

MACUNAÍMA E OUTROS HERÓIS, ONTEM E HOJE

Macunaíma and other heroes, yesterday and today

MARÍLIA ROTHIER CARDOSO¹ 

¹Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras,
Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: mariliarothier@gmail.com

RESUMO

O resgate recente, por parte de Eneida Maria de Souza, das viagens de pesquisa de Mário de Andrade no contexto do modernismo permite o contraponto crítico com a divulgação atual da arte de integrantes de espaços periféricos: indígenas e afrodescendentes. A avaliação das ideias de Mário e de sua produção literária, divulgada como mediadora entre a riqueza da cultura popular e a vanguarda erudita, contribui para a recepção adequada dos textos, imagens e performances dos novos participantes da cena artística brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cultura popular; modernismo; contemporaneidade.

ABSTRACT

The recent reappraisal by Eneida Maria de Souza of Mário de Andrade's research travels, in the context of modernism, allows for a critical counterpoint with the current dissemination of art from peripheral spaces: indigenous and afro-descendant. The evaluation of Mário's ideas and literary production, presented as a mediator between the richness of popular culture and the erudite vanguard, contributes to the proper reception of texts, images, and performances by new participants in the Brazilian artistic scene.

KEYWORDS: popular culture; modernism; contemporary.

EDITOR-CHEFE:

Rachel Esteves Lima

EDITOR EXECUTIVO:

Cássia Lopes

Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 31.08.2023

ACEITO: 19.10.2023

COMO CITAR:

CARDOSO, Marília
Rothier. Macunaíma e
outros heróis, ontem e
hoje. *Revista Brasileira de
Literatura Comparada*,
v. 25, n. 50, p. 12-26, set./
dez., 2023. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20232550mrc>

Quando combinou seus conhecimentos musicais e literários na busca pela cultura popular brasileira, através da rapsódia protagonizada por Macunaíma, o autor inscreveu, nas entrelinhas, seu próprio projeto de conferir caráter inovador a seu trabalho de escrita. Assim, apropriou-se de fontes nacionais e estrangeiras, arcaizantes e vanguardistas, e rascunhou uma narrativa de humor fantástico, jogando a sério com a mitologia e ironizando as certezas das ciências sociais. Depois de tantas leituras, anotações e fichamentos, dizem que escreveu a estória em uma semana, deitado na rede, mas, antes de revê-la para publicação, saiu em viagem para conferir saberes. Primeiro navegou pelos rios amazônicos, depois percorreu portos e estradas do Nordeste. Apostando alto no sucesso de sua obra – assinada por Mário de Andrade –, manteve, para o herói escolhido, o nome começado pela mesma fatídica sílaba “ma” – Macunaíma.

Em momento de suspense na trajetória desse herói à beira da vilania – justamente o momento em que se torna impotente contra seu antagonista, fugido na Europa para escapar da contenda –, sem dinheiro para persegui-lo na busca de seu amuleto, a muiraquitã, em mãos do gigante antropófago (vulgo Venceslau Pietro Pietra), Macunaíma veste-se de pintor e se candidata a uma bolsa de estudos. Informado que ocupava o último lugar numa longa fila de postulantes a mesma benesse, declara aos irmãos: “(...) não vou na Europa não. Sou americano e meu lugar é na América. A civilização europeia decerto esculhamba a inteireza de nosso caráter” (Andrade, 1988, p. 114).

Vale interromper a narrativa neste impasse pois todos os leitores conhecem o desfecho desta saga (hoje, quase centenária) e voltar o foco para os intérpretes deste Macunaíma – herói do modernismo. Tais estudiosos, cientes das condições em que se deu essa arrancada transformadora das artes e dos conhecimentos – entre o nacional e o cosmopolita –, correram seca e meca em busca de pedras mágicas que desvendassem os fundamentos e as contribuições do movimento entre os anos de 1920 e 1930. Um deles, especial analista de *Macunaíma*, preparou-se, na *Sorbonne*, para a tarefa, e defendeu, em 1982, a tese *Des mots, des langages et des jeux*. Trata-se do trabalho assinado por Eneida Maria de Souza, que conta, em *Tempo de pós-crítica – seu Memorial* para professor titular de teoria da literatura da UFMG (Souza, 2012, p. 79, 13) –, a saga de como Macunaíma foi procurá-la em Paris e exigir sua atenção, em meio a outras preocupações de latino-americana com a potência plurinacional da cultura popular, por esses lados do mundo.

