo romance, **Memórias Sentimentais de João Miramar**, publicado em 1924, e que o outro de Andrade, Mário, não hesita em qualificar de “a mais alegre das destruições” dadaísta¹.

Nesse mesmo ano, os dois companheiros da Semana de Arte Moderna partiam com a pintora Tarsila do Amaral e a Sra. Olívia Guedes Penteado, uma incentivadora do movimento modernista, à cabeça de uma caravana de artistas para as antigas cidades do Estado de Minas Gerais. Um ilustre convidado, Blaise Cendrars, se encontrava no grupo turístico de São Paulo que empreendeu a descoberta da arte barroca das igrejas dessa região montanhosa, onde a exploração do ouro havia feito florescer, no século XVIII, um ambiente artístico refinado que as cidades do litoral nunca conheceram. Mas essa viagem tinha ainda por objetivo o conhecimento das raízes do imaginário nacional que iriam exprimir-se a partir de então, na pintura de Tarsila do Amaral e na poesia de Oswald de Andrade dessa época, reunidas sob o título evocador de **Pau Brasil** e cujo Manifesto homônimo, assinado pelo mesmo autor, fixou a estética. Ele nos deu uma coletânea da poesia Pau Brasil num volume editado pela Sans Pareil de Paris, onde havia voltado em fins de 1924, e onde começou a escrever **Serafim Ponte Grande**, um romance que apresentava estreitas relações com **Memórias Sentimentais de João Miramar**, e que só foi publicado em 1933.

O volume de poemas **Pau Brasil** foi dedicado em francês, ao poeta de **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France**: "A Blaise Cendrars au moment de la découverte du Brésil". Mais do que um gesto de reconhecimento das afinidades que o ligavam a Blaise Cendrars, essa amigável dedicatória assinala os laços literários nunca escondidos, que uniam a poesia modernista à poesia francesa de então e todo o Modernismo às correntes européias de vanguarda. Oswald confessa com toda franqueza, em 1951, que o Modernismo havia tido "importantes ligações com Paris"². Retomando o mesmo pensamento pouco antes de morrer, chegou a afirmar que a renovação artística começada em 1922 era "um ramo colateral do movimento francês"³

A tudo isso é preciso acrescentar que Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram, de fato, os principais mediadores entre o movimento modernista brasileiro e o movimento francês. Mas não exerceram essa função mediadora da mesma forma. Se o primeiro viveu alguns momentos da revolução artística européia, se mergulhou na atmosfera parisiense às vésperas do Surrealismo e lá colheu sugestões e idéias, o segundo manteve com essa revolução relações distantes, através da leitura de revistas e de livros importados de Paris que o outro teria podido conhecer lá mesmo, ao sabor de seus contatos pessoais.

Os versos de **Paulicéia Desvairada**, por seu ritmo e sintaxe revelam-nos, para não falar de suas pinceladas emocionais de proveniência expressionista, uma transfusão original da "imaginação sem fios" dos futuristas. Segundo as referências contidas no ensaio de Mário de Andrade, **A Escrava que não é Isaura**, publicado em 1925, e que traz uma interpretação de conjunto da poesia moderna, pode-se constatar a amplitude da experiência teórica do futuro autor de **Macunaíma** e o profundo conhecimento que tinha dos poetas estrangeiros que serviram de ponto de referência para sua prática criativa. Invoca os teóricos que pregavam na revista **L'Esprit Nouveau**, tais como Paul Dermée e Pierre Reverdy, mas não se limita apenas ao convívio de poetas franceses. Mário tinha a seu serviço um André Salmon e um Jean Cocteau ao lado de Bialik e de Maiakovski, um Max Jacob e um Apollinaire ao lado de Hans Bacher, um Gottfried Benn e um Marinetti, sem esquecer nem Blaise Cendrars, Tristan Tzara, Philippe Soupault, nem Huidobro e Arp.

Oswald de Andrade, espírito mercurial, sempre pronto a absorver as solicitações atmosféricas do ambiente parisiense, que conheceu pela primeira vez em 1912, no momento do triunfo do Cubismo, no Salão do Outono, quando Apollinaire, Max Jacob e Pierre Reverdy se interessavam pela poética implícita a essa corrente, teria tido contatos a partir de 1923, com Blaise Cendrars, Cocteau, Supervielle, Stravinski, Valéry-Larbaud, enquanto Tarsila do Amaral,

então sua mulher, estudava com os pintores cubistas Gleizes, Lhote e Fernand Léger⁴. As manifestações dadaístas com seus inúmeros panfletos, as revistas efêmeras, não permitem, no meio do barulho das orquestras de Jazz que pululavam na Paris da época, que seja ouvido o “apelo à ordem” de Cocteau. Uma segunda onda de primitivismo, sucedendo à invasão da escultura africana, espalha-se sobre a cidade. Oswald fará referência a esse fato na conferência, “L’effort intellectuel du Brésil Contemporain” que pronuncia em 11 de maio na Sorbonne. “Nunca se sentiu tão bem na atmosfera de Paris a proximidade sugestiva do tambor negro e do canto indígena. Essas forças étnicas estão em plena modernidade”⁵. Para Oswald o destino da estética do século XX seria a volta, na música e na literatura, “às fontes emotivas”, às origens, “ao mesmo tempo concretas e metafísicas da arte”⁶.

Ora, o tambor negro e o canto indígena, que ressoavam aqui e que eram fatos brutos da realidade brasileira, aproximavam-nos dessa mesma modernidade através da cultura nativa desprezada até então e que o “Manifesto Pau Brasil”, de Oswald, consagrando o nome de Cendrars, viria recuperar em 1924. A poesia encontra-se nos fatos, bradava o Manifesto, que esboçava um programa completo de criação artística onde se combinam uma teoria da cultura intelectual moderna e uma compreensão intuitiva da realidade brasileira. A expressão Pau Brasil, do nome da árvore que foi o primeiro produto de exportação brasileira, torna-se um adjetivo qualificando os produtos artísticos tirados da realidade geográfica, histórica e social, não somente por sua matéria, mas também por suas características formais, tais como a simplicidade, o despojamento expressivo, a unidade sintética, que seriam as garantias dessa aparência de inocência, de pureza, existente tanto nas elaborações mais ousadas da arte moderna (sobretudo naquelas marcadas pelo Cubismo), quanto nas amostras da arte primitiva autêntica.

Essas características formais e a aparência de ingenuidade não estavam de forma alguma ausentes em **Memórias Sentimentais de João Miramar**, terminado em Paris durante a estada do escritor em 1923, e que seria, como o apresenta o autor fictício de seu prefácio paródico, o primeiro romance em língua portuguesa a utilizar o “estilo telegráfico” e a “metáfora lancinante”. Esse romance proclamava ser também da tendência do “retorno aos materiais” seguida pelo Manifesto e presente nas peças poéticas do livro **Pau Brasil**.

“Nós somos, na realidade - dizia Mário de Andrade, no Prefácio de **Paulicéia Desvairada**⁷ - os primitivos de uma nova era”. Essa afirmação poderia também aplicar-se a Oswald, dado o fundo primitivista de sua poética.

Quaisquer que tenham sido as dessemelhanças entre os dois escritores, eles caminhavam juntos quando colocavam a serviço de sua criação tudo o que, nas correntes estéticas de vanguarda, fosse o Cubismo, o Dadaísmo ou o Surrealismo, pudesse ser encarado sob a luz de uma concepção primitivista da arte. Mas será o Surrealismo que permitirá a Oswald atravessar o Rubicão da arte e escutar o apelo das “forças étnicas” que se repercutiam na realidade brasileira.

Quando Oswald de Andrade concluía, em 1928, sua quinta peregrinação pela Europa, pôde anunciar nos meios intelectuais parisienses o nascimento da última expressão, e a mais radical, do primitivismo modernista brasileiro: o **Antropofagismo** do qual o “Manifesto Antropófago” tinha sido o ato fundador.

II

Apenas o título, “Manifesto Antropófago”, ao invés de “Manifesto da Antropofagia”, já foi suficiente para antecipar o tom humorístico desse texto

cheio de piadas e de jogos de palavras, datado de Piratininga (São Paulo), no ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha. Pelo calendário romano, o ano de 1554 marca o triste destino de Dom Pero Fernandes Sardinha, o primeiro bispo do Brasil, preso e comido pelos índios **caetés** do litoral do estado de Alagoas, após o naufrágio da caravela que o levava a Portugal.

Chamando o manifesto de "Antropófago", Oswald o canibaliza. Retoma o tema da prática do canibalismo que havia seduzido Apollinaire, Picabia e Blaise Cendrars e o transforma em pensamento doutrinário. O texto em questão já é um texto devorador. A exemplo dos manifestos dadaístas afasta-se de qualquer seriedade, como seu precedente europeu, o "Manifeste cannibale"⁸ de Picabia, que aliás Oswald não imitou. Compõe-se de parágrafos curtos em estilo telegráfico semelhante a aforismos: igualmente palavras de ordem de uma doutrina orgânica, digestiva e até a forma imaginária verbalizada da ação pela qual, nas sociedades primitivas, por diferentes razões, religiosas e/ou alimentares, homens comem outros homens, quer tenham sido mortos expressamente para isso quer tenha-se esperado que morram de morte natural para comê-los. Mas qual é a doutrina do Antropofagismo? Tem ela uma teoria e uma prática definidas?

"Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente", afirma logo no início o Manifesto.

Em razão do emprego do pronome **nos**, que remete a um sujeito coletivo, a Antropofagia apresenta-se como um princípio de união nacional. Dir-se-ia que esse início tão inusitado traz resposta imediata a uma questão que estava na ordem do dia. De fato, a afirmação da Antropofagia como princípio de união nacional está ligada à busca da identidade do povo brasileiro que nossos modernistas empreenderam. Essa busca retomava um dos temas centrais do pensamento romântico.

Segundo o pensamento dos nossos românticos, o índio seria o ancestral, o portador da alma do país, o fundador da nacionalidade. Não haveria então qualquer novidade na transferência operada pelo Manifesto dessa identidade para o passado longínquo, para as **sociedades frias** dos índios, sem história, se, ao invés do bom selvagem, consagrado por nossos poetas e prosadores do século XIX, tais como Gonçalves Dias e José de Alencar, Oswald não tivesse atribuído ao comedor de homens, ao antropófago **tupi** ou **caraiíba** a honra de ser o avô dos brasileiros.

É pelo aspecto ameaçador, pagão e impiedoso desse ancestral que a busca de uma identidade nacional, busca essa de tendência conservadora e mesmo reacionária noutras correntes do Modernismo brasileiro⁹, oscila no sentido contrário a um esforço paradoxal de **desidentificação das origens**. Nem os primeiros protagonistas de nossa história, os portugueses, nem os índios, enquanto cepa originária étnica, intemporalizada no vago horizonte do Brasil pré-cabralino, guardavam o segredo de nossa identidade.

Pois o Antropofagismo oswaldiano nem totalmente etnográfico apesar da referência aos tupis, nem totalmente mítico apesar da transgressão dos fatos etnográficos, terá um estatuto ambíguo, ora impondo-se como a imagem de uma realidade primitiva instintiva, ora impondo-se como a idéia-força revivificada do homem natural. A imagem dessa realidade primitiva desemboca no inconsciente coletivo e a idéia-força do homem natural, nas pulsões primordiais que guardam a inesgotável capacidade de rebelião individual.

Dito isso, não é difícil aceitar que o antropófago tenha podido representar o papel de um **impulsionador** em relação à sociedade brasileira histórica, colonial de origem e de formação. A atitude antropofágica que reivindicou o ato de canibalismo, que dele efetuará a mimese, ou melhor, a paródia, explora o contraste com a civilização, aberto por essa prática da vida primitiva, com o objetivo de fazer incidir sobre a formação colonial da sociedade histórica uma

luz violenta. O Antropofagismo será uma prática verbal de agressão e de crítica voltada para a antropofagia da qual quer aproveitar a sedução sombria, o choque legendário, a aura mágica, a repercussão emocional para mudar nossos hábitos intelectuais, fazer com que se possa sair do círculo das instituições e dos valores tradicionais. A atitude correspondente a essa prática pressuporia um recuo crítico, um distanciamento antropológico do olhar, permitindo sobrevoar o conjunto da sociedade histórica e nela surpreender os laços originais dos seus costumes.

No começo, eis o que nos conta a narrativa subentendida no Manifesto, era a **antropofagia** que garantia aos primeiros habitantes do Brasil a forma de sua cultura e o equilíbrio de suas relações sociais. Os colonizadores chegaram com seus capitães, seus governadores gerais, seus padres jesuítas. A antropofagia torna-se o obstáculo tanto da dominação religiosa quanto da dominação política. Os jesuítas proibiram às suas ovelhas, os índios tupis, por bem ou por mal convertidos ao cristianismo, a prática do canibalismo. Tal interdição foi a causa maior da organização repressiva da dominação colonial sobre a qual se edificaria a sociedade histórica. Mas não há repressão, qualquer que seja sua força e sua ação contínua, que possa suprimir o oprimido. Este, no caso do instinto antropofágico de nossos índios, persiste como herança profunda, como inconsciente, sempre pronto a se voltar contra a instância repressiva, contra a coerção religiosa e o poder político do governo, interiorizados no decorrer da história e tornados o superego, a morada da autoridade dos costumes.

Assim o antropófago, que substitui o bom selvagem dos românticos e o selvagem pacífico e pacificado de alguns modernistas, não se prestando ao papel de ancestral enobrecido, tomará o lugar do Filho revoltado desde o começo da história contra o Pai, quer seja ele o colonizador, o patriarca da família brasileira, que tem aí sua origem, ou o prestigioso europeu de autoridade intelectual intocável. Essas diferentes imagens paternas e paternalistas, que são também tabus, deveriam ser comidas, deglutidas mentalmente enquanto tabus, e por isso, transformadas em totens. "A transformação do tabu em totem", proclama o XVII parágrafo do Manifesto.

Poderíamos dizer que, se há no Manifesto um núcleo doutrinário onde a teoria e a prática se misturam, é exatamente nessa passagem, "a transformação do tabu em totem", que nos apresenta o sentido da antropofagia ritual dos **tupis**. Essa frase explicativa, quase um refrão do Manifesto, nos dá o objetivo da atitude devoradora atribuída ao Antropofagismo, enquanto movimento de idéias, além da arte e da literatura que contudo o sustentavam, e nos dá a extensão de uma tarefa a ser cumprida pela inteligência brasileira numa sociedade de origem colonial, vítima de um dilacerante contraste ainda não extinto nos dias de hoje.

Trata-se do contraste entre a cultura intelectual, "fatalmente importada, e a afirmação de uma outra cultura **que se fundamenta nos caracteres nativos**"¹⁰, que o Modernismo tornou consciente. Esse problema, a obsessão dos modernistas, encontrou em Oswald uma formulação ousada no que diz respeito ao conceito de uma cultura nativa.

Qualquer que seja a predominância de seus componentes, quer se dê maior importância à contribuição dos portugueses, quer se exalte a participação do negro e do índio, era necessário, segundo a opinião geral dos defensores do Modernismo, valorizar a cultura nativa, considerada de comum acordo, como a fonte de uma nova sensibilidade artística oposta à pura aceitação dos modelos estrangeiros vindos de Portugal ou de alhures. De qualquer forma, era considerada como uma contrapartida da mistura étnica. Tal como o caboclo ou o mulato, a cultura nativa seria uma mestiçagem das contribuições africanas, americanas e portuguesas numa sociedade em que se moldara um novo

modo de vida nas condições peculiares de uma região tropical. A mestiçagem cultural era reconhecida como interpenetração de três raças enquanto resultado harmonioso de antigos conflitos ultrapassados. Alguns propunham a utilização da cultura nativa como se fosse um filtro de assimilação da cultura intelectual européia, para refrear a tendência que nos levava a imitá-la; outros, mais radicais, imbuídos de um nacionalismo selvagem, propunham sua utilização como se fosse uma muralha do espírito nacional capaz de neutralizar qualquer nova influência estrangeira.

A contribuição do Antropofagismo oswaldiano começa pela compreensão da sociedade colonial como sociedade trabalhada por forças repressivas mestras, tais como a catequese dos jesuítas e a autoridade dos governadores gerais. Essas forças tinham sido introduzidas no amálgama da cultura nativa, aí depositando a violência da dominação. Desse ponto de vista nossas heranças culturais carregariam sempre a marca da repressão, das “sublimações antagônicas” das quais fala o Manifesto, e que produziram instituições desdobradas. Recolho as passagens do Manifesto que nos mostram esse desdobramento: “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará” (XIII). “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós” (XIV). “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval. O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar, cheio de bons sentimentos portugueses” (XXIII).

Da Religião ao Direito, das vestimentas européias à moral da família e ao “decorum” político do Império ou da República, todas as instituições eram aparências, disfarces de uma outra realidade profunda que era preciso liberar: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud...” (L).

Assim, segundo o ensinamento de Freud, que foi a chave teórica do Surrealismo, e do qual retira a idéia da transformação do tabu em totem¹¹, Oswald separa o quinhão do oprimido e, da mesma forma, sem ter necessidade de invocar uma entidade nacional, retém da cultura nativa, colocando sobre o índio a marca de primitividade, as estruturas inconscientes adormecidas sob a crosta da organização social e política do país. Dessa maneira, chega a fazer da antropofagia o suporte do inconsciente coletivo, reduzindo-o a uma só pulsão, o instinto antropofágico, que nada mais é que um sucedâneo da **libido** freudiana de onde brotaria o imaginário. A operação que disso decorre, a transformação do tabu em totem é, no entanto, ludicamente regrada sobre o modelo do canibalismo ritual dos tupis.

O povo tupi, dividido em várias tribos que lutavam entre si, comia seus prisioneiros de guerra. Segundo o que conta Jean de Léry, que acompanhou Villegaignon na sua aventura de colonização no Rio de Janeiro, a França Antártica, a vítima amarrada pela cintura com uma corda de sacrifício, a mussarana, exposta à zombaria geral, ousava enfrentar seus inimigos, exteriorizando sua coragem por insultos até que a abatessem com um golpe de borduna. Em seguida, seu corpo era retalhado, os pedaços divididos e comidos após terem sido defumados. Ao mesmo tempo uma liberação, uma **catarse**, uma festa da comunidade, essa refeição, que escandaliza os padres jesuítas, fornece aos Antropófagos de 1928 a metáfora orgânica da devoração cultural.

A vítima escolhida para o sacrifício, o inimigo sagrado de nossa vanguarda canibal, nada mais era que a moral hipócrita da família patriarcal, isto é, a moral do “pater familias” transformado em senhor de escravos, em proprietário de engenho que proibia às mulheres e aos seus dependentes a liberdade sexual, reservada para si mesmo desde que a exercesse escondido daqueles que dominava¹². Nessa moral reproduzia-se, como uma relíquia do passado, a autoridade religiosa e política colonial, imbuída da função hegemônica do estrangeiro, enquanto exterior de legitimação das superestruturas culturais, de-

sempenhando o papel de superego, cuja mais antiga manifestação de poder paterno foi a imposição ao selvagem das roupas européias para esconder sua nudez: "O que atrapalhava a verdade, era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido..." (VII).

A vestimenta representa de maneira resumida a intromissão da razão, que disfarça, reprimindo, a pura relação instintiva com o mundo, que se exterioriza na mágica, no oracular, no sonho, nos trabalhos da imaginação e da linguagem sem o impecilho da gramática e da lógica.

Chegando a esse ponto, podemos notar que o papel liberador que o Antropofagismo outorga aos intelectuais ultrapassava os limites de uma terapêutica apenas cultural. Esse papel era antes de tudo um assunto político, na medida em que a liberação do imaginário reabria outras fontes, tais como as liberdades da sociedade primitiva, "em comunhão com a terra", que Montaigne exalta no capítulo XXXI do Livro I dos **Essais**: a propriedade coletiva da terra, a repartição dos bens materiais, o bem-estar dos indivíduos, nem ricos nem pobres mas ociosos, em plena posse de seus lazeres. ("Preguiçosos no mapamúndi do Brasil", IX) podendo comer à vontade, o ritmo de sua vida governado pelo ritmo da dança.

Esse quadro da "inocência originária", da qual o humanista não suprimiu a antropofagia, "menos bárbara que a crueldade exercida na Europa sobre um corpo vivo", converteu-se no quadro da **Idade de Ouro**. "A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignatários. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais." (XXV).

O tom humorístico do Manifesto encontra aqui o acorde resolutivo de suas dissonâncias, que acompanhará o próprio movimento de sua linguagem com um jogo de palavras que abarca dois planos opostos, num único projeto de reviravolta geral da sociedade. "A idade de ouro anunciada pela América. A idade de ouro" (XI). O mito da **Idade de Ouro** inclina-se para o futuro como o ponto de chegada de uma realização utópica, já que o retorno ao primitivo, o passo para trás na direção do irracional, produzir-se-ia bem no meio da civilização técnica - a **Idade de Ouro**, cujas condições, favorecendo o transbordamento liberador dos instintos, isolavam os fundamentos da sociedade opressiva até revirá-la. Essa reviravolta, enquanto resultado de uma revolução caraíba é completamente paradoxal. Dir-se-ia que o mito e a utopia encontram-se finalmente, segundo o perfil futuro de uma organização matriarcal "a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama." (L). Dado que a sociedade sem complexos, em direção para a qual caminharíamos apresenta-se como uma recuperação dialética da sociedade tupi, o humor se fecha no círculo do paradoxo que ele próprio engendrou.

"Tínhamos o comunismo. Tínhamos a língua surrealista."¹³

Todos os aspectos primitivistas do Surrealismo, tais como o apelo à magia, ao sonho, à adivinhação, que questionam a autoridade da razão e se embebem no inconsciente livre, são resumidos no canto indígena transcrito no Manifesto em **nheengatu**, a língua geral, a **koiné** dos tupis¹⁴. A essa menção da linguagem surrealista sucede uma outra, a do Surrealismo enquanto movimento europeu, retirado de seu contexto e recolocado num outro contexto, o da **revolução caraíba** da qual esse movimento constituiria apenas um degrau, baliando a penúltima etapa de uma grande corrente libertária que se inicia na América. "Filiação. O contato com o Brasil caraíba. Oú 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." (XII).

Não é apenas o paradoxo que irrompe de novo na imagem de uma revolução em marcha, ligada ao mito de sua origem e à utopia de seu objetivo, seguindo o curso de um progresso gradual, de uma evolução. O texto canibal de Oswald revira, ainda mais, a progressão característica da história universal concebida à maneira hegeliana e tornada exemplar: o progresso da consciência da liberdade que começaria no Oriente e acabaria passando pelos gregos, no centro da Europa. Essa concepção europocêntrica da História, comida **antropofagicamente**, sofre um deslocamento que por assim dizer a torna periférica, quando se coloca na América a fonte primeira da evolução ou da revolução, e mesmo a idéia do homem natural, retirada do conhecimento dos costumes dos índios antropófagos e que teria sido transmitida pelos testemunhos de Jean de Léry e de André Thévet aos humanistas do Renascimento, um Montaigne e um Thomas Morus. A filiação da **revolução caraíba**, na qual o Antropofagismo se encontra engajado, traça o percurso da transmissão de uma idéia e o impulso de um movimento revolucionário.

“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.” (XI).

É preciso notar a dupla inversão que tudo isso implica. Ter-se-ia primeiramente uma reviravolta do **exotismo** já que a revolução caraíba, tendo começado entre nós, sua trajetória teria passado pela atração que o Novo Mundo exerceu sobre a literatura européia e que esta nos exportara com o Romantismo. A América afirmar-se-ia, tanto em política quanto em criação artística, como o espaço de origem das idéias que ela ia receber muito mais tarde, no século XIX, como um legado do estrangeiro. Daí a outra inversão, a do universal, porque o Antropofagismo sendo portador do impulso de “todas as rebeliões eficazes em direção ao homem”, é num lugar determinado da América que estoura a fonte que alimenta a revolta individual e a revolução mundial. O universal histórico salta do pré-histórico, a civilização renasce de um novo estado selvagem, da “barbárie tecnizada” da qual falava o Conde Keyserling¹⁵. Além disso, a arte aí se confundiria com a vida renovada, a renovação da arte far-se-ia, também, como o fruto da plenitude das relações sociais reencontrando a dimensão sacra do mito em uma utopia realizada. Pois essa idéia de arte como um acréscimo da existência, essa dimensão sacra do mito em Oswald de Andrade, que tem a ver com o conteúdo religioso e metafísico do Antropofagismo, aproxima-o ainda mais do Surrealismo. “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa” exige o parágrafo IX do Manifesto.

Essa **consciência participante** dá-se como uma consciência cósmica, voltada para o corpo. Por meio do corpo o espírito existe e liga-se às coisas que o prolongam e que ele conhece. O conhecimento é apenas a seqüência de um processo contínuo de apropriação do universo, cuja **assimilação orgânica** nos dá o modelo perfeito. **Conhecimento** e **subsistência** se sobrepõem. O que fica fora de nós, nós o recebemos de volta sob a forma de entidades míticas, como a dos deuses carnais Guaraci e Jaci, que nossos indígenas teriam tratado ora como amigos, ora como inimigos, sem nenhuma necessidade de questionar sua natureza. A especulação não deve, pois, assombrar nossa existência. É preciso verdadeiramente recusar fechar-se num sistema que nos afasta daquilo que a vida tem de arriscado, de imprevisível. “Somos concretistas” diz Oswald. “Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas” (XIX). E como lição resta-nos a possibilidade de fruir das coisas tais quais se nos oferecem, a experiência impondo-se como gozo do presente que a alegria burila. Um materialismo alegre, hedonista ou um voluntarismo materialista que se disfarça por detrás de uma atitude inocente? De qualquer forma, existe aí o sobressalto, embora retido, de uma especulação metafísica em germe. Sobre a escrita fragmentária do Manifesto, Oswald de Andrade, desde a ju-

ventude obcecado por uma inquietação de reflexão filosófica nunca saciada, traçou o esboço compensador de uma concepção antropofágica do mundo que nos oferece intuições penetrantes e conceitos apenas esquematizados. Ela é bem mais o produto de uma bricolagem intelectual, do que o resultado de um esforço contínuo do pensamento. Pois essa concepção apresenta-se como um conjunto novo reunindo pedaços de várias doutrinas, fragmentos teóricos de proveniências variadas. Descobre-se aí as marcas de Nietzsche, de Freud, William James, de Marx, de Keyserling, que se destacam sobre o fundo residual do humanismo do Renascimento e do naturalismo das Luzes.

Mas o novo conjunto reunindo esses fragmentos teve o alcance de uma ideologia liberadora que, como o Surrealismo, reteve o sentimento religioso e a intenção metafísica.

III

Com o Manifesto, do qual já estudamos as grandes linhas, o primeiro número da **Revista de Antropofagia** publicou a reprodução de um desenho de Tarsila, datado de 1928¹⁶ que a própria artista descreve da seguinte maneira: “uma figura solitária, monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda.”¹⁷

Assim que Oswald a olhou, excitado pela estranheza daquela forma, teria dito: “é o homem plantado na terra”¹⁸. E a batizou, com a aprovação de Raul Bopp após consultar um dicionário tupi, de Abaporu, o que significa “comedor de homens”. O choque que lhe causou a contemplação desse quadro teve como consequência imediata a redação do Manifesto.

Cabe a outros discutir a questão do valor seminal dessa pintura de Tarsila, uma artista já ligada ao primitivismo Pau Brasil oriundo do Cubismo, na gênese da concepção antropofágica do mundo. Para não nos afastarmos de nosso assunto voltemos rapidamente a essa concepção que se tornou a bandeira de união hasteada pela **Revista de Antropofagia**¹⁹.

A partir do fim de sua primeira fase (maio de 1928 - fevereiro de 1929) durante a qual essa publicação acolhera a contribuição de todos os modernistas, quaisquer que fossem suas tendências ideológicas²⁰, a revista passa à direção de um grupo liderado por Oswald de Andrade que a colocou a serviço de sua ideologia liberadora. Em todos os escritos dessa segunda fase (março de 1929 - agosto de 1929), o chefe e seus companheiros trataram de difundir a concepção antropofágica do mundo e de lhe assegurar o alcance de uma teoria política e de uma metafísica.

Questionam o instinto sexual, discutem as soluções a serem dadas aos problemas sociais, segundo o modelo da sociedade indígena por eles traçada, discutem o fascismo e o comunismo, combatem encarnadamente a Igreja e a catequese e pregam a volta ao estado natural. Mas esses antropófagos que querem antes de tudo comer o cristianismo, depois de Nietzsche, que se preocupam com a liberdade sexual, que se debruçam sobre a etnologia, conheceram o marxismo, a “Gestalt”, o behaviorismo e o neotomismo que criticam sem escrúpulos. No entanto, a essa inquietação intelectual que tratava de tudo e que não aprofundava nada, não esquecendo nem mesmo a pedagogia e a história do Brasil, que tinham a intenção de reescrever com o tempo – a essa inquietação arquejante mas confusa e turbulenta, não faltou uma certa preocupação teológica. A Antropofagia poderia esclarecer a origem do pecado, dizia um colaborador cognominado **Freudérico**. Um segundo “canibal”, Japy Mirim, definia Deus como um fenômeno local, municipal ou tribal. Ainda sob esse aspecto, apoiava-se no falso politeísmo do Manifesto, que proclamava

uma forma singular de antiteísmo. "É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à idéia de Deus. Mas o caraíba não precisava. Porque tinha Guaraci." (XXXVIII).

Entretanto não se pode eliminar a consciência do sagrado que persiste no Surrealismo. Ela é a consciência do Tabu supremo, do contrário absoluto da existência humana, que essa existência deve enfrentar. "A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu." (XLVII).

Eis a teologia da negação de Oswald, a metafísica bárbara do antropofagismo, consagrada a substituir a promessa messiânica de um além por uma religião natural, cósmica, ora instrumento de adaptação vital, segundo o pragmatismo de William James, ora objetivação da vontade de poder nietzscheana, identificada com a libido e então com o instinto antropofágico, enquanto causa do "sentimento órfico" que justifica todas as religiões.

Já é tempo de obedecer às ordens que **Freuderico** dava na folha três da Revista aos seus seguidores e aos seus inimigos: não levar a Antropofagia a sério. Esses artigos dos quais já lhes falei não tinham o tom sério de uma comunicação acadêmica ou de uma tese universitária. Pelo contrário, seus autores utilizavam uma linguagem nervosa, explosiva, provocadora. Aliás, a teoria ocupava apenas uma parte do arsenal "canibal", o armamento leve da provocação intelectual: falsas notícias, fofocas, protestos, ataques às personalidades, anúncios humorísticos, anedotas e provérbios ou aforismos, que lembram foguetes verbais que marcaram de vermelho as folhas dadaístas anteriores ao Surrealismo. Todavia, considerando que o alvo dos tiros era a sociedade, a moral convencional, o casamento monogâmico, a dominação política da Igreja, a desigualdade social, podemos afirmar que o emprego das armas utilizadas tinha muito mais do calor revolucionário surrealista do que da confusão dadaísta que não queria dizer nada e que não queria fazer nada.

De fato, Oswald inspirou-se em cada uma das manifestações da vanguarda parisiense - tanto no Dadaísmo quanto no Cúbismo - que podiam oferecer-lhe a ótica do primitivismo. Mas seguiu a curva libertária que o Surrealismo traçou, a partir do centro do imaginário, da revolução artística à revolução política. Foi, sobretudo, a passagem entre a arte e a política, a ponte libertária, que o Surrealismo lhe ensinou.

Vocês devem ter reconhecido as afinidades, as semelhanças entre o Antropofagismo e o Surrealismo. Eu mesmo já indiquei algumas. No que concerne ao Manifesto, seria necessário notar as coincidências, os imbricamentos: o sentido do sagrado, a religiosidade fora do cristianismo, a metafísica sem metafísica, o lugar duvidoso da arte na sociedade que a arte contesta ou seu transbordamento pela política, a arte não sendo mais uma atividade separada do exercício da imaginação na vida e para mudar a vida. Além disso, tanto no Manifesto quanto na **Revista de Antropofagia**, que é réplica brasileira modernista da **La Revolution Surréaliste**, há tiradas à maneira de Jacques Vaché e pretensões de ortodoxia à maneira de Breton. No entanto, o Antropofagismo oswaldiano não foi uma reprodução periférica do Surrealismo da Europa central.

As diferenças entre os dois movimentos não procedem do caráter nacional do primeiro e cosmopolita do segundo. Elas não se encontram nem no estilo da ação pública, muito menos grave nos antropófagos modernistas, nem na prática libertária, muito mais séria nos surrealistas da primeira geração. Talvez as encontrássemos sobretudo no nível social e político, aberto para a utopia do surreal em Oswald de Andrade. O tipo de criação literária de Oswald sempre sustentada pela paródia, de um humor **ubuesco**, que se expande em seu romance **Serafim Ponte Grande**, completa as diferenças.

não pode escapar à impressão de que está diante de uma paródia carnavalesca do Surrealismo, de uma invenção patafísica. Mas a patafísica de Jarry já era Surrealismo antes do tempo.

Podemos pôr um termo nessa situação embaraçosa lembrando o sentido mais profundo do Surrealismo: o recuo em direção ao **pensamento selvagem**, que a cultura intelectual do Ocidente reprimiu. Ora, desse ponto de vista, o Antropofagismo nada mais é que o Surrealismo e o Surrealismo nada mais é do que o Antropofagismo. Há entre os dois uma conversão mútua ou uma devoração recíproca.

Nós já tínhamos a língua surrealista, ou, literalmente, o Surrealismo. Nós o havíamos descoberto. Oswald o havia reinventado.

Dessa forma, no quadro do Modernismo brasileiro, as relações entre os dois movimentos, que não se pode separar do primitivismo de Oswald e de Mário de Andrade, autor de **Macunaíma**, a obra antropofágica por excelência, prenderam-se no subsolo da cultura que atravessa todos os territórios. Sob essa luz podemos compreender que a célebre paródia do dilema hamletiano - "Tupy or not tupy, that is the question" - do "Manifesto Antropófago", tenha podido tornar-se nos dias de hoje, ao invés de uma questão que diz respeito à identidade nacional, um dilema planetário, que é o próprio desafio do Surrealismo: ou preservamos o pensamento selvagem, a imaginação **mitopoética** ou sossobramos no desencantamento do mundo.

- * Este texto, originalmente escrito em francês, foi uma conferência pronunciada pelo autor no Canadá; gentilmente cedido para publicação nesse número da **Remate de Males** e traduzido por Celene Margarida Cruz e Maria Helena Gimeno.
01. Mário de Andrade. Oswald de Andrade. **Revista do Brasil**, São Paulo, (105), 1924.
 02. Oswald de Andrade. Notas para o meu diário confessional. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1951.
 03. Oswald fala à posteridade. **Quincas Borba**, São Paulo, (5). s.d.
 04. Sérgio Milliet. **Diário Crítico**. São Paulo, Martins, p. 355-66. v. 9.
 05. Oswald de Andrade. L'effort intellectuel du Brésil contemporain. **Revue de L'Amérique Latine**, Paris: 197-207, 1 jul. 1923.
 06. Id. Ibid. p. 197-207.
 07. "Prefácio Interessantíssimo".
 08. Manifeste cannibale. **Dadaphone**, Paris, 7 mars 1920.
 09. O verdeamarelo de Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Plínio Salgado, por exemplo de um nacionalismo selvagem.
 10. Murilo Mendes. Conflito de culturas em três poetas brasileiros. **Annali**, Napoli, Instituto Universitário Orientale-Sezione Romanza, 3(1), 1961.
 11. Exposta por Freud em **Totem e Tabu** (1912), segundo a hipótese do parricídio originário.
 12. Esses hábitos sexuais dos senhores de engenho serão descritos, um pouco mais tarde, em **Casa Grande e Senzala** por Gilberto Freyre.
 13. A ligação entre os dois, o Comunismo e o Surrealismo parece estar especificada no parágrafo XXV: "A magia e a vida. Tínhamos a relação e a distribuição dos bens físicos, dos bens morais, dos bens dignários."
 14. Ver o parágrafo XXIV.
 15. Hermann Graf Keyserling (1880-1946) cuja visita a São Paulo em 1929 foi saudada pela **Revista de Antropofagia**, expôs a idéia da **barbárie técnica** no seu livro *Die Neuentstehende Welt* (1926).
 16. O desenho reproduz o quadro apresentado na exposição de Tarsila do Amaral em Paris (Galeria Percier) com o título de **Nu**.
 17. Aracy Amaral. **Tarsila sua Obra e seu Tempo**. São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 249. v. 1.
 18. Id. Ibid. p. 248.
 19. As duas fases da **Revista de Antropofagia** foram chamadas "dentições". Durante a primeira "dentição" o diretor da revista foi Antônio de Alcântara Machado que tinha Raul Bopp como gerente. Durante a segunda, a revista foi apenas uma página publicada nos domingos pelo **Diário de S. Paulo**. Tinha como sub-título Órgão do Clube de Antropofagia, depois mudado para Órgão de Antropofagia Brasileira de Letras. Os diretores recebiam o título de "açougueiro". Faziam parte do grupo Oswaldo Costa, Raul Bopp, Patrícia Galvão, Júlio Paternostro, Adour da Câmara. Nessa época somente os aderentes do movimento em São Paulo ou em outras capitais contribuíram para a revista. Os ataques pessoais ou as provocações recebiam o título de "Moquens". Procurava-se ligar ao movimento o Marquês de Sade, o cangaceiro Lampião, o bandido chinês Tchê, Schopenhauer e muitos outros considerados precursores do Antropofagismo.
 20. Entre outros: Guilherme de Almeida, Rosário Fusco, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e até Plínio Salgado.