

**JACKSON, KENNETH DAVID. *CANNIBAL ANGELS: TRANSATLANTIC MODERNISM AND THE BRAZILIAN AVANT-GARDE*. NOVA YORK: PETER LANG, 2021.**

**UMA TRIBO DE CANIBAIS SAI EM VIAGEM  
GASTRONÔMICA PELA EUROPA**

**A TRIBE OF CANNIBALS LEAVE ON A GASTRONOMIC  
TRIP THROUGH EUROPE**

**Fabio Waki<sup>1</sup>**

Às vésperas do centenário da Semana de Arte Moderna, é mesmo surpreendente que tão pouco tenha sido escrito em historiografia literária sobre as viagens transatlânticas realizadas por artistas brasileiros e europeus para a idealização coletiva da *antropofagia*, o modelo de resistência – social, cultural, política, ideológica etc. – que veio a orientar muito da estética da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro (1922-1930).

Claro, não é nenhuma novidade que artistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Menotti del Picchia e Heitor Villa-Lobos tenham estudado a fundo propostas de vanguarda como as de Blaise Cendrars, Fernand Léger e Arthur Rubinstein para as devorar e digerir qual tupinambás e então as devolver ao mundo

---

<sup>1</sup> Fábio Waki é bacharel em Estudos Literários (2012) e mestre em Linguística – Estudos Clássicos (2015) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e doutor em Materialidades da Literatura (2021) pela Universidade de Coimbra: <fabwaki@gmail.com>.

como novas manifestações contracoloniais. Por um lado, a necessidade de se estabelecer esses cruzamentos já está insinuada no próprio “Manifesto antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, na sua filosofia “tupi or not tupi”, que, dentre tantas propostas de resistência, propõe resistir à roupa, à catequese e à consciência enlatada dos europeus em favor da nudez, da magia e da espontaneidade selvática dos indígenas locais (ANDRADE, 1928, p. 3). Por outro, os efeitos desses cruzamentos também estão escancarados na estética de muitas das obras da época, como no sincretismo entre instrumentos canônicos europeus e instrumentos exóticos brasileiros nos *Três poemas indígenas* (1926) de Heitor Villa-Lobos, nas imbricações entre linguagem prosaica e linguagem oral no *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e na subsunção do pensamento abstrato à existência teluriana no *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral. No entanto, por mais que sejam bem conhecidos esses cruzamentos que permitiram aos modernistas brasileiros conceberem uma nova dialética entre a “civilidade” europeia e a “selvageria” indígena, pouco foi feito até agora no sentido de mapear as circunstâncias daquelas idas de artistas brasileiros à Europa e daquelas vindas de artistas europeus ao Brasil, as quais, ao longo das três primeiras décadas do século XX, contribuíram para que a *antropofagia* viesse a ser concebida como um efetivo modelo de resistência nacional.

O livro *Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde*, de Kenneth David Jackson, professor de literaturas brasileira e portuguesa na Universidade de Yale, propõe justamente rastrear e cartografar essas viagens transatlânticas, valendo-se de um levantamento biográfico e arqueológico das idas, vindas, encontros, eventos e criações que colocaram em contato aqueles artistas que de alguma maneira contribuíram para a organização de uma ideia de *antropofagia* e, de modo mais amplo, para a mobilização de um efetivo processo de *vanguarda modernista brasileira* no começo do século XX.

Com efeito, a maior parte do livro de Jackson consiste em uma reconstituição desses movimentos de contato com base na correlação dos mais diversos tipos de evidência material – como excertos de revistas, jornais, itinerários, cartas, depoimentos e anotações pessoais; fotografias, pôsteres, esboços, ilustrações e pinturas; recortes de partituras e seleções de textos literários etc. Por um lado, essa abundância de referências tem a clara vantagem de permitir ao autor providenciar a seus leitores certos microcosmos da formação histórica da *antropofagia* ainda pouco

explorados nos estudos literários; mas, por outro, ela tem a desvantagem de o impedir de lhes providenciar análises mais aprofundadas sobre obras específicas – a exemplo do próprio *Abaporu*, cuja análise, apesar de enquadrada em uma rica pesquisa sobre o contexto histórico da sua criação, resume-se a uma simples descrição do que salta facilmente aos olhos (pp. 81-82).

Levando-se em conta que o principal objetivo do autor é propor uma nova perspectiva a partir da qual tais obras possam ser apreciadas, a concisão das suas próprias apreciações acaba por ser um tanto frustrante, sobretudo no sentido de não oferecer aos leitores exemplos mais concretos do que tal perspectiva pode lhes ajudar a produzir, crítica e imanentemente, a partir ou a respeito dessas obras. Mas, seja como for, essa carência se torna menos relevante se conviermos com o fato de que o livro se propõe, enfim, a ser menos um estudo em teoria e crítica literárias propriamente ditas do que, nas suas próprias palavras, uma “história cultural e interpretação do modernismo brasileiro nas artes e nas letras” (p. 1)<sup>2</sup> a partir de uma perspectiva crítica centrada em uma série de movimentações transatlânticas.

De fato, se, enquanto *história cultural*, a pesquisa de Jackson se mostra notável pelo trabalho de recuperação e mapeamento dessas travessias e intersecções, enquanto *interpretação*, ela se mostra notável pela lógica que ele adota para organizar as evidências encontradas em uma nova *narrativa* sobre as origens da *antropofagia* e da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro como um todo.

Essa lógica narrativa se estrutura sobre cinco temas ou núcleos de interesse: “viagens”, “retratos e autorretratos”, “improvisação, brincadeira e humor”, “primitivismo e utopia” e, por fim, o que podemos entender como uma “museologia” ou uma “empreitada museológica” por parte dos primeiros modernistas brasileiros.

O principal interesse do núcleo das “viagens” está na proposta de Jackson em reinterpretar as viagens transatlânticas realizadas pelos modernistas brasileiros no século XX como uma subversão daquelas realizadas pelos colonizadores europeus nos séculos XV e XVI. Segundo sua narrativa, enquanto as viagens realizadas pelos colonizadores europeus tiveram como objetivo subjugar a realidade indígena à realidade dos seus interesses colonialistas, as viagens realizadas pelos

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de citação são minhas.

modernistas brasileiros tiveram como objetivo estudar a realidade europeia de modo a reconcebê-la segundo a criatividade dos seus interesses contracolonialistas. É possível que essa proposta de subversão não seja, em si, de todo original; mas ela se mostra particularmente interessante se levarmos em conta que, para fundamentá-la, o autor se vale de pelo menos duas orientações teóricas cuja conjugação nos leva a um raciocínio bastante esclarecedor sobre as origens do movimento modernista: a noção de *entre-lugar*, proposta por Silviano Santiago em *Uma literatura nos trópicos* (1978), e a noção de *insider-outsider*, proposta por Alice Gambrell em *Women Intellectuals, Modernism and Difference: Transatlantic Culture, 1919-1945*.

No ensaio “O entre-lugar no discurso latino-americano”, Santiago sugere que é possível compreendermos a cultura latino-americana de maneira mais construtiva se evitarmos investigações que busquem recuperar suas fontes ou origens, sua formação canônica, pois esse método está fadado a pressupor, em algum momento, uma “unidade” e uma “pureza” da cultura europeia por oposição ao que há de ser, então, um “parasitismo” e uma “indigência” por parte da cultura latino-americana. Ao contrário, Santiago sugere que uma maneira construtiva de se compreender a cultura latino-americana é por meio de investigações que busquem esclarecer seus processos de diferenciação, de deformação do cânone, de produção de obras novas que – conscientemente ou nem tanto – desconstruam e reconstruam as tais “unidade” e “pureza” da cultura europeia em prol do que há de ser, então, um processo de reconceptualização e recriação dessa cultura em uma cultura nova, em uma cultura efetivamente latino-americana (SANTIAGO, 2000, pp. 9-26; JACKSON, 2021, p. 18). No seu livro, por sua vez, Gambrell sugere que uma maneira construtiva de se compreender uma cultura subalterna – uma produção intelectual feminina, no seu caso – é por meio de investigações sobre as circunstâncias em que o subalterno – o Outro estranho – pôde se encontrar em uma posição favorável no seio de uma realidade de alguma maneira responsável por sua condição de subalternidade (GAMBRELL, 1997, pp. 1-2, pp. 125-30; JACKSON, 2021, p. 45). Esse é obviamente o caso dos modernistas brasileiros em suas imersões nos círculos culturais, artísticos e intelectuais europeus, imersões em que eles, brasileiros, puderam se colocar em uma posição ativa de crítica à cultura, à arte e à intelectualidade europeias enfim responsáveis pela marginalização da cultura, da arte e da intelectualidade brasileiras.

Note-se, então, que, ao se valer dessa conjugação entre as noções de *entre-lugar* de Santiago e de *insider-outsider* de Gambrell, Jackson propõe uma história cultural e uma narrativa centradas nas circunstâncias factuais que permitiram aos modernistas brasileiros verificar com melhor precisão quais aspectos da realidade europeia contribuíam para sua autocanonização da sua própria cultura e, por conseguinte, para sua subalternização da cultura brasileira. Assim, ao tratar as “viagens” dos modernistas brasileiros ao continente europeu como uma subversão da empreitada colonial, Jackson não está simplesmente reiterando a ironia contracolonial típica desses modernistas; ele está, bem conscientemente, organizando a narrativa da sua história cultural de modo a respeitar aquele lugar de enunciação subalterno a partir do qual o movimento modernista brasileiro se fez ouvir logo de início.

Ora, se uma das principais intenções dos primeiros modernistas brasileiros era uma reconfiguração da identidade nacional fundamentada em uma reconceptualização do passado, do presente e também do futuro da sociedade brasileira, é bastante lógico que “retratos e autorretratos” tenham vindo a se tornar formas artísticas privilegiadas por esses artistas – algo que, mais uma vez, Jackson nota com admirável sensibilidade. Com base na sua narrativa, logo deduzimos que, se as “viagens” contribuíram para colocar artistas brasileiros em contato com a cultura europeia de modo a que pudessem vir a questioná-la de dentro, os “retratos e autorretratos”, por sua vez, contribuíram para que esses artistas olhassem uns para os outros e para si mesmos e distinguíssem formas impossíveis de serem reconhecidas por uma educação visual tipicamente europeia. Essa nova forma de ver e representar é certamente o caso da *pintura* – e Tarsila do Amaral e Anita Malfatti são sem dúvida os melhores exemplos –, mas ela também pode ser verificada em gêneros artísticos menos patentes, como na *poesia* – a exemplo das “poesias fotográficas” de Oswald de Andrade (pp. 226-230). Agora, se a pintura e a poesia correspondiam a reapreciações por assim dizer mais calmas e ponderadas da realidade brasileira, a fotografia, em particular a fotografia do tipo Kodak, correspondia a uma reapreciação mais imediata e espontânea dessa mesma realidade, uma realidade já sujeita, também, ao frenesi e à efemeridade de um mundo brasileiro cada vez mais urbano.

Embora seja mais difícil de reconhecer como um núcleo de interesse específico, por estar muito imbricado nos demais núcleos, o que Jackson entende por “improvisação, brincadeira e humor” é algo que, enfim, se

mostra interessante de uma maneira bastante singular no seu livro. Obviamente, não há nada de novo em se observar que muito da estética da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro se revestia de um verniz de humor e ironia para com as tensões da condição colonial do país – a começar pela própria ideia de *antropofagia* e por sua filosofia “tupi or not tupi”. Tampouco há alguma novidade em se observar que muito desse humor e ironia está relacionado aos embates – sociais, culturais, políticos, ideológicos, linguísticos etc. – produzidos pelo encontro dessas tensões com as tensões cosmopolitas do país enquanto terra de imigrantes – como verificamos na *História do Brasil* (1932) de Murilo Mendes e, claro, no *Macunaíma* de Mário de Andrade.

Jackson, contudo, valendo-se da sua sensibilidade enquanto músico, chama a atenção dos leitores para o fato de que muito dessa jovialidade favorável a uma hibridização cultural pode ser verificado também em uma espécie de naturalização ou mesmo pressuposição do *improvisado* na música brasileira, ela mesma já tornada *polifônica* e rica em *pontos e contrapontos* por meio de uma combinação de instrumentos canônicos de origem europeia com instrumentos exóticos brasileiros de origens africana e indígena. Em referência à música popular, o autor cita Pixinguinha e os Oito Batutas, responsáveis pela composição de choros, sertanejos, batuques, maxixes e cateretês, estilos musicais cujo calor e espontaneidade tropicais eram muitas vezes misturados à frieza e à austeridade das modinhas e valsas europeias. Em referência à música clássica, o autor cita sobretudo Heitor Villa-Lobos, claramente uma das suas preferências artísticas, responsável pela composição de obras ousadamente híbridas e afins à improvisação, como os já mencionados *Três poemas indígenas*, sua sequência de *Choros* (1920-1929) e seu *Nonetto* (1923), sugestivamente subtulado *Impressão rápida de todo o Brasil*.

O terceiro núcleo de interesse do livro de Jackson, que ele descreve como “primitivismo e utopia”, mas que também podemos compreender como um “primitivismo utópico”, consiste em uma espécie de fachada estética explorada pelos modernistas brasileiros com basicamente duas finalidades: a de reconstruir o suposto primitivismo dos indígenas locais como estratégia de resistência colonial e a de oferecer a um público estrangeiro – notadamente europeu e norte-americano – uma nova arte cujo exotismo desafiasse a exaustão cultural desse público e, eventualmente, sua presunção para com uma cultura tão marginal como a brasileira. Nas palavras do próprio autor, “[ao] acatar o conceito

de ‘primitivismo’, artistas modernos se preparavam para subverter as tradições que eles próprios haviam recebido”, subversão que levariam a cabo por meio de um embate com culturas estrangeiras de modo a revelar, entre essas diferentes culturas, “profundezas insuspeitas de forças sociais, psíquicas e artísticas” (p. 278).

No entanto, por mais que o autor em geral enalteça esse “primitivismo utópico”, ele não o faz sem uma importante ressalva: por um lado, criar uma espécie de estética de exportação pode ser importante por colocar uma cultura marginal em um novo centro de atenções e interesses, o que pode contribuir para que essa cultura se revitalize em termos sociais, políticos, ideológicos, artísticos, econômicos etc.; mas, por outro, a criação dessa estética pode sujeitar uma cultura marginal, ainda imatura com relação à sua capacidade de superar sua própria marginalidade, aos interesses de culturas responsáveis justamente por a terem marginalizado (pp. 279- 280). Obviamente não existe uma solução para essas tensões, e da sua discussão logo fica claro que o autor tem plena consciência disso; porque, com efeito, seu raciocínio logo parece seguir a lógica dialética de que, por mais que essas tensões existam, o vanguardismo da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro, precisamente por se fundamentar em diferentes tipos de intercâmbio transatlântico, é um que depende de que suas criações sejam, enfim, expostas às presunções, exaustões, preconceitos e coerções de culturas hegemônicas.

Por fim, Jackson conclui seu livro com a reiteração de uma série de fenômenos e comportamentos que, embora sejam característicos de movimentos modernistas como um todo – como os que emergiram nos Estados Unidos e diferentes países da Europa –, vieram a ser de uma importância bastante particular para o caso brasileiro. Primeiramente, o autor chama nossa atenção para o fato de que o processo criativo de muitas das obras da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro segue uma lógica “museológica”, entendida, no caso, como uma lógica que depende de extensas pesquisas científicas e de campo – pesquisas históricas, antropológicas, linguísticas, arquivísticas etc. – para a concepção de novos objetos artísticos. Com efeito, muitas obras desse movimento tiveram por base não apenas referências como relatos de exploradores, dicionários de línguas indígenas e expedições arqueológicas, mas também, como o autor insiste, viagens transatlânticas ao seio dos mais variados círculos culturais, artísticos e intelectuais.

No entanto, o autor também nos faz notar que muitos artistas da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro souberam explorar uma lógica “museológica” em um sentido mais literal, uma estratégia de visibilização que faz ainda mais sentido se levarmos em conta que ela em grande medida tem como base o “primitivismo utópico” discutido há pouco. Como o autor explica, para muitos modernistas brasileiros, uma empreitada artística já não se resumia mais à concepção propriamente dita de uma obra; para eles, o fazer artístico cada vez mais passava a consistir na concepção de uma obra seguida de uma rotina de revalidações e promoções: por exemplo, uma vez que uma pintura fosse acabada, era comum que ela fosse exposta em museus, galerias e salões, que seguisse em turnês e fizesse parte de feiras; era comum que fosse debatida entre avaliadores competentes, que se tornasse objeto de crítica em veículos de comunicação em massa, assim também responsáveis por legitimá-la ao público; era comum que se tornasse objeto de análise em meios acadêmicos, que se convertesse em porta de entrada para a encomenda de ainda outras obras etc. Em poucas palavras, tornava-se comum que os modernistas brasileiros sujeitassem suas obras, suas artes, a uma série de institucionalizações que as revalidasse e as tornasse mais complexas, interessantes e conhecidas por meio de um consenso entre especialistas, um consenso que, enfim, as tornasse mais frequentáveis e dignas de apreço por um público em geral.

Note-se, portanto, que essa “empreitada museológica” se torna importante para os primeiros modernistas brasileiros porque ela contribui para que o “primitivismo utópico” por eles imaginado se efetive como um “mito”, como um pensamento e uma sensibilidade coletivos, como uma nova possibilidade de apreciar aspectos menos conhecidos da sociedade brasileira por meio de uma nova estética enfim legitimada e divulgada por instituições e especialistas competentes. Perceba-se, por fim, que essa “empreitada museológica” é também ela mesma um movimento transatlântico, não apenas porque muitas dessas instituições e especialistas se encontravam nos Estados Unidos e na Europa à época, mas também porque as culturas norte-americana e europeia, já bem impregnadas por novos pensamentos e sentimentos modernistas, eram por isso mesmo as mais aptas a reconhecer quão conscientes os modernistas brasileiros estavam da necessidade de se reformar a arte brasileira, até então tão submissa, justamente, às artes norte-americanas e europeias.

Em *The Critic as Artist* (1891), Oscar Wilde escreve que, embora talvez não seja de todo impossível que um artista crie uma obra a partir de uma inspiração súbita – o mundo é complexo demais para que tentemos universalizá-lo a esse ponto –, não é essa a regra da arte. A regra, ao contrário, é a de que os melhores artistas são, antes, bons críticos: em geral, uma boa obra de arte não é resultado de uma ideia espontânea, de uma paixão fantástica, mas sim de um longuíssimo processo de estudo e aperfeiçoamento que, por fim, permitiu ao artista distinguir a boa estética da má e, assim, permitiu-lhe conceber, com toda consciência, algo bom e novo. Em geral, para Wilde, se é que há algo de súbito e espontâneo em uma criação artística, isso não é mais do que o reconhecimento repentino de algo que pode ser bom dentre aquilo tudo que se aprendeu ser ruim (WILDE, 2007, pp. 975-977).

Nos estudos sobre Wilde, não é muito comum associá-lo a movimentos modernistas, mas revisito essa sua hipótese do crítico como artista porque ela parece sintetizar muito do que Jackson sugere no seu livro a respeito das viagens transatlânticas que vieram a contribuir para a organização da Primeira Fase do Modernismo Brasileiro. Afinal, com efeito, se há algo que seu livro deixa claro, é o fato de que obras como o “Manifesto antropófago”, o *Macunaíma*, os *Três poemas indígenas*, a *História do Brasil* e o *Abaporu* – dentre muitas outras – só foram possíveis graças a um calculado e extenso processo de crítica levado a cabo por artistas interessados em transformar suas pesquisas e descobertas em matéria-prima para artes novas e subversivas. Conceber uma nova obra de arte a partir de extensas pesquisas sobre diferentes artes e diferentes processos criativos é sem dúvida uma atitude de espíritos modernos, e a história cultural de Jackson, com toda a sua intenção biográfica e cartográfica, mostra que a *antropofagia* sem dúvida foi, para a formação cultural brasileira, um verdadeiro projeto de tomada de consciência artística daquilo que a sociedade brasileira veio a ser por oposição ao que os europeus queriam que ela fosse quando primeiro atravessaram o oceano Atlântico.

---

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, a. 1, n. 1, 1928, p. 3.
- GAMBRELL, Alice. *Women Intellectuals, Modernism and Difference: Transatlantic Culture, 1919-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SANTIAGO, Silvano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WILDE, Oscar. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Oxford: Wordsworth, 2007.

Recebido: 5/10/2021

Aceito: 7/12/2021

Publicado: 22/12/2021