O próprio título da tese, defendida em francês, denuncia o empenho vanguardista do escritor brasileiro de transformar a construção da linguagem num jogo – entre original e tradução, invenção e cópia, sentido próprio e sentido metafórico – em que os dribles são indispensáveis à denúncia da retórica colonizadora. A muiraquitã, índice da instabilidade na fortuna crítica de pensadores e artistas, que o herói recupera e logo lhe escapa, nada mais é que a própria linguagem – amuleto que Mário, tanto quanto a pesquisadora, estão sempre perseguindo. O desafio do pensamento e da arte é a reconquista da força inventiva, a cada nova tarefa. Por isso mesmo, quando a tese foi traduzida e editada no Brasil, recebeu o título de *A pedra mágica do discurso*. Atenta às viagens fantásticas que Macunaíma empreendeu por toda a América Latina, Eneida Souza captou o impulso de deslocar-se através das várias experiências de construção de linguagem realizadas por Mário de Andrade pelos territórios da escrita retórica e da oralidade popular, nos quais circula o léxico das línguas europeias, indígenas e africanas. E foi assim que, para testar a sorte de ter também, no nome, a sílaba “ma”, Eneida Maria de Souza, seguindo os rastros de Mário e de Macunaíma pelo Brasil e pela América Latina, captou o impulso de também deslocar-se

através das várias experiências de uso da linguagem empreendidas nos territórios da oralidade popular e da escrita retórica, das fórmulas folclóricas regionais e das expressões apropriadas tanto do francês, inglês e italiano, quanto de línguas indígenas e africanas. Essa teia cosmopolita de palavras e frases forma os roteiros por onde desliza o foco de sua leitura analítico-crítica para decifrar a inteligência antecipatória de Mário de Andrade.

No contexto do início do século XX, informada pelas novas disciplinas (antropologia e psicanálise) e estimulada pelas vanguardas que questionavam os interesses imperialistas, a narrativa rapsódica respondia, pela perspectiva da época, as questões propostas, agora, pelo movimento decolonial do século XXI. Assim, a leitura perspicaz de Eneida transporta, imediatamente, as perplexidades macunaímicas para o debate contemporâneo. No século passado, para a reconstrução das aventuras do herói cultural indígena valendo-se do modelo musical da rapsódia, Mário de Andrade articulou investigação bibliográfica com pesquisa de campo. Entre a primeira versão da narrativa e sua publicação, em 1928, metamorfoseou-se em “turista aprendiz” e percorreu a região amazônica e o nordeste brasileiro. Tendo defendido sua tese, engendrada do ponto de observação da *Sorbonne*, Eneida Souza fez a viagem de volta e passou a rastrear as excursões marioandradinas a partir dos registros arquivados – as crônicas, dirigidas, em trânsito, para o *Diário Nacional* de São Paulo, e a ampla correspondência e as fotografias que denunciam a erudição respeitável daquele “turista”. Através dessas tarefas, a pesquisadora foi construindo seu próprio acervo investigativo, percorrendo espaços geográficos e arquivísticos.

Se a trajetória investigativa de Eneida Maria de Souza legitimou-se no diálogo com Mário-Macunaíma, os desdobramentos dela ampliaram-se em observações e intercâmbios variados, guardando, no entanto, como ponto de referência eletivo, a interlocução com o Andrade, que se mantém, para além da epistemologia e estética modernistas, como referência incontornável do pensamento formulado no país. Vale, então, explorar algumas de suas incursões instigantes por documentos menos prestigiados do mestre. Aí se evidenciam as artimanhas mais complexas do olhar crítico de Eneida.

No volume *Narrativas impuras*, de 2021, a parte dedicada ao “Modernismo centenário” traz dois ensaios que tratam de pesquisas de campo, no caso, relacionadas às duas “viagens etnográficas”: a primeira, de 1927, à Amazônia; e a segunda, de 1928-1929, ao Nordeste. Embora a primeira, como destacado acima, tenha certamente servido às revisões finais do texto de *Macunaíma*, nada indica que a questão indígena tenha predominado sobre outros focos de observação. Cabe lembrar que, mesmo cifradas ou estilizadas parodisticamente, há referências ao indianismo alencariano (especialmente a *Iracema*) na rapsódia de 1928. No entanto, a mitologia indígena é apenas um dos objetos de interesse nesse momento em que se descarta a tendência romântica idealizadora dos habitantes da América. É a variedade complexa da cultura popular que interessa a Mário de Andrade. Basta voltar à cena em que Macunaíma, Maanape e Jiguê, durante a viagem para São Paulo, banham-se nas águas represadas pelo “pezão de Sumé” (Andrade, 1988, p. 37) e passam a tipificar (em clima humorístico) as três raças, para então compreender que o enredo e – em especial – a linguagem marioandradina compõem-se, sem dúvida, a partir das misturas biológico-socioculturais da história brasileira. Seja por razões circunstanciais ou por falta de interesse, as observações de comportamentos de indígenas são eventuais e rápidas. As crônicas “Os Pacaás Novos” (Andrade, 1983, p. 90-93) e “Índios Dó-Mi-Sol” (p. 127, 129, 140), reunidas no volume que traz o título da coluna do *Diário Nacional*, são, evidentemente, ficções engenhosas e humoristicamente compostas para mostrar, em alegoria, as diferenças culturais entre

brancos e povos de outras etnias. A astúcia crítica de Mário orientou-o a construir, num português sincrético, uma narrativa fantástico-popular, exemplificando, em sua criatividade crítica, as falas correntes no território brasileiro. Os ensaios referidos acima – “Um turista nem tão aprendiz” e “Conversa de compadres”, ambos integrantes do livro de Eneida Souza – apresentam a habilidade de Mário no traçado da linguagem e da cena cultural caracterizadoras das camadas populares brasileiras. Eneida faz-se parceira do pensador modernista.

Suplementando as questões gerais sobre as viagens de pesquisas tratadas nas crônicas em que Mário de Andrade constrói seu olhar artístico-crítico de viajante-investigador, somos levados para a um contraponto entre o cotidiano instigante tanto dele mesmo quanto de seu parceiro em interesse pela cultura popular, Luís da Câmara Cascudo. Como autodidatas, cada qual à sua maneira, formularam projetos e desenvolveram métodos de trabalho que foram postos em debate através de cartas longas e frequentes, trocadas entre 1924 e 1944. Foi esse conjunto de missivas – organizado e publicado, em 2010, por Marcos Antonio de Moraes – que Eneida Souza escolheu como objeto de observação para avaliar, pelos parâmetros críticos contemporâneos, a relação do escritor modernista com a linguagem apropriada ao registro, à conservação e à divulgação da cultura brasileira – com destaque para o material que, até então, só se mostrava nas formas orais e performáticas do repertório do campo e das periferias urbanas. Ela própria, pesquisadora desse tipo de conhecimento cumulativo e informal, empenhada em atualizar constantemente suas referências teóricas, dedica-se a discutir o legado de uma geração não acadêmica que se acreditava responsável pela transposição dos saberes tradicionais para um renovado conhecimento do futuro.

Quando chama a correspondência entre Mário e Cascudo de “conversa de compadres”, a ensaísta valoriza a inventividade e os afetos como ingredientes de pesquisa. Atenta às transformações do estilo epistolar – cada vez mais próximo do humor literário, à medida que cresce a intimidade entre os interlocutores –, expõe a ousadia de seus critérios de avaliação. Percebe-se, nas entrelinhas dos comentários, a maturidade de seu pensamento, empenhado em integrar o material do arquivo pessoal do escritor aos seus textos publicados, numa articulação consistente entre biografia e obra. É assim que, guiada pela análise criteriosa da construção do estilo peculiar de *Macunaíma*, fixa seu foco nas cartas, pois lhe interessa observar os deslizamentos desse tipo de escrita entre atividade intelectual e afetos do corpo, sensibilidade artística e responsabilidade ético-política, trabalho e diversão. Sua experiência como professora explora essa afinidade com certa tendência pedagógica do Mário de Andrade missivista, que vai apontando, no trabalho de Cascudo, apego convencional a documentos históricos e a personagens da política regional ou da intelectualidade europeia e, em contrapartida, incentivando o amigo a dedicar-se à pesquisa de campo. À medida que a correspondência cresce, ficam mais insistentes as exortações de Mário a Cascudinho para “sair da rede” (Souza, 2021, p. 55) e ir para os quintais e as praias, onde se entoam cantigas e se repetem os ritos nas datas comemorativas.

Importa notar que a aproximação entre Cascudo e Mário deu-se através da escrita, bem antes do encontro pessoal entre os, então, jovens escritores. Eneida Souza mostra que o modernista tomou a iniciativa de dirigir-se, em 1924, ao articulista nordestino, atraído pelo “seu estilo atual, vivaz, serelepe [que] dá alegria” (Moraes, 2010, p. 33). É a contaminação proposital pela oralidade que interessa ao futuro autor de *Macunaíma* quando lê artigos do nascente folclorista nordestino, ainda que, à época da aproximação, este “se mostrasse ainda vinculado aos estudos de influências ibéricas da monarquia

católica na constituição do Brasil Imperial” (Souza, 2021, p. 48). À medida que a troca de cartas se intensifica, confirma-se a influência mútua que a escrita de um exerce sobre o encaminhamento da obra do outro. Pode-se dizer que, nos 20 anos de trocas epistolares, literatura, crítica e vida se interpenetram, constituindo a trajetória dos interlocutores. Se os contatos de Mário com a imprensa de São Paulo ampliaram a divulgação de Cascudo no sul do país, o entusiasmo deste tanto pelas praias de Natal quanto pelas festas populares da região levaram Mário a viajar para o Norte e Nordeste. Na segunda parte de *O turista aprendiz*, nomeada “Viagem etnográfica”, destaca-se, além da hospitalidade da família Cascudo, as iniciativas do amigo de planejar deslocamentos pelas redondezas e convocar informantes de modo a transformar essa viagem de 1928-1929 no momento mais fértil da recolha de danças, cantigas, rituais e festejos da vida de Mário – material que inspirou sua produção poética, ampliou seu interesse pela etnografia e resultou em acervo riquíssimo, que alimentou publicações importantes. Se só algumas foram efetivamente terminadas por ele, várias outras, de publicação póstuma, concretizaram-se pela iniciativa de discípulos e admiradores, com destaque para Oneyda Alvarenga.

Como se pode perceber, para Mário e Cascudo a escrita foi sempre uma atividade diária. Assim, qualquer objeto de interesse conduz, de imediato, à busca do melhor modo de combinar as palavras e frases para descrever ou comentar o que capta a atenção, em constante disponibilidade. Daí a relação imediata das pesquisas com a troca de cartas entre investigadores de objetivos afins e a redação de artigos ligeiros ou de ensaios com maior amplitude e elaboração. A busca do saber erudito e, em especial, da cultura popular, em paralelo ao gosto pela redação clara e atraente, aproximou o paulista do norteriograndense. Por certo, nenhum dos dois se contentaria em descobrir documentos instigantes, ouvir cantigas, observar danças ou assistir outros tipos de rito sem imaginar frases que pudessem apreendê-los o melhor possível. Antes mesmo de se encontrarem, esses escritores começaram uma interlocução de “compadres” porque ambos encadeavam a captura de uma novidade à invenção da linguagem adequada a transmitir o impacto dessa revelação. Casual ou propositalmente, a carta cumpriu o papel intermediário entre a tomada de conhecimento de fato social ou performance artística e o impulso urgente de transposição do percebido em linguagem. Muitas décadas depois, Eneida Souza, por seu lado, determinada a estudar, no ambiente do modernismo nacionalista, como se deu o exercício da pesquisa etnográfico-artística, encontrou o documento ideal na “conversa” epistolar “de compadres”.

Quando o movimento modernista se torna centenário, os ensaios “Um turista nem tão aprendiz” e “Conversa de compadres” funcionam como impulso potente para um contraponto entre o legado desses intelectuais, impulsionados pela energia das vanguardas e o surgimento recente de imagens, instalações, ensaios críticos e outras formas de intervenção na cena cultural urbana e cosmopolita, assinados e divulgados por representantes daquelas periferias onde os modernistas tinham ido buscar seus objetos de pesquisa. O Mário de Andrade que empreendeu as “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega” (de maio a agosto de 1927) e a “Viagem etnográfica” (de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929) pelo Nordeste (Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas) será confrontado, no século XXI, por artistas indígenas.

Leitores críticos do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade, e de *Macunaíma*, os representantes de etnias amazônicas ou de outras regiões, ao buscarem protagonismo nos espaços de arte e pensamento brasileiros, têm questionado a presença, nas obras modernistas, da mitologia e ritualística dos grupos a que pertencem, apoiados em justificativas fortes, já que os textos publicados e

imagens circulantes nos anos 1920 e 1930 baseavam-se em documentos dos séculos XVI e XVII e em informações antropológicas. Além disso, ignoravam completamente as condições de vida das diversas tribos sendo desconsideradas e atacadas pelo país. Mais que romper com a invisibilização dos grupos nativos, os representantes mais destacados procuram afirmar suas culturas pelo ativismo e/ou pela construção autônoma de trajetórias como produtores de arte e pensamento. Dentre os mais ativos, nomeiem-se Denilson Baniwa, Naine Terena, Daiara Tukano e Jaider Esbell.

Relendo os românticos, que fizeram de personagens indígenas (pelo padrão idealista europeu) um instrumento (involuntariamente contraditório) de nacionalização da literatura e da arte, os modernistas invocaram noções etnológicas e estratégias de humor para construir uma imagem crítica da nacionalidade. O radical Oswald de Andrade desdobrou e desenvolveu, em vários momentos de sua obra, as propostas do “Manifesto Antropófago” de 1928. No mesmo ano, Mário de Andrade havia lançado *Macunaíma* – experimento de construção rigorosa de uma linguagem artística coloquial-erudito-cosmopolita, fundamentada na leitura do antropólogo alemão Koch-Grünberg e num primeiro momento de recolha de tradições populares. Essa narrativa rapsódica tornou-se um ícone da reviravolta da quadra de renovações no país. Depois da virada do século, membros de diversas comunidades indígenas, transitando entre a floresta e a cidade, articularam o saber ancestral com o conhecimento ensinado nas universidades e estabeleceram práticas pós-etnográficas (Cf. Oliveira, 2022, p. 47) através de sua arte. As telas, colagens, instalações e performances, que foram-se multiplicando em exposições e galerias – várias delas com curadoria dos próprios artistas indígenas –, estabeleceram um confronto potente com as imagens e textos modernistas, até então, paradigmáticos do movimento renovador. Em paralelo, os conceitos de “perspectivismo” e “multinaturalismo” ameríndios, postos em circulação por Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Stolze Lima e outros integrantes de uma antropologia simétrica, têm contribuído para a releitura do movimento da Antropofagia de 1928, a que se pode incorporar a publicação de *Macunaíma*.

Cabe lembrar que Oswald foi muito arguto como leitor seletivo e inventivo, mas nunca se ocupou com pesquisas de campo. Em contrapartida, Mário, famoso por suas centenas de fichas de informação bibliográfica, organizou viagens investigativas e cuidou da anotação criteriosa dos resultados. Suas páginas mais brilhantes, no entanto, foram criações ficcionais de humor educativo. Citem-se as crônicas sobre os Pacaás Novos e os índios Dó-Mi-Sol, mencionadas acima, componentes da 1ª parte de *O turista aprendiz*, em que se transmite uma lição potente do reconhecimento da diferença cultural através da descrição fantástico-fantasia de tribos que teriam sido encontradas na Amazônia.

A tribo dos Pacaás Novos – Ontem, no passeio de lancha, tivemos ocasião de visitar a tribo dos Pacaás Novos, bastante curiosa pelos seus usos e costumes. (...) Quando cheguei, uns curumis brincando no trilho deram o alarme de maneira estranha, sem um grito. Saltavam movendo as perninhas no ar com enorme rapidez e variedade de gestos pernis. (...) Os curumis, esses então positivamente me agrediram, me dando muitos pontapés da mais imaginável variedade. Isso, moviam os dedinhos desses mesmos pés com habilidade prodigiosa de desenvoltura. Por causa da minha profissão de professor de piano, me pus apreciando principalmente o movimento do quarto dedo, era assombroso! creio que nem um por cento dos pianistas de São Paulo (e sabemos que são milhões) possui semelhante independência de dedilhação. Arranjei, arranjei não, logo um índio velho, magro e feio como um enorme dia de sol amazônico, veio dizendo que era o intérprete e ganhava sete mil-réis por hora. Aceitei e ele foi logo contando que com aqueles gestos a meninada estava me pedindo presentes, sempre a mesma coisa... (Andrade, 1983, p. 90).

Os índios Dó-Mi-Sol – Eu creio que com os tais índios que encontrei e têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas à etnografia e também social. Seria a tribo dos índios Dó-Mi-Sol. Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, como os que vi, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras. (Andrade, 1983, p. 127).

É admirável a argúcia autocrítica da composição dessas crônicas, expediente do observador social que não consegue acesso às fontes e, então, transforma o registro analítico da observação em ficção literária capaz de alertar o leitor sobre o caráter imotivado dos signos que constituem as diferentes linguagens. Trata-se de outra amostra da complexidade da escrita marioandradina, em que a arte serve ao conhecimento e vice-versa.

Sem entrar no mérito da complexidade da linguagem desenvolvida por seus antecessores urbanos e europeizados, Denilson Baniwa capta o efeito de sua divulgação durante décadas e insere a perspectiva da alteridade no espaço público, dosando leitura inteligente com paródia violenta, participando da curadoria da mostra “Re-Antropofagia”¹, na qual expõe a obra de mesmo título e pinta “a cabeça de Mário de Andrade (...) posta em um cesto junto de uma edição de *Macunaíma*, no centro de uma mesa junto com vários temperos tropicais” (Oliveira, 2022, p. 48). O curador/artista assim explica sua atitude violenta: “Esta exposição é um manifesto. Quem tem que falar sobre antropofagia somos nós! Foi preciso cortar a cabeça de Mário de Andrade e servi-la na bandeja com temperos locais e pimenta para abrir espaço para Macunaimi” (*apud* Goldstein, 2019, p. 86). Essa imagem provocadora para que se devore os apropriadores da cultura indígena é replicada numa espécie oswaldiana de poema-montagem humorístico; aí, reproduz-se, em paródia, a cena de 1928 – tal como se pode conferir nas considerações de Eneida Souza sobre a importância da paródia como estratégia crítica ao legado da geração anterior.

ReAntropofagia
era primeiro de maio de vinte e oito
dia de manifesto da fome do trabaiadô
só a antropofagia nos une, coração
em página reciclada de mato-virgem
desvirginou pindorama num falso-coito
urgências do artista-moderno-devorado
de pulmões, rins, fígado e coração
filé oswald de andrade à barbecue
tupy or not tupy, that is true
or that 's future-já-passado
wirandé seu honoris-doