

Utopia do Outro

Utopia of the Other

MACIEJ ROZALSKI

Doutor é antropólogo e artista na área das artes cênicas. Na perspectiva de pesquisas dele usa os estudos performáticos, antropologia teatral e estudos culturais. Possui doutorado em Antropologia e Teoria de Arte pelo Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia (2010). Tem experiência na área de Estudos performáticos, antropologia moderna, filosofia, teatro, dança e antropologia de teatro. Professor Adjunto no CECULT UFRB na área de Design de Espetáculo. Entre 2012–2013 ganhou bolsa de estudos concedida pelo Ministro das Ciências Polônês para pesquisas em Salvador. Nesse período realizou pós-doutorado no programa POSAFRO – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Realizou também como professor convidado as aulas de antropologia de teatro no curso POSAFRO – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos. Possuiu diploma de doutorado em Teoria de arte no Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia (www.ispan.pl). É mestre em filosofia pelo Instituto de Filosofia da Universidade de Varsóvia. Entre 2003–2007 estudou e cooperou com Escola de Teatro “Gardzienice” (www.gardzienice.art.pl) um dos mais reconhecidos centros do teatro físico na Europa. No período entre 2005–2012 trabalhou no jornal antropológico “Konteksty” (www.konteksty.pl). Atuou lá como redator, membro dos projetos das pesquisas e autor dos textos.

Utopia do Outro

Utopia of the Other

Maciej Rozalski

Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas (CECULT), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Brasil

maciekroz@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-1582-9984>)

Recebido: 11-02-2022 / Aprovado: 20-06-2022

<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>

RESUMO

O texto trata de ideias e projetos em cultura e artes, especialmente, artes visuais e artes cênicas no Brasil, voltadas para a construção da identidade por meio da resistência pós-colonial misturadas com as utopias modernistas do século 20. A América do Sul, libertando-se da opressão colonial, teve que redefinir sua identidade nacional e cultural. A crença utópica de encontro com o Outro, o representante das culturas tradicionais como portador da renovação caracteriza a busca de muitos artistas e pensadores do século XX. A experiência do modernismo brasileiro, do tropicalismo e da performance brasileira, todas elas evocam, de várias maneiras, a figura dos índios americanos. A arte brasileira do século XX, usando conceito de antropofagia simbólica, quer “devorar” a Europa, mas como mostram os estudos decoloniais contemporâneos, o modernismo brasileiro, transformando o índio em figura retórica e estética, acaba devorando o próprio indígena. Os conceitos decoloniais

e, por fim, a perspectiva ameríndia contemporânea trazem sua própria resposta, desconstruindo e expondo os escondidos preconceitos da cultura brasileira.

ABSTRACT

The text deals with ideas and projects in culture and arts, especially visual and performing arts in Brazil aimed at the construction of identity through post-colonial resistance mixed with the modernist utopias of the 20th century. South America, freeing itself from the oppression of the colonial era, had to redefine its national and cultural identity. The utopian belief of meeting the Other, the representative of traditional cultures as the bearer of renewal, characterizes the search of many artists and thinkers of the 20th century. The experience of Brazilian modernism, tropicalism, and performance bring their version of this perspective: the figure of the American Indians in various ways. As contemporary decolonial studies show, Brazilian modernism, transforming the

Indian into a rhetorical and aesthetic figure, ends up devouring its own indigenous people. Decolonial concepts and finally the contemporary Amerindian perspective bring their own answer, deconstructing and exposing hidden prejudices of Brazilian culture.

PALAVRAS-CHAVE/KEYWORDS

Antropofagia, modernismo, utopia, *performance*, decolonialidade/anthropophagy, modernism, utopia, performance, decolonial studies

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 (De Andrade, 1928).

O Brasil não existiu, é uma invenção. E a invenção do Brasil ela nasce de invasão inicialmente feita pelos portugueses, depois continuada pelos holandeses e depois continuada pelos franceses. Num modo sem parar onde as invasões nunca tiveram fim. Nós estamos sendo invadidos agora. Não sei por que você está me olhando com cara tão simpática. Nós estamos em guerra (Bolognesi, 2019; Krenak, 2019).

O pesquisador ficou esperando, até que falou:

“Ela não vai conversar comigo, não?”.

Ao que seu facilitador respondeu:

“Ela está conversando com a irmã dela”.

“Mas é uma pedra”.

E o camarada disse: “Qual é o problema?” (Krenak, 2019).

O seguinte texto trata de alguns aspectos da construção da identidade estética e sociocultural do Brasil do século XX. A América do Sul, libertando-se da opressão colonial, teve que redefinir sua identidade. Os movimentos artísticos e culturais do início do século buscaram as formas da resistência contra pensamento e atitude que surgem ainda da época da colônia. Essa busca da identidade em encontro com as transformadoras ideias modernistas do século XX criaram específicos fenômenos da cultura e da arte brasileira contemporânea. Estamos cientes que generalizar algo tão extenso e diversificado como a cultura brasileira é, levemente falando, arriscado. O autor desse texto pretende somente se aproximar de alguns fenômenos da cultura e da arte de início de século XX que, numa forma específica, fomentaram os diferentes movimentos artísticos e deixaram sua marca na cultura brasileira. Para apresentar, numa forma mais clara os mencionados contextos estéticos e socioculturais, o texto segue caminhos interdisciplinares dos diferentes fenômenos do modernismo, tropicalismo, práticas performáticas que surgem como

busca identitária e pensamento decolonial contemporâneo que mostra complexidade e muitas vezes escondidos raízes eurocêntricos desses projetos. Seguindo os diferentes períodos e formas artísticas, queremos analisar como um específico conjunto das ideias, que tem seu início no modernismo brasileiro, bem como aparecem nos outros contextos, passam por uma série de transformações e influenciam as poéticas e formas imagéticas da arte brasileira.

Tudo começa na crença utópica da possibilidade do encontro com o Outro,¹ o representante das culturas tradicionais, interpretado como portador da renovação espiritual, psicológica e estética, que caracteriza muitos artistas e pensadores do modernismo do século XX no mundo. Esse contexto artístico foi chamado na época de primitivismo. Como menciona Benedito Nunes, em introdução da obra completa dos textos de Oswald de Andrade, as vanguardas europeias encon-

traram nas culturas originárias de Ásia, África e América do Sul “possibilidades à expressão plástica pura” (Nunes, 1990, p.9). Nunes, entre outros, aponta aspectos polêmicos do conceito dos primitivistas problematizando a própria conotação negativa da palavra “primitivo”. A obra de Benedito Nunes mostra essa ambivalência do pensamento ainda colonial sobre o “exótico” Outro, que no mesmo momento, foi absolutamente transformador para o conjunto dos fenômenos que ousamos chamar como cultura contemporânea em toda sua diversidade.²

Podemos observar esse processo seguindo a experiência do modernismo brasileiro, que traz sua original versão da perspectiva primitivista explorando a figura dos índios americanos. A arte brasileira do início do século XX repete de algum modo o movimento das vanguardas europeias, usando práticas de antropofagia - ritual de alguns povos originários como possibilidade de renovação, mas também

¹O conceito do Outro aqui invocado é uma das questões clássicas da antropologia e de todas as humanidades. O problema é que geralmente consideramos o que é de alguma forma próximo e bom para nós como verdade. A outra é, neste caso, em grande medida, uma construção de nossas crenças e conceitos. Neste texto utilizaremos a letra maiúscula Outro como expressão de um conjunto de conceitos epistemológicos e ontológicos sobre as relações com o outro e projeções de determinados grupos sociais sobre o outro. Vale a pena trazer aqui interessante trabalho de Tzvetan Todorov, “A conquista da América: a questão do outro” (Todorov, 1983) ou livros clássicos dos filósofos do diálogo como Emmanuel Lévinas, *Totalidade e Infinito* (Levinas, 2008).

²Vasta análise das influências das outras culturas para cultura ocidental se inicia já na época das vanguardas. Especialmente podemos citar aqui textos que problematizam o conjunto das práticas antropológicas e artísticas de início de século XX formando o fenômeno chamado pelo James Clifford no livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX” como surrealismo antropológico. Essa mistura de fascinação do exótico Outro com passos iniciais do pensamento pós-colonial apresenta analisado pelo Clifford no livro de Michel Leiris *A África Fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco, São Paulo: *Cosac Naify*, 2007. Seguindo o pensamento de Clifford, é importante citar aqui experimentos entre arte e ciência do periódico *Documents* ou primeiro livro que analisa a influência das formas Africanas na arte moderna – Einstein, C. *Negerplastik [Escultura Negra]*. Tradução Inês de Araújo. Organização e Introdução de Liliane Meffre. Tradução de Fernando Scheibe. Anexo de Roberto Conduro “Negerplastik de Carl Einstein, aqui e agora”. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

reinvenção de si. O fenômeno da antropofagia foi transformado pelos modernistas em conceito de antropofagia simbólica. Ao mesmo tempo em que repetem caminhos dos artistas e pensadores europeus, Andrade e os outros querem “devorar” a Europa, usar o que é útil e mastigar o resto. O modernismo brasileiro cria uma poderosa ferramenta que, como vamos ver no seguinte texto, fomenta em várias formas os conceitos de teatro, literatura, música e artes plásticas. Benedito Nunes aponta o conceito das vanguardas, “o primitivismo como um conceito polêmico” (Nunes, 1990, p.9).

Querendo negar o racionalismo eurocêntrico, buscando as fontes de renovação, os modernistas objetivam o Outro. Transformando o índio em figura retórica e estética acabam devorando o próprio indígena. O texto segue a figura da antropofagia em seu duplo sentido: positivo e negativo. Mostramos a antropofagia como catalisadora de transformação, mas ao mesmo tempo, ferramenta para arriscados e utópicos experimentos aproximando arte para formas de dominação neocolonial. Por fim, o texto segue para respostas contemporâneas, conceitos decoloniais chamados por Eduardo Viveiros de Castro de “perspectivismo ameríndio” (Viveiros De Castro, 1996). Demonstramos como pensadores contemporâneos, como Ailton Krenak, trazem sua própria resposta para as relações entre o mundo ocidental e os povos originários, desconstruindo e expondo os escondidos preconceitos da

cultura brasileira e própria antropofagia simbólica.

Antropofagia - um presente de aniversário

Tarsila do Amaral terminou uma pintura em 11 de janeiro de 1928. Apresentava uma figura do homem com pés gigantes sentado no chão. A obra, ainda sem título, a artista ofereceu no mesmo dia ao marido Oswald de Andrade como presente de aniversário. A imagem com tamanho de 85 × 73 cm o impressionou muito e logo se tornou objeto de interpretações e conversas desses dois artistas. A história do presente de aniversário rapidamente transcendeu a dimensão privada e entrou na história da cultura brasileira contemporânea.

No mesmo dia, Oswald mostrou o presente para um de seus amigos, o poeta Raul Bopp (1898-1984). E juntos começaram a enxergar ali, naquela figura enigmática, um índio canibal, um homem antropófago, aquele que iria devorar a cultura para se apossar dela e reinventá-la (Veiga, 2019, p.1).

Tarsila do Amaral, seguindo a interpretação do marido, batizou a imagem como *Abaporu*, que na língua tupi-guarani significa “homem que come” ou “antropófago”. E por aqui começou. Hoje em dia, *Abaporu* é uma das pinturas mais conhecidas no Brasil e um dos símbolos do movimento do modernismo brasileiro.

Abaporu



Do Amaral, Tarsila. Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm, Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Argentina. Fonte: www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte_fig17_342492547.

Também a história de Oswald de Andrade e proposta de “antropofagia simbólica” é bem conhecida, e bem analisada pelos especialistas da área que vou citar em seguinte texto. Vou repetir aqui a conhecida história de alguns atos fundadores do conceito antropofágico. Só então vamos nos aprofundar nos aspectos menos óbvios dessa proposta.

O intelectual e dramaturgo Oswald de Andrade ganhou fama como propagador do modernismo brasileiro. No início da sua carreira, passou muito tempo em Paris, onde conheceu as idéias dos movimentos de vanguarda da época e depois foi um dos mensageiros que levou as novidades do modernismo para os artistas e intelectuais brasileiros. Essa versão local do modernismo, que começou a surgir dos conceitos europeus e pensamento sul-americano criou o hibridismo bastante original. Em 1923, em palestra na Sorbonne, Oswald de Andrade (*apud* Nunes, 1990, p.9) afirmou que “o século XX busca as fontes emotivas, das origens concretas e metafísicas da arte”³. Como aponta Benedito Nunes (1990) em sua análise da obra de Oswald de Andrade, os artistas e inte-

lectuais europeus buscaram os impulsos da renovação em culturas anteriormente colonizadas.

Andrade reconhece e se aproxima desse movimento multicultural de artistas de vanguarda. Ele viu a necessidade de resgatar a arte e a cultura referindo-se às tradições indígenas, africanas e asiáticas⁴. No *Manifesto antropofágico*, (De Andrade, 1928), um texto revolucionário para a cultura brasileira, escrito em 1928, aponta desdobramentos semelhantes no tema da vanguarda europeia, que se enraíza nesse contexto e, em alguns casos, também se refere ao canibalismo cultural no Brasil: trata-se entre os outros das obras *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud, *O Manifesto Canibal* de Francisco Picabia e o livro *L'Anthropophagie rituelle des Tupinambás* de Alfred Métraux (2014). No entanto, o texto de Andrade tem sua própria poética e seu próprio contexto local: aborda a questão da heterogeneidade estética da arte e da cultura brasileiras e, conseqüentemente, a desordem ontológica dos modelos de identidade pós-colonial da América.

³ *L'effort intellectuel du Brésil Contemporain*, 'Revue de L'Amérique Latine' 1923, pp. 197-207. Citado por Benedito Nunes em *Antropophagia ao alcance de todos*.

⁴ Necessária é análise das obras, técnicas de criação e poéticas das artes europeias contemporâneas pelo seu contexto multicultural e colonial, “empréstimos” que artistas europeus fizeram se apropriando das culturas colonizadas, inventando novos conceitos em arte e cultura no base artes tradicionais dessas comunidades. Reconhecidas são análises da influência das manifestações culturais e religiosas da Ásia, especialmente para as artes cênicas europeias. O sequestro das práticas e estéticas dos povos Africanos e Indígenas que revolucionaram as artes cênicas e artes visuais europeias e norte americanas, ainda espera uma profunda análise. Podemos, nessa temática, mencionar importante livro *Flash of the Spirit* de Robert Farris Thompson (2011), ou a tese de doutorado de Luciane da Silva, intitulada *Corpo Em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*

Manifesto Antropófago

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos usa. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

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

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Grucechos.

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

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

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-rá.

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

Foi porque nunca tivemos grammatricas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappá mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enfiada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carabiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficasas na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carabiba. *Où Villegambon print terre.* Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Belchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizmo de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Max nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo urecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em to-tena.

Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o es-quecimento das conquistas interiores.

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

O instinto Carabiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação su parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingido de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezas.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejá

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios e a morte com o auxilio de algumas formas grammatricas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Com-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7



Desenho de Tarsila do Amaral - De um quadro que figurará na sua próxima exposição de Junho na galeria Proctor, em Paris.

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

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

De Andrade, O. (1928). Manifesto Antropofago, Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928, fonte: <https://incinerante.com/manifesto-antropofago-devoragem/>.

Em 1928, Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago* (De Andrade, 1928), poema político de poucas páginas, uma das mais famosas e reconhecidas obras dele. O texto apresenta uma combinação das ideias do modernismo europeu (nas suas inspirações das culturas tradicionais) com a filosofia dos índios sul-americanos, especialmente trazendo as práticas dos canibais, rituais das tribos Tupinambás como ato da resistência simbólica. “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência tangível da vida” declara Oswald de Andrade (De Andrade, 1928) em seu manifesto.

Postulando a busca por uma nova consciência a partir da experiência do canibalismo ritual praticado pelos alguns povos originários, o artista expressa à necessidade de devorar/se apropriar da vanguarda europeia e ao mesmo tempo encontrar uma nova linguagem a partir de um retorno criativo às raízes da sua própria cultura. À sociedade obcecada pelo modelo eurocêntrico, ele propõe uma viagem à selva amazônica e um encontro do Outro⁵, destituído pela era colonial.

Esta ideia despertou grande interesse. O manifesto foi publicado no primeiro número da *Revista Antropófaga* e, também, foi instituído o Clube Antropófago, ou seja, um grupo de intelectuais e artistas associados ao conceito de Oswald de Andrade. Um evento central para esse mo-

vimento foi a Semana de Arte Moderna – exposição/performance/evento promovido alguns anos antes, em 1922, que mudou a forma de pensar a arte contemporânea brasileira por uma intervenção que hoje em dia chamaríamos performática. Novos meios de expressão exploraram os jogos de opostos, a provocação, a variedade de linguagens estéticas e a mistura da alta cultura com fenômenos baseados em uma visão de mundo tradicional. O cerne dessa revolução foi, precisamente, a antropofagia. Os modernistas brasileiros da época queriam devorar, cuspir, negar e criar mundos. Em seu manifesto, Oswald de Andrade rejeita o domínio da cultura eurocêntrica e, a partir da noção de retorno às fontes da cultura indígena, desenvolve uma visão crítica da normatividade das elites do Brasil colonialista.

Benedito Nunes (1990) analisa extensivamente o conceito de antropofagia na introdução a uma antologia dos textos sob o significativo título *A utopia antropofágica*. As ferramentas para fortalecer essa nova atitude seriam a crítica aos valores conservadores e a tradição ocidental consagrada. A antropofagia como prática de reinvenção e devastação distorceu e invertiu significados, selecionou e devorou o que seria útil para a construção de novas formas.

Nunes aponta a inovação de Oswald de Andrade em sua busca por uma nova

⁵“Outro” se escreve aqui com “O” maiúsculo para destacar a importância dessa mistura da diferença e aproximação entre duas culturas diferentes morando no mesmo território.

consciência da arte brasileira, baseada - o que é importante para as deliberações aqui discutidas - na busca utópica de uma identidade esticada entre a afirmação absoluta expressa na figura do ‘devorar’. O próprio autor do manifesto está ciente da natureza utópica do pensamento antropofágico, se inspira nos movimentos da vanguarda europeia e, ao mesmo tempo, deseja destruí-los. A antropofagia é uma das variantes da utopia da identidade pós-colonial, que sempre está inacabada, continua se formando e oscila entre as formas:

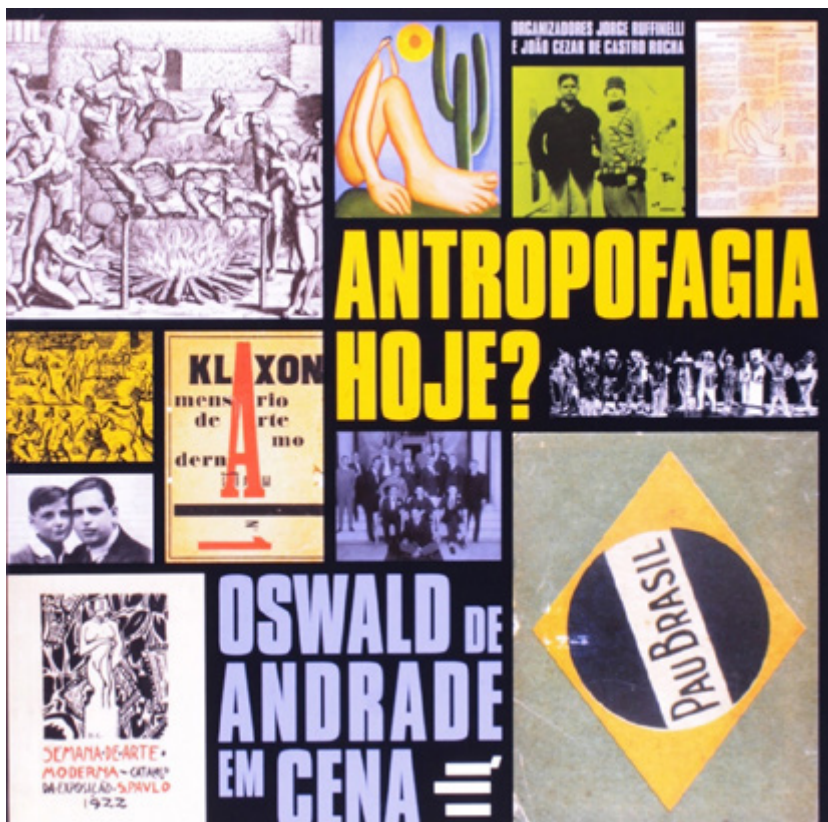
(...) os aforismos do *Manifesto Antropófago* misturam, numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse Manifesto lança a palavra “antropofagia” como pedra de um escândalo para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie. Imagem obsedante, cheia de ressonâncias mágicas e sacrificiais, com um *background* de anedotas de almanaque, mas também com uma aura soturna e saturnina, tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes

éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos (Nunes, 1990, p.15).

Como aponta outro pesquisador do modernismo, o brasileiro João César de Castro Rocha (2011), o *Manifesto Antropófago* vai muito mais fundo do que seus homólogos europeus. Ele aponta para um assunto que caracteriza amplamente as atitudes intelectuais e os modelos de identidade do Brasil e de outros países que lidam com a herança pós-colonial. Assim como a imagem do *Abaporu*, o texto do pai do modernismo brasileiro mostra a incerteza e a instabilidade das oposições profundamente arraigadas na cultura sul-americana: alto/baixo, oficial/folclórico, nosso/estrangeiro. Ele questiona uma identidade cultural, étnica e nacional, que se baseia na paixão pela Europa ao mesmo tempo em que tenta negar ela e buscar cosmologias e metodologias diferentes.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções dos velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçoso no mapa-múndi do Brasil. Uma consciência participante, uma rítmica religiosa (De Andrade, 1928).

Antropofagia hoje



Castro Rocha, João César de Antropofagia hoje, São Paulo É Realizações, 2011, Capa de livro.

Antropofagia autoritária

Em 2009, Castro Rocha (2011) publicou uma extensa antologia, *Antropofagia hoje?* Rocha convidou os intelectuais e artistas de diversas partes do mundo, inclusive quem não necessariamente havia lido com a teoria do modernista brasileiro antes. Enviou-lhes um *Manifesto Antropófago* com o pedido de interpretá-lo à sua maneira. Como consequência, surgiu uma coleção de textos e imagens fascinantes que foram além, reinterpretaram ou, como o próprio Rocha (2011) destaca, novamente devoraram o pensamento de Oswald de Andrade. Em entrevista gravada pelo programa Fiocruz⁶, o organizador da antologia analisa a atualidade da metáfora do canibalismo, afirmando que a antropofagia ainda define e descreve o Brasil contemporâneo. O Brasil ainda se inspira muito pelo modelo eurocêntrico, mas ao mesmo tempo, busca respostas sobre sua própria identidade. Essa duplicidade de perspectiva sobre si mesmo coloca a sociedade brasileira ainda no âmbito do pensamento utópico de Andrade.

Rocha também aponta para o aspecto problemático do pensamento do autor do *Manifesto*. Voltando aos seus rituais, o brasileiro branco busca uma renovação, um *reset* de si mesmo. Como aponta em sua introdução para textos de Oswald de Andrade, Benedito Nunes, Andrade repete a arriscada polarização dos primiti-

vistas de modernismo europeu que buscaram em culturas africanas, indígenas e asiáticas o pensamento puro, selvagem, que vai trazer a renovação para a cansada cultura europeia. “Oswald de Andrade, condicionado por esse sobressalto, que já marca o Manifesto Pau-Brasil, (...) penderia para o primitivismo...” (Nunes, 1990, p.10). A cultura dos índios é glorificada nas obras dos antropófagos, mas é preciso dizer que apenas como uma figura retórica. É usado como uma ferramenta para chocar o público conservador. Conscientemente ou não, essa abordagem repete a atitude do modernismo europeu da qual ele tenta se dissociar. Ele se distancia da busca de artistas europeus, mas repete o mesmo pensamento.

O modernista quer apresentar o ato de devoração como renovador pelo seu aspecto chocante. O índio canibal se torna uma figura retórica que, como um personagem de filmes de terror, deve assustar e perturbar. Artistas e intelectuais voltariam aos elementos (por eles) primitivos em busca de sua própria identidade. O modernismo antropofágico declara romper com ordenamentos evolucionistas e racionalizadores, mas ao mesmo tempo os duplica, apresentando os índios como selvagens. Dessa forma, o modernismo brasileiro mostra seu contexto evolucionista. Oswald de Andrade fala sobre antropofagia como movimento de retrocesso, uma volta para os inícios, então situa leitores dos textos dele nos

⁶ <https://portal.fiocruz.br/video/antropofagia-hoje>, acessado em 1º de setembro de 2020.

tempos mais avançados e desenvolvidos (mesmo que criticados).

A ‘Antropofagia’ oswaldiana é o pensamento de devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva do “bom selvagem”, mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago (De Campos, 1992, p. 234).

O movimento antropofágico em direção ao Outro busca a libertação das atribuições do racionalismo e do pensamento colonizador. No entanto, comete os mesmos erros que o modernismo europeu. Propõe polaridade entre tempos modernos e -indígenas exotizadas na sua imagem do “Outro “pré-histórico” ou “pré-Édipo”⁷, como analisa Verônica Stigger em seu texto sobre o artista Flávio de Carvalho e o modernismo Brasileiro.

Castro Rocha tem consciência dessa armadilha em que caíram os modernistas. Ao mesmo tempo enfatiza que suas ações também apontam para uma direção que talvez nos leve a importantes questões sobre a identidade do mundo queimado pelo ferro colonial e à procura desesperada de um novo ponto de referência. A apropriação criativa e radical da antropofagia ritual como prática cultural é uma

tentativa de renovação a partir da destruição e transformação dos mastigados elementos de padrões autoritários.

Comentando pensamento de Rocha queremos propor tese que desejo de ser Diferente, de se transformar no Outro, de se definir em ato de constante imitação, mesmo quando marcado pela violência, mostra uma das grandes utopias da América do Sul: tornar-se Outro, para finalmente ser você mesmo. O “Manifesto” Oswald de Andrade captura este amplo contexto da dupla identidade. Anos depois o movimento tropicalista traz textos de Oswald de Andrade para nova releitura. Nas próximas partes do texto vou querer mostrar como essa multiplicidade identitária marca traços dos artistas com esse movimento interligados.

Tropicalismo – uma identidade vestida de cores

A década de 1970 na América do Sul foi uma época de turbulência e tensão. O Brasil estava mergulhando em um sistema totalitário liderado pelos generais do exército, do qual só se liberaria no final da década de 1980. Diante dessa convulsão política, inesperadamente, floresceu um movimento artístico e social, desafiando a violência totalitária. No entanto, não se trata de uma oposi-

⁷ Stigger, V.(2018). Flávio de Carvalho na selva amazônica. Texto curatorial da exposição Flávio de Carvalho expedicionário. Disponível em https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO_DE_CARVALHO_NA_SELVA_AMAZ%C3%94NICA_Veronica_Stigger. Acesso em 18 Jun 2021, p.104. A autora analisa o modernismo e a vanguarda brasileira no contexto dos movimentos surrealistas na Europa e a relação com o surrealismo etnográfico. Nesse sentido, compara-se à busca do primitivo (primário) em literatura modernista mundial e brasileira.

ção armada (que também começa a funcionar neste período), mas um levante pacífico de criatividade artística e social que busca a liberdade e a transformação. Mas o tropicalismo é muito mais que forma de protesto. É a explosão das cores, mistura da tradição nordestina com cultura comercial, rock e Coca-Cola. O tropicalismo mistura os mundos, postula a necessidade de devorar e redefinir seus limites, colocando em dúvida as mencionadas questões da identidade do mundo pós-colonial. As ações dos artistas interligados com a tropicália se baseiam principalmente nas práticas de negar as barreiras e combinar os antigos elementos em formas criativas e inesperadas. Nesse sentido podemos observar semelhanças com as ideias do modernismo e antropofagia como ferramentas de protesto e inovação. “A antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica de legado cultural universal” (De Campos, 1992, p.234). O movimento do Tropicalismo nesse sentido se aproxima da prática da devoração e da transformação de antigos valores misturando-os com o mundo lá fora. Devora identidade sua e do mundo contemporâneo em uma única mistura. Nas próximas páginas quero analisar formas dessa aproximação dos motivos antropofágicos com estética de tropicalismo. Buscamos aqui algumas linhas contínuas entre elementos cosmológicos, ontológicos e estéticos entre o modernismo brasileiro, tropicalismo e estéticas seguintes mais contemporâneas.

A especificidade da poética desse movimento cultural, é analisada por Celso Favaretto (Favaretto, 2000, p.20) no texto “Tropicália, Alegria, Alegria”. No início do seu texto, Favaretto fala sobre duas canções, apresentadas no 3º Festival de Música Popular, em 1967, e cuja apresentação é interpretada como início simbólico da tendência do tropicalismo. Vamos dar uma olhada neste “evento fundador”. “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso (Imagem 4), e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil. As canções causaram escândalo e emoções extremamente polarizadas no público e na crítica. Como escreve Favaretto, não se trata apenas do conteúdo chocante que mistura tema de opressão e da tortura com amor de dois jovens (caso *Alegria, Alegria*) e as histórias de crimes cruéis com as românticas palavras da MPB (caso Domingo no parque). Um choque estético causou o método específico da construção poética baseada na montagem surreal das qualidades musicais e visuais incompatíveis e opostas. Em “Domingo no Parque”, Gilberto Gil e Rogério Duprat misturam barulho de rua, maquinários e sons de multidão com samba melódico e bossa nova:

O processo de construção lembra a montagem eisensteiniana; letras, música, sons, ruídos, palavras e gritos são sincronizados, interpenetrando-se como vozes em rotação em um todo giratório. Esse procedimento musical conota algo do atonalismo sobreposto a desenvolvimentos sin-

fônicos atuais. Como “Alegría, Alegria” a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio de linguagem carnavalesca, associado a prática antropofágica oswaldiana (Favaretto, 2000, p.22).

Como resultado, cria-se uma cacofonia de sons, que para o público preparado para a canção melódica e rítmica foi insuportável e, entre outra parte dos ouvintes, provocou comentários extasiados. Essa proposta deu origem a um furacão, que pôs arranjos artísticos violentos em montagem, internamente incoerentes, tocou o próprio cerne da identidade do mundo pós-colonial sem uma identidade unificada. Interessante é nesse sentido a citada comparação de Favaretto da música de Gilberto Gil com “montagem de atrações”, de Sergei Eisenstein. Esse cineasta russo da época da revolução comunista criou o método de montagem inspirado pelo teatro. Seus filmes são compostos por cenas editadas numa forma rápida, dinâmica, misturando os elementos numa forma inesperada. Essa técnica foi projetada para causar choque emocional e, conseqüentemente, evocar a necessidade de uma revolução nos telespectadores. Antropofagia vira prática de montagem de atrações criativas e intelectuais em novas paisagens. Parece que as ações artísticas de Gil e Veloso tem um propósito semelhante. Podemos também arriscar semelhanças com o modernismo brasileiro que teve o mesmo objetivo – chocar e destruir a velha or-

dem usando as técnicas surreais, grotescas e inesperadas.

Mesmo que artistas não citam nas suas ações diretamente os modernistas e suas práticas antropofágicas, a semelhança é mais que direta. As apresentações dos tropicalistas foram recebidas com reações radicais e causaram uma verdadeira revolução cultural. Houve vaia, mas também houve muito aplauso, eles foram censurados, mas também tiveram espaços enormes nos festivais e na televisão. Para mostrar melhor as intenções dos artistas, vamos falar sobre outra ação dos artistas. Em setembro de 1968, eles participaram do “III FIC, Festival Internacional da Canção”, promovido pela Rede Globo. Neste festival, Caetano apresentou “É proibido proibir”. Foi nessa apresentação que ele foi vaiado e fez aquele discurso, hoje dia clássico:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. Eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu,

mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu⁸ (Veloso, 1968).

A negação de Veloso e Gil tem seus objetivos. Foi uma revolta contra a ordem conservadora e autoritária. A montagem radical das oposições de alguma forma refletiu a nova realidade totalitária, mas também trouxe cultura da massa misturada com tradição nordestina. A multidão continuava a festa em quanto as pessoas desapareciam nas delegacias, o barulho das fábricas recém-construídas se misturava com as vozes da desigualdade do mundo pós-colonial, do rock e da cultura comercial. A festa de Veloso e Gil é carnavalesca porque como verdadeiro carnaval festeja, mas virando o mundo de cima para baixo e devorando sua carne. Veloso continua falando:

Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem... (Veloso, 1968).

⁸ <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>

Anarquia e performance dos significados
Viva Vaia



De Campos, Augusto (1974) Poema visual Viva Vaia. Publicado em único número da revista Navilouca, Coordenação Torquato Neto, Waly Salomão, Rio de Janeiro.

A vaia do tumulto durante canto de Caetano Veloso se tornou simbólica. Em 1974, já na outra época, o poeta concretista Augusto de Campos publica o poema-performance VivaVaia, que talvez numa forma mais efetiva leva esse momento para a história. O poema foi publicado na lendária revista Navilouca (foi publicado só o primeiro número). Foram compilados lá textos, poemas concretistas e artes visuais que documentaram a história do tropicalismo e do movimento concretista. Na revista o poema do Campos está colocado na imagem-grafia feita por Ivan Cardoso. Caetano Veloso segura uma placa com um poema visual nas mãos sorrindo para a câmera. Parece que o artista de perspectiva do tempo reflete seus próprios atos. O poema VivaVaia já é o comentário de um ato real do *happening* que aconteceu em 1968. Se o tropicalismo é grito para liberdade, a imagem-grafia de Veloso traz duplo comentário. Reflete suas próprias ações e nos leva para as perguntas existenciais. O que estou tentando mostrar são profundas dúvidas e novas propostas identitárias do tropicalismo que nos levam numa viagem entre tradições populares do Brasil, protesto político, explosão de juventude e fascinação pelo mundo contemporâneo.

Júlio Cesar Valladão Diniz (2013) analisa essas oposições em texto com significativo título “Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo”.

O maior valor do tropicalismo é a capacidade (presente até hoje nas

ramificações tropicalistas e tribalistas) de repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática. O tropicalismo, em seu *meltingpot* triturador, meteu e tirou inúmeras vezes, a colher estetizante e politizante de seu caldeirão. Celso Favaretto conseguiu, em seu ensaio de 1979, perceber que a tropicália não só trabalhava com materiais que representavam o *kitsch*, o cafona, a extroversão, o excessivo na cultura brasileira, mas também com a sofisticação de uma formatação clean, com seu gesto mais intimista, sua construção mais plana e angular de uma tradição da bossa nova, a voz dissonante, desencaixada, tradutora de modulações (Valladão Diniz, 2013, p.52).

Valladão discute tropicalismo como sistema dos signos transformadores. Ele aponta a capacidade desse movimento de produzir as imagens que devoraram e no mesmo momento fomentaram a cultura. Os artistas do tropicalismo criam verdadeiros “bricolagens e caleidoscópios de potência erótica, política e violenta destruidora” (Valladão Diniz, 2013, p.53). O tropicalismo retomou nesse sentido para autor os elementos estéticos da Semana de 22, propôs a fusão do sacro com o profano, subverteu a dicção oficial, introduzindo modos e temas da cultura da massa de lado das tradições locais que perturbaram, devoraram as imagens e injetaram louca mistura recriada dos fragmentos.

Navilouca



Neto, Torquato, Salomão, Waly (1974) *Navilouca*, Coordenação Capa de revista publicada por artistas do tropicalismo e poetas concretistas, Rio de Janeiro, fonte: www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=8152323.

Augusto de Campos (1974), mencionado criador da performance visual *Viva Vaia*, escreve na mesma publicação outro poema “só quem é não comunicável realmente se comunica” (Campos, 1974). Caetano Veloso e Gilberto Gil, mesmo que gritando e rindo, que suas explosões de alegria anarquistas tocam em algo extremamente importante para a compreensão do fenômeno sul-americano. Tropicalismo não é apenas uma anarquia de imagens e sons.

“Quem sou eu?” Pergunta Veloso, comentando sua participação depois do festival em 1967.

Eu sou *Rei da vela* de Oswald de Andrade, encenado pelo grupo Oficina, sou brasileiro, sou casado e sou solteiro, sou baiano e sou de outro país. Amo meu pai, minha mãe e meus irmãos, mas não tenho família. Eu sou Caetano Veloso. Meu coração é do tamanho de um trem (Veloso *apud* Diniz, 2013, p.24).

Júlio Diniz traz no seu texto essa citação da fala de Caetano depois de festival (Veloso *apud* Diniz, 2013). O autor aponta outro aspecto importante das ações Tropicalistas: Caetano Veloso admite, nesse trecho, a espetacularidade das suas ações. É uma provocação estética, política e social constante que se revela em ação performática. Para entender o Tropicalismo, precisamos incluir em nossa reflexão o conceito de performance e

teatro. Esse movimento começou com as provocações musicais de Veloso e Gil, mas também com a revolução teatral de José Celso Martinez Corrêa em seu teatro Oficina, o cinema de vanguarda de Glauber Rocha. No fundo, o tropicalismo é teatral mesmo como modernismo brasileiro. Estou arriscando falar isso porque os artistas dos dois movimentos jogam com máscaras. Mudam os papéis de uma personagem para outra. As canções de Gil e Veloso tem seu profundo aspecto performático. Não é também por acaso que link mais direto entre experimentos da época dos anos 60-70 e modernismo de anos 20 ocorre pelo teatro.

Espetacularidade de devoção

O *Rei da vela* é o título da peça teatral de Oswald de Andrade escrita em 1933. Foi esquecida por muito tempo e apenas José Celso Martinez Corrêa, 30 anos depois, a tirou da poeira e criou um dos espetáculos mais significativos e mais importantes do grupo Oficina e da cena contemporânea brasileira em geral. O espetáculo *Rei da Vela* conta, de forma grotesca e exagerada, as relações de poder e política no Brasil, o colonialismo, o esquecido holocausto e a exploração de tribos tradicionais no Brasil. A peça revolucionou a cena do teatro no Brasil com sua temática, mas especialmente por sua forma. Veloso e Gil em suas provocações musicais performatizam as máscaras de tradição e contemporaneidade criando espetáculo das oposições.

O espetáculo da Oficina tem outra linguagem e outro contexto que provocações de Gil e Veloso. Mas Corrêa também performatiza e, numa forma grotesca, joga com oposições, chocando e derrubando as paredes das convenções. Claro que são performances diferentes, mas os dois acabam por aplicar a terapia do choque para mexer com máscaras da realidade. José Celso traz para cena diferentes linguagens teatrais. Especialmente provoca jogando com grotesca e forte presença do corpo na cena. Traz também vida cotidiana, política, tradição e provocações estéticas na mesma cena. Nesse sentido, o espetáculo dele é performático. Nega linearidade textual juntando os elementos opostos em cacofonia da dramaturgia chocante.

José Celso Martinez Corrêa é um grande transformador do teatro brasileiro e artista que, talvez, mais conscientemente se referiu ao conceito antropofágico de Oswald de Andrade em sua obra. A temática da peça é uma ardente crítica da sociedade brasileira baseada na desigualdade, violência e jogo do poder. Corrêa se interessou muito sobre essa temática, mas ainda mais pela forma de chegar e atingir diretamente o público brasileiro.

A encenação da peça apresentada em 1967 começa com trecho do outro texto de Oswald, *A morta*, que descreve bem as intenções do diretor Zé Celso:

“Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se

quiserdes salvar vossas tradições e vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! (Andrade, 1937).

José Celso tem consciência que o ataque à falsa moralidade da burguesia brasileira precisa acontecer não só pela temática, mas também pela forma e por novas e chocantes ferramentas da própria linguagem teatral. Em sua análise do fenômeno de teatro Oficina, Armando Sergio da Silva escreve:

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica (...) Ao se afastar do teatro – instituição burguesa – ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma super teatralidade, por meio da síntese de todas as artes “maiores” e “menores”(Da Silva, 1981).

Corrêa rompe então a divisão entre as linguagens, mexe com a distância entre público e ator. *O Rei da vela* levanta-se da plateia e representa uma tragédia grotesca, em linguagem circense, de poder e humilhação que funda um auto-retrato da sociedade brasileira. *O Rei da Vela* rompe com formas clássicas das montagens dessa época. Usando também montagem agressiva e imprevisível das cenas aproxima o teatro brasileiro da performatização. A devoração antropofágica ganha sua nova e plena forma, espetacularizando o próprio espetáculo. Como escreve Sil-

va (1981), essa peça forma também uma cesura para o próprio teatro Oficina. José Celso começa a buscar uma nova linguagem, uma nova forma de existir na cena que se transcreve pela proposta dele de mudar a palavra “teatro” por “te-ato” (SILVA, 1981).

Parece que as estratégias dos artistas das diferentes linguagens se encontram e seguem caminhos parecidos. Além da apoteose da antropofagia intelectual e artística e da valorização da cultura popular, todos esses artistas se encontram nas práticas de combinar os elementos do discurso e fenômenos estéticos inicialmente incompatíveis. Tropicalistas declaram programaticamente uma incompatibilidade: os elementos do jogo estético são mal recortados, caricaturados, grandes demais, muito coloridos. Retiram da obra de Oswald de Andrade a convicção sobre as possibilidades cognitivas e transformadoras da arte, realizadas pelo procedimento da provocação. Assim, a incompatibilidade não é um acidente ou um capricho, nem uma forma de niilismo.

O político de esquerda contemporâneo Guilherme Boulos, criticando o governo de extrema-direita do Jair Bolsonaro, afirmou recentemente que “o Brasil é um país de mal concluídos acordos entre os magnatas do mundo pós-colonial, feitos sobre as cabeças do povo e o protesto constante desse povo contra esses

acordos”⁹. O político parece comentar a peça *Rei da Vela* e sua temática. Mas fala sobre o Brasil cotidiano contemporâneo. As ações de tropicalistas são cheias de tumulto, surreais e cheias de contradições. É preciso mergulhar nesse caos, vivenciar o carnaval dos radicalismos, dos opostos e do inesperado encontro do Outro em meio a uma multidão inerte. Numa cena do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a procissão política se mistura ao samba, ao carnaval e ao linchamento de um homem inocente. Tudo isso acontece em um espaço: o amor aparece ao lado do ódio, a alegria está ao lado da morte. Quem já participou do carnaval nas ruas de Salvador da Bahia sabe que Glauber Rocha não inventou essa cena, ele mostra a realidade.

⁹ Guilherme Boulos, programa Café com Boulos, Instagram, 20 de julho de 2020.

Flávio de Carvalho – comedor de emoções¹⁰
Flávio de Carvalho



Início da expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

¹⁰ Este é o título do livro de José Maria Arruda Toledo: *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*, UNICAMP, Campinas 1994.

A imagem-grafia mostra um grupo de homens e mulheres brancos subindo em uma canoa indígena carregada pelos materiais da viagem e pronta para navegar. Eles estão discutindo algo enquanto se preparam para partir pela viagem pelo Rio Amazonas. É Flávio de Carvalho - artista, arquiteto, pintor, escritor, animador e performer, que, em 1956, se prepara com um grupo de antropólogos liderados por Tubal Vianna para uma expedição que visa o primeiro encontro de um homem branco com uma tribo indígena Xirianás, habitantes da bacia do Rio Negro na Amazônia. O projeto foi posteriormente batizado por críticos de arte e antropólogos como *Experiência n.º 4*¹¹. Além dos integrantes da missão de pesquisa, seis grandes barcos carregam uma tripulação de atores, jornalistas e cineastas com todo um laboratório preparado para a realização do filme planejado por Carvalho. A expedição envolve uma viagem pelo Rio Branco e depois percorre parte da distância a pé. No total, a viagem inteira teve 2.500 quilômetros de extensão. O objetivo principal era encontrar a nunca visitada cidade dos índios Xirianás.

¹¹ A palavra "experiência", é essencial para caracterizar o tipo de atividades realizadas por Flávio de Carvalho. "Experiência" contém aspecto estético, mas coloca seu peso mais no aspecto presencial, participando da realidade. A *Experiência n.º 2* aconteceu em 1931 em São Paulo e teve como base a provocação de uma multidão de fiéis durante a procissão de Corpus Christi. Carvalho foi quase linchado por pessoas provocadas pelo estilo das roupas que ele usava. Como ele mesmo comentou sobre o evento, sua intenção era estudar a psicologia das multidões em situação de conflito radical. A *Experiência n.º 3* ocorreu em 1956 e tratou de normas e padrões de comportamento cotidiano. Carvalho dessa vez fez uma provocação colocando um vestido que ele mesmo projetou e desfilou pelas ruas da cidade. O aspecto antropológico de que trato neste texto aparece integralmente na *Experiência n.º 4*. As experiências se aproximam da linguagem de performance que foi desenvolvida nas últimas décadas. Para alguns pesquisadores ele traz ponte entre modernismo e tropicalismo. Queremos nesse texto focar na experiência dele que influenciou os outros, mas como fenômeno que conta uma específica mistura das todas ideias, inovações e abusos que trata o seguinte texto. Obra de Carvalho mostra essa mistura de forma mais completa, inesperada e chocante.

Experiência n.º 4



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

A segunda imagem mostra Flávio de Carvalho segurando o queixo do índio em um gesto autoritário diante das lentes da câmera. A imagem foi tirada de perfil, parece essas imagem-grafias feitas para

documentar uma coleção de animais ou antiguidades. Podemos sentir a dominação e a agressão da era colonial nele. Dois rostos de pessoas se olhando, duas cores de pele, duas realidades incongruentes.

Experiência n.º 4



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

A próxima imagem mostra Flávio de Carvalho em pose íntima tomando banho com uma das atrizes, Eva Harmsdo, realizado durante a viagem, mas não concretizado, documento. A obra iria repetir, em forma real, um fato ocorrido nos anos 1930: o sequestro de uma mulher branca por um grupo de índios. Flávio de Carvalho foi convidado a preparar a documentação cinematográfica da expedição antropológica. Aproveitou, no entanto, essa situação para realizar um projeto de área artístico-antropológica. Como vou chamar mais tarde, esse projeto é um exemplo de surrealismo antropológico.

Todo o projeto, além de seu aspecto documentário, iria servir então como cenário para-documentário¹² performático, cujo tema principal seria o contato entre as culturas e a performance do sequestro da mulher branca pelo povo indígena. A história seria modelada no sequestro real de uma jovem, Helena Valero, na Amazônia na década de 1930.¹³ Carvalho havia lido sobre esse incidente alguns anos antes em

um jornal. A história o fascinou tanto que decidiu fazer um filme repetindo as sequências de acontecimentos, ao vivo. Duas atrizes foram convidadas para a produção. Flávio de Carvalho tinha publicado, alguns meses antes, um anúncio em jornais paulistas. Procurava uma loira jovem, bonita, aventureira, pronta para desafios ousados em nome da arte. As atrizes deveriam ser uma espécie de alter-ego duplo da mulher sequestrada antigamente. Verônica Stiggerem sua análise explica:

“(...) nesta viagem Flávio buscava unir arte e investigação científica: por um lado, iria produzir um filme semi documentário, por outro, se dedicaria a estudar os índios – algumas de suas anotações realizadas durante a expedição foram usadas, por exemplo, em seu ensaio derradeiro *A origem animal de Deus*” (Stigger, 2018).

Eles (ela) iriam realmente encontrar os índios, repetindo numa forma performática-antropológica os fatos acontecidos

¹² Uso aqui o termo 'para-documentário'. Esse gênero do filme seria um pseudo documentário que mistura os fatos e pessoas reais com história fictícia e atores que atuam em seus papéis.

¹³ Essa história realmente aconteceu. Era sobre o sequestro de uma menina branca, Helena Valero, filha de um fazendeiro pobre que vivia na bacia de Rio Negro. Ela foi sequestrada em 1939, aos 11 anos, por guerreiros da tribo Yanoama. Ela viveu 25 anos entre os índios. Conseguiu escapar com seus dois filhos durante uma guerra tribal. Ela retorna à civilização branca, mas logo, decepcionada, retorna para a floresta. Suas experiências são documentadas por Ettore Biocca, professor de antropologia da Universidade de Roma, que estava na expedição à bacia do Orinoco, encontrou essa mulher e gravou sua história. As memórias escritas de Valero foram usadas para escrever o livro *Yanoama: a história de uma mulher abduzida por índios brasileiros*. Essa história é referida pelos autores na introdução do livro *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami*, que analisa a cosmologia de índios e o sistema de imagens da civilização branca, escrito pelo xamã Davi Kopenawa e o antropólogo inglês Bruce Albert. Este último escreve sobre o imaginário, fofocas e noções racistas que a sociedade branca do Brasil criou sobre as tribos que habitam a floresta amazônica. A análise e desconstrução destas ideias é objeto de muitos estudos, a que Viveiros de Castro chamou Perspectivismo Ameríndio. Nesse contexto, vale citar principalmente pesquisadores como Davi Kopenawa e Ailton Krenak, que vêm representando comunidades tradicionais da Minas Gerais e Espírito Santo.

na Amazônia. Então os indígenas seriam usados como atores inconscientes. Parecem usados como os coelhos no experimento do cientista enlouquecido. Como se não bastasse a ideia do filme, o artista levou consigo uma bateria de fogos de artifício e equipamentos para tocar música em voz alta. Ele queria tocar fogos de artifício e música durante a filmagem dessas cenas. Como ele próprio admitia, os efeitos deveriam chocar e dar a oportunidade de estudar as reações dos índios a Bach, Mozart e Debussy.

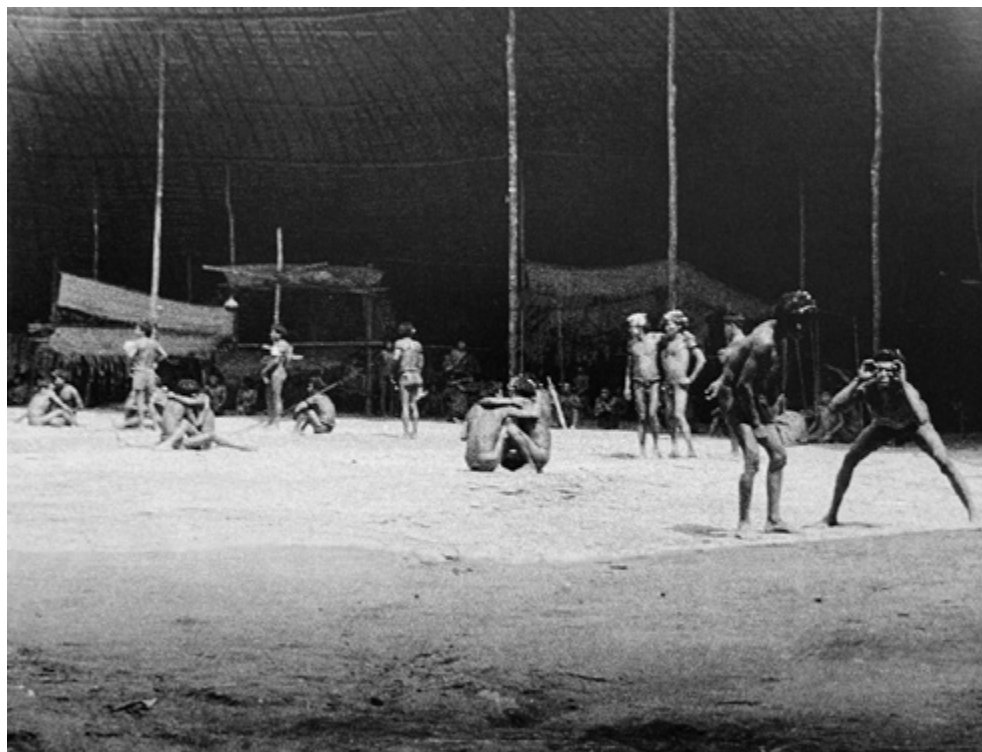
Seguimos os passos dessa estranha história. Se não fosse real seria cenário de filme. Vem à mente aqui são duas produções artísticas, cuja narrativa repete os fios dessa viagem – falo aqui sobre o filme *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog e *Coração Das Trevas*, o livro de Joseph Conrad. Assim como no filme de Herzog, o grotesco se mistura com a ciência, a atividade artística ousada com uma violação racista das fronteiras do Outro. Só que nesse caso a história aconteceu de verdade. Se perguntamos o que aconteceu? Como essa viagem foi possível?

A expedição terminou em desastre total e quase a morte de alguns dos participantes. No entanto, foi realizada. Como dizem os brasileiros, o Brasil não é um lugar para principiantes. Uma bizarra expedição formada por antropólogos, funcionários do governo, artistas, cineastas e atrizes percorreu 2.500 quilômetros para chegar à cidade dos índios Xirianás.

No texto *Flávio por Ele mesmo* (Carvalho, 2010) de Carvalho, defendem-se os pressupostos efeitos da expedição. Sua preparação inclui longos estudos em antropologia e psicologia; como escreve Veronica Stigger, “ele queria estudar os aspectos etnográficos, psicológicos e artísticos da cultura indiana” (Stigger, 2018). Participou de palestras organizadas, em São Paulo, por Paul Rivet. Também estudou psicologia freudiana e as teorias de James Frazer. Suas pesquisas visavam criar uma teoria geral da arte e da cultura, ele tentou criar uma ciência, que propôs ser chamada de *psicoetnografia*.

A expedição terminou em fiasco. Desde o início, foi marcado por um conflito pessoal entre o chefe da expedição, Tubal Vianna, e Flávio de Carvalho. Não sabemos de verdade qual foi a causa do conflito, mas Vianna acabou proibindo as filmagens. Parte do material filmado foi destruída por ele durante a marcha pela floresta amazônica. As atrizes, que deveriam representar o encontro da civilização branca com a cultura indígena, começaram um caso com Flávio. O jornalista contratado para documentar a expedição adoeceu e quase morreu durante a viagem. O conflito e caos crescem e chegam para o momento da culminante, quando Flávio de Carvalho usa arma e tenta atirar em Tubal Vianna. No entanto, a expedição chega à cidade indígena de Xirianás. Carvalho consegue secretamente gravar pequeno material cinematográfico e tira uma série de imagens dos índios e da cidade deles.

Cidade Xirianás



A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

A quarta imagem mostra a cidade indígena Xirianás. Uma estrutura de dez metros ergue-se acima das cabeças de centenas de figuras dançantes. Apesar da destruição de algumas câmeras por Tubal Viana, Flávio Carvalho captura secretamente um dos lugares mais autênticos e únicos do mundo dos índios sul-americanos. As imagem-grafias impressionam e dão uma visão do que poderia se tornar o projeto do artista. Valeu a pena? Para onde o artista queria ir? O que ele estava tentando alcançar? Finalmente encontrar o índio antropófago e se transformar nele, como desejado por Oswald de Andrade? A que custo conseguimos tirar a imagem mais importante da vida? Que mistura de lascívia, perversão e necessidade genuína de entender o Outro está por trás da expedição de Flávio de Carvalho?

“Antropólogo malcomportado”

Em 2018, foi apresentada no Caixa Cultural, em São Paulo, a exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Os curadores Amanda Bonan e Renato Rezende escrevem que para Flávio de Carvalho:

O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos igual ao processo de compreensão na arte (...) o arqueólogo tem que penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem que ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do

homem e da civilização que confeccionou o resíduo (Bonan e Rezende, 2018, p.6).

Seguindo esta afirmação dos curadores, a exposição tenta focar nos “desperdícios” e “vestígios” incompreensíveis e pouco interpretados das ações do artista. Suas inúmeras viagens, incluindo uma série de viagens à floresta amazônica, são tratadas pelos curadores da exposição como mistura das expedições artísticas, etnográficas e performáticas.¹⁴ Os criadores da exposição analisam as bases conceituais e estéticas dessas ações utópicas de Carvalho, interpretando-as como a busca de uma nova forma situada na encruzilhada da arte performática, o paradigma da nova metodologia de investigação e uma espécie de negação antropofágica radical da cultura oficial. Esse mergulho em busca das reinterpretações da utopia carvalhana não justifica ou julga essas ações, mas as situa em perspectiva da antropologia contemporânea e estudos da performance, propondo entender o mundo de Flávio de Carvalho como forma de arte/ciência. Flávio de Carvalho quis criar uma verdadeira disciplina científica, para a qual usando as ferramentas artísticas, pesquisa antropológica e provocação chegaria para as respostas sobre a natureza humana. Carvalho busca pontes entre ciência e arte como realidade poética, mas também ferramenta cognitiva. Essa proposta se aproxima de alguma

¹⁴ A expedição à cidade de Xirianás foi precedida por uma série de expedições. Além das viagens pela Europa, que também têm suas cores performáticas, a artista vai ao Peru (1947) e ao Rio Araguaia (1956).

forma dos sonhos dos modernistas e das experiências posteriores dos performers. Alguma forma prevê também a vinda das ações contraditórias e radicais do tropicalismo e seus seguidores.

Flávio de Carvalho foi um artista visual, arquiteto, performer e antropólogo com uma produção autêntica e rica, um artista consciente do radicalismo de suas ações. Em 1938, foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura, sua arte visual é uma das obras estéticas mais importantes da primeira metade do século XX no Brasil. Esse aspecto de Flávio de Carvalho é indiscutível e bem analisado (Moreira Leite, 2010). Suas ações antropológico-performáticas, no entanto, foram completamente arbitrárias, oscilando livremente entre disciplinas artísticas, experimento científico e abusos mergulhados em práticas neocoloniais. Oswald de Andrade (de quem era amigo) via-o como a personificação perfeita da figura do antropófago. Nesse sentido, Carvalho pode ser visto como modernista. No entanto, é preciso dizer também que a sua obra antecede e, de alguma forma, se enquadra na poética do tropicalismo, encontrando, assim, seus próprios caminhos de maneira selvagem e desenfreada. Ninguém o controla: não há padrões, porque ele mesmo os estabelece (Moreira Leite, 1998). Os pesquisadores apontam a necessidade de encontrar uma nova forma de abordar o Flávio de Carvalho e seu trabalho. Não adianta buscar obras desconhecidas de artista, pois todo material é bem documentado. O

problema é que é difícil entender hoje os motivos por que um reconhecido artista e intelectual abre um espetáculo de loucura nas florestas Amazônicas? Pode ser também que tentando entender melhor Flávio de Carvalho consigamos interpretar, de uma forma mais plena, o caráter da arte e cultura brasileira.

Sua identidade complicada e ambígua é descrita, entre outros, por Paola Berenstein Jacques no livro *Elogio aos errantes*. Aí ela aponta a interdisciplinaridade do artista: “Flávio de Carvalho colecionava os mais curiosos epítetos e classificações: revolucionário romântico, pintor maldito, surrealista tropical, antropófago ideal, performático precoce, javali do asfalto, comedor de emoções” (Berenstein, Paola, 2014, p.148).

Em 1931, no *Experimento número 2*, ele se permite sair às ruas de Brasília e participar da procissão católica Corpus Christi com boné na cabeça. Ele é quase linchado pela multidão, pois os chapéus eram proibidos durante festas religiosas na época. Só que seus motivos não foram anarquistas, e puramente destrutivos. Carvalho está claramente em busca de respostas para as perguntas que se faz. Flávio de Carvalho era um moderno, portanto tentando encontrar respostas aos desafios que a modernidade tinha imposto. Alain Badiou fala que o século XX é o século em que não cumpriram as promessas da modernidade. Podemos dizer que o Flávio ainda era tributário dessas promessas,

buscando as respostas numa forma radical. Já no âmbito do *Experimento número 2*, ele cita pesquisas de Freud e Frazer. Organizada vinte anos depois, a viagem à selva amazônica é precedida de longos estudos psicanalíticos e estudos no campo da antropologia e da arte. O resultado dessa pesquisa da vida busca uma síntese entre arte, análise psicológica e antropologia. A pesquisadora Larissa Costa da Mata analisa no texto dela a pesquisa do De Carvalho:

[...] “psicoetnografia”, uma ciência híbrida que buscaria expor as feridas da psique humana e realizar uma investigação sobre a estética, adotando como método as descobertas da psicanálise. A sua proximidade com a escola social inglesa da antropologia lhe possibilitou uma leitura mais livre e desregrada da arte, posto que tenha se dedicado a realizar uma etnologia imaginativa e poética, tributária da associação mágica de ideias das culturas estudadas por Frazer (Costa Da Mata, 2018. p.117).

Na visão proposta pelo artista, o pensamento baseado em raízes rituais (para Flávio, o ritual perde a sua dimensão religiosa) daria origem a formas de arte como a arquitetura, a encenação teatral ou a poesia. Carvalho vai pelo caminho de Frazer, Caillois, Eliade, entre outros, buscando raízes ritualísticas de arte. O método de mesclar etnologia e teoria da arte proposto por Flávio de Carvalho ins-

creve-se, então, em tendências da época. Mas, novamente, Flávio não deixa se encaixar só nessa interpretação. O conceito das pesquisas não explica, no entanto, o radicalismo das ações implementadas durante as ações performáticas do artista. Com que finalidade o artista usa exagero, escândalo e ultrapassa os limites morais? Porque as ações dele carregam violentas marcas de colonialidade e hegemonia do homem branco mesmo que busca índios como portadores das respostas?

Um surrealista etnográfico nas florestas da Amazônia

Deparamo-nos com uma nova interpretação da atividade do artista analisando seus interesses durante as viagens pela Europa. Lá, ele conduziu uma série de entrevistas com artistas de vanguarda. Durante uma dessas entrevistas, em 1929, Le Corbusier chamou-o de “revolucionário romântico”, enfatizando sua necessidade de mudar e buscar novos métodos a todo custo, mesmo que de forma radical. O tema mais importante, no entanto, é sua relação com o surrealismo. Durante sua estada na Europa, ele conhece, entre outros, André Breton, Man Ray, Raymond Queneau e Roger Caillois. Especialmente com este último, passa muito tempo morando em sua casa na França. Em 1935, tornou-se correspondente latino-americano da revista surrealista “Minotaure”. Como os surrealistas, ele busca o encontro entre arte e cultura tradicional, encontros interdisciplinares e relações entre artes,

disciplinas e significados, procurando momentos imprevisíveis e utópicos.

A mostra na CAIXA Cultural apresenta a atuação de Flávio de Carvalho sob a ótica da prática antropológica. Em um dos textos, é citada a entrevista de Flávio com André Breton, na qual este último afirma que “o surrealismo é um processo cognitivo” (Carvalho, 1939). Essas palavras, provavelmente, guiaram Flávio de Carvalho em suas pesquisas posteriores. Nesse contexto, vale citar James Clifford e seus *Problemas com a cultura*, no qual se mostra como nos anos 1920 e 1930 a etnografia compartilhava interesses comuns com os praticantes do surrealismo, valorizando e fetichizando a poética do fragmento e da montagem, a partir do cruzamento e da busca do contato com o subconsciente ou com a selvagem, como apontamos no início do texto.

Outra proposta é a do curador principal da mostra, Renato Rezende, que mostra a semelhança entre a busca de Carvalho nas florestas amazônicas e o projeto de história da arte de Aby Warburg. Estudando as ruínas de cidades indígenas no Chile, Carvalho tira uma série de imagens documentando paredes de pedra e paisagens. Ao lado delas, ele imagemgrafa cores e danças rituais, captadas nos gestos expressivos do corpo dos índios. Ele se interessa por movimento e dança. No Chile, ele participa de um verdadeiro ritual: quer estudar as culturas indígenas, mas participando de seus rituais. Para Flávio,

um antropólogo deve ser um artista, enquanto a antropologia deve se engajar e encontrar o Outro também por meio da experiência intuitiva. A exibição proposta na CAIXA Cultural propõe experimento de juntar uma série de imagens e anotações, expondo as chaves intuitivas, performáticas e visuais da busca do artista. Provavelmente essas primeiras pesquisas das relações entre arquitetura, corpo e natureza seriam apenas uma preparação para a criação de um projeto próprio no âmbito da *Experiência n.º 4*.

A figura de um velho branco de dois metros de altura (Flávio de Carvalho na selva já estava com 60 anos) é assustadora e fascinante. Ele se assemelha a personagens heróicos e trágicos dos filmes de Herzog, como Fitzcarraldo, que vagueia pela selva para construir uma ópera. Mas, talvez, se aproxime também do personagem enlouquecido de Kurtz de *Coração das Trevas* de Joseph Conrad. Seguindo reflexões de James Clifford sobre essa obra, percebe-se que ela abre um discurso sobre fronteiras e natureza entre pesquisador e artista (Clifford, 2011).

As ações de Flávio de Carvalho na selva amazônica têm aspectos racistas e abusivos. O experimento falhou. Assim como no filme de Herzog, o navio *Fitzcarraldo* é destruído, Flávio de Carvalho foge da floresta com sua atriz amante e o adoecido fotógrafo da expedição. Nesse texto falamos sobre a busca da identidade na época pós-colonial no Brasil e experimentos

artísticos oscilando nos limites disso que eticamente e culturalmente foi aceitável na época. Uma forma radical, desenho delineado por linha grossa parece uma das características que juntam essas épocas. Mas parece que Flávio de Carvalho conseguiu ultrapassar esses limites. Precisava com toda clareza levantar o caráter abusivo e hegemônico (hoje chamaria essa atitude como violentamente repetindo padrões colonizadores mesmo que Carvalho provavelmente não entrou nas florestas Amazônicas com essa intenção) da expedição e toda *Experiência n.º 4*. Talvez as palavras de Oswald de Andrade se confirmam em outro sentido - Flávio de Carvalho de verdade é um exemplo mais realizado da personificação da figura do antropófago. Ele realmente entra no mato para devorar. Só que a violência simbólica se transforma em violência real.

Passamos uma viagem nesse texto entre inícios do modernismo brasileiro até as ações dos tropicalistas justamente para chegar nesse ponto. Acredito que o exemplo de Flávio de Carvalho pode ser tratado como uma ponte e encruzilhada que junta as épocas da utopia modernista, radicalismo de tropicalistas e ações performáticas das próximas décadas. Sua arte e vida abriram muitos caminhos criativos. As ideias deles se encontraram e fomentaram vários movimentos artísticos e intelectuais do século XX. Ao mesmo tempo, a experiência dele é um sério aviso sobre fronteiras éticas de arte e ciência. Homem branco, artista, professor, respeitado em sua

comunidade teve nessa época possibilidades (e vou arriscar a afirmação que ainda hoje tem) de justificar qualquer utopia e suas vítimas. A ação dele teve violenta repercussão na vida dos vários participantes da *Experiência n.º 4*. Parece que o poder simbólico do homem branco, a própria branquitude e o racismo estrutural possibilitaram a utópica viagem do artista. E esse poder ainda reverbera. Lendo hoje as publicações dos autores analisando a obra do artista tenho a sensação de que essa atitude que vou chamar com toda responsabilidade de neocolonial, não foi nesse sentido negada. Em obra completa titulada “Flávio de Carvalho” sobre curadoria de Rui Moreira Leite, que mostra todos os trabalhos do artista, não encontramos nenhuma crítica de *Experiência n.º 4*. Essa falta senti também lendo várias outras análises da obra de Flávio de Carvalho. A exceção são as análises de curadores de apresentação no CAIXA Cultural. Veronica Stigger e outros começam a levantar esse aspecto das *Experiências*. Não acuso os seguintes autores de racismo. Trago dúvida sobre o contexto muito mais sério dessa história. Simplesmente a gravidade dessa situação foi despercebida. Precisamos perguntar se o racismo estrutural não faz parte da normatividade e dos julgamentos estéticos e éticos ainda nos dias atuais.

Uma identidade descolonizada

No seguinte texto tentamos mostrar a relação entre a busca de identidade, utópicos experimentos em arte interpretados

como extensão dessa busca e limites estéticos e éticos desses fenômenos. É um dos mais significativos na América do Sul pós-colonial contemporânea. Como Frantz Fanon escreve em *Pele negra, máscaras brancas* (Fanon, 2008), que a ferramenta básica para a erradicação da resistência das pessoas escravizadas era despojá-los de sua identidade originária. Paul Gilroy, no livro *The Black Atlantic* (Gilroy, 1995), levanta a questão do grande projeto do modernismo, que reserva absoluto poder epistêmico e estético no mundo pós-colonial.

As diásporas afro-americanas, os povos diaspóricos e originários lutam com o problema de superar o domínio das máscaras brancas colocadas nas suas próprias identidades. Só que branca, a América do Sul, olhando para o mito distante da Europa e da América do Norte e, ao mesmo tempo, tentando constantemente se distanciar delas, está em busca do mito de suas origens que não existem. A estratégia de pegar emprestada a máscara do Outro, uma máscara originária encontrada no fundo da floresta amazônica, apenas afasta o problema intransponível de uma identidade, que já desde o início está quebrada e fragmentada. Esse problema volta, teimosamente, com o rosto sempre radical e exagerado de um palhaço, de um louco, de um artista-pesquisador ultrapassando os limites. Por trás da pose da orgástica exaltação do pesquisador das identidades está escondida um pânico do homem sem identidade. Ele tenta se

salvar atuando com a máscara do outro. Os estudos performativos usam aqui ferramentas das performances sociais. Uma versão contemporânea dos estudos de Richard Schechner percebe a performatividade do movimento colonial de vestir as máscaras das outras culturas (Schechner, 2006).

Ailton Krenak é mundialmente reconhecido intelectual, político e líder espiritual da etnia indígena crenaque. Nas primeiras cenas do documentário *GUERRAS DO BRASIL.doc* sobre as guerras coloniais, ele fala diretamente para a câmera: “Você e eu estamos em guerra. Não sei por que você me olha com uma expressão tão bonita no rosto. A paz é uma ilusão”.

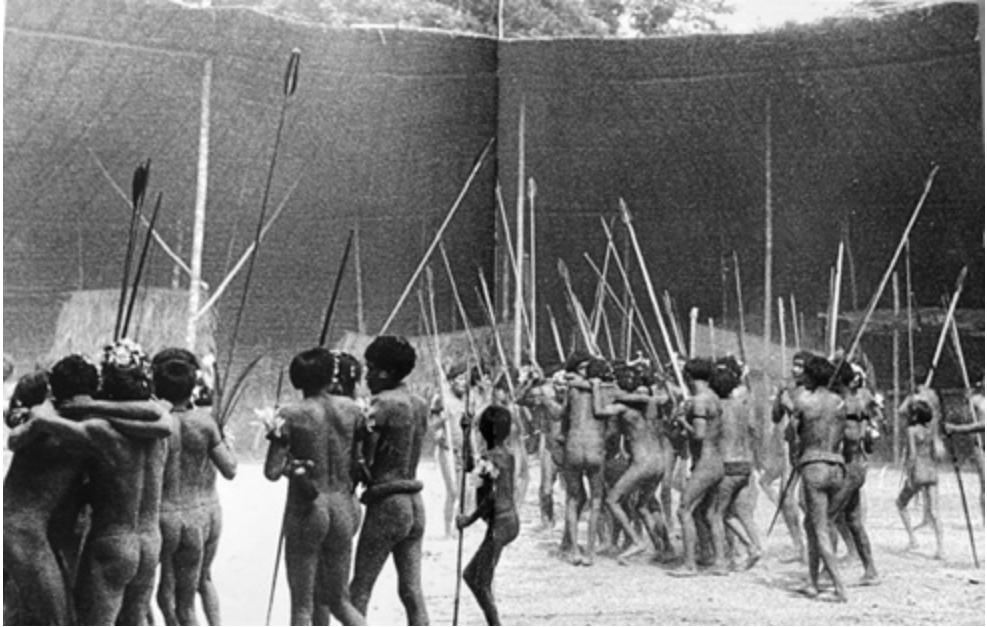
Essa afirmação faz parte do discurso decolonial da nova onda de pensadores afro-indígenas, que procuram respostas para o ato de roubo da identidade pela cultura colonial (Da Silva, 2019). Krenak e os outros falam a partir de sua própria perspectiva, cosmologia e metodologia, tirando a máscara de um canibal assustador da história de Oswald de Andrade. O domínio do colonialismo foi destruir a estrutura de identidade dos africanos e povos originários escravizados e substituí-la por uma personalidade artificial criada (“máscara”). O intelectual brasileiro Silvio Almeida propõe o termo “racismo estrutural” para revelar as posições subjacentes e muitas vezes não conscientizadas que colocam os índios e negros brasileiros como comunidades in-

feriores. Acredito que é necessário levantar o caráter ambivalente da construção da antropofagia simbólica. De um lado possibilitou a revolução e transformação decolonial, de outro lado de alguma forma contínua um pensamento de colonialidade. Essa complexa mistura que situa Flávio de Carvalho em sua grandeza, e no mesmo momento em posição neocolonial em alguns aspectos da sua obra.

Krenak, como outros pensadores dos movimentos contemporâneos da militância intelectual indígena, levanta a necessidade de superar essa dominação, não tanto pela desconstrução, mas criando uma estrutura intelectual, baseada na cosmologia e na filosofia diaspórica (no caso afrodescendentes) e filosofia dos povos originários sul-americanos. Este contexto é crucial: é impossível falar sobre arte, ação social ou política na América do Sul hoje em dia sem se referir ao racismo profundamente enraizado e às desigualdades sociais nas sociedades locais. A atividade intelectual de Krenak se insere na área do “Perspectivismo Ameríndio”, como chama o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. Trata-se de inverter a ordem das coisas: não é um artista branco, frustrado com falta das respostas, que vai ao “coração das trevas” para encontrar a “salvação”. Este nativo americano chega à orla da floresta e observa a civilização moderna com espanto e horror. Só agora ele pode comunicar sua discordância e mostrar o absurdo das generalizações eurocêntricas. Na verdade, Krenak ecoa

cientificamente o pensamento de seus ancestrais. Não é a montanha e o rio que o escuta, mas ele escuta as suas vozes. Seu lamento poético e triste é claramente diferente do circo e das máscaras exageradas dos artistas invadindo os matos.

Cidade Xirianás



Cidade dos índios Xirianás, A expedição de Flávio de Carvalho à Amazônia, Experiência n.º 4, 1956, fot. Raymond Frajmund, imagens publicadas por cortesia de Patrícia Frajmund, fonte: Arquivos de Patrícia Frajmund.

REFERÊNCIAS

- Arruda Toledo, J. M. (1994). *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*. Campinas: UNICAMP, 1994.
- Berenstein Jacques, P. (2014). *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, p.152
- Bonan, A. e Rezende, R. (2018) *Catálogo de exposição: Flávio de Carvalho Expedicionário*. São Paulo: CAIXA Cultural.
- Bolognesi, L. (2019). *Direção*. Documentário GUERRASdoBRASIL.doc, Brasil, <https://www.netflix.com/br/title/81091385>
- Castro Rocha, J.C. (2011). *Antropofagia hoje?* São Paulo: É Realizações, 2011
- Costa Da Mata, L. M. (2018). *Ou algumas notas sobre uma genealogia da arte*. Em: Flávio de Carvalho expedicionário, São Paulo: CAIXA Cultural.
- Clifford, J. (2011). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX, organizado por José Reginaldo, Santos Gonçalves*. Ed. UFRJ, Rio de Janeiro
- Da Silva, A. S. (1981). *Oficina: do teatro ao teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Da Silva, Luciane. Campinas: *Corpo Em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*, doutorado defendido no UNICAMP, 2019
- De Andrade, O. (1928). Manifesto Antropofágico. *Revista de Antropofagia*, 1 (1), maio de 1928, fonte: <https://incinerante.com/manifesto-antropofago-devoragem/>.
- De Andrade, O. (1995). *A morta*. São Paulo: Globo Antigo 1995
- De Andrade, O. L'effort intellectuel du Brésil Contemporain, 'Revue de L'Amérique Latine' 1923, pp. 197-207. Citado atrás Nunes Benedito, Antropofagia ao alcance de todos
- De Campos, Augusto (1974) Poema visual *Viva Vaia*. Publicado em único número da revista *Navilouca*, Coordenação Torquato Neto, Waly Salomão, Rio de Janeiro
- De Campos, H. (1992). *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, [em:] Metalinguagem e outras metas, São Paulo: Perspectiva.
- De Carvalho, F. (2010). Surrealismo: entrevistando André Breton, "Cultura" 1939, vol. I, no. 5, p.9. Em: Flávio de Carvalho, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Carvalho, F. (2010a). *A origem animal de deus*. Difusão Europeia do Livro, 1973, Em: Flávio de Carvalho, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Carvalho, F. (2010b). Flávio por Ele mesmo. Em: Flávio de Carvalho, (Ed.). Rui Moreira Leite, São Paulo: Museu de arte moderna
- De Castro, Viveiros. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, 2 (2), pp. 115-144.
- Do Amaral, Tarsila. Abaporu, 1928, Óleo sobre tela, 85 cm x 72 cm, Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA), Argentina, fonte: www.researchgate.net/figure/Abaporu-1928-Tarsila-do-Amaral-oleo-sobre-tela-85-cm-x-72-cm-Museu-de-Arte-fig17_342492547.

- Einstein, C. (2011) *Negerplastik [Escultura Negra]* (I. Araújo, Trad.). Organização e Introdução de Liliane Meffre (F.Scheibe, Trad.). Anexo de Roberto Conduru *Negerplastik* de Carl Einstein, “aqui e agora”. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Fanon, F. (2008). *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EdUfba.
- Favaretto, C. (2000). *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Freud, Sigmund. Totem e Tabu. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- Gilroy, P. (1995). *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. (Ed). Harvard University Press, Cambridge.
- Krenak, A. (2019) *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Leiris, M. *África Fantasma*. (A. P. Pacheco, Trad.) São Paulo: Cosac Naify 2007.
- Lévinas, Emmanuel. Totalidade e Infinito, Lisboa: Edições 70, 2008
- Métraux, A. (2014). *La religion des Tupinamba*. Paris: Presses Universitaires de France (Eds.)
- Moreira Leite, R. (2010). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Moreira Leite, R. (1998). Modernismo e Vanguarda: o caso Flávio de Carvalho. *ESTUDOS AVANÇADOS*, 12 (33), fonte: <https://www.scielo.br/j/ea/a/8JrnVgzXQMC9ymFJD5RZbWq/?lang=pt>
- Neto, Torquato, Salomão, Waly. (1974) *Navilouca*, Coordenação Capa de revista publicada por artistas do tropicalismo e poetas concretistas, Rio de Janeiro.
- Nunes, B. (1990). Antropofagia ao alcance de todos. Em O. de Andrade (Ed.) *A utopia antropofágica*, São Paulo: Globo
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Stigger, V. (2018). Flávio de Carvalho na selva amazônica, texto publicado no catálogo da exposição Flávio de Carvalho expedicionário, curadores Renato Rezende e Amanda Bonan, São Paulo: Circuito, Caixa Cultural. https://www.academia.edu/35961875/FL%C3%81VIO_DE_CARVALHO_NA_SELVA_AMAZ%C3%94NICA_Veronica_Stigger
- Thompson, R. F. (2011). *Flash of the Spirit. Arte e filosofia africana e afro-americana*. São Paulo: Museu Afro Brasil.
- Todorov, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1983.
- Valladão Diniz, J. C. (2013). Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo. *Ipotesi* (UFJF. Impresso), v. 17, pp. 49-56.
- Veiga, E. (2019) Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira. BBC News Brasil. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>
- Veloso, C. (1967). *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca
- Veloso, C. (1968) “III FIC, Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo Setembro de 1968, fonte: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>

Autor correspondiente: Maciej Rozalski
(maciekroz@gmail.com)

Roles de autor: Rozalski, M.: Conceptualización, Metodología, Validación, Análisis formal, Investigación, Curación de datos, Escritura - borrador original, Escritura, revisión y edición, Visualización, Supervisión y Administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Rozalski, M. (2022). Utopia do Outro. *Conexión*, (17), 19-59. <https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>

Primera publicación: 27 de julio de 2022
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202201.001>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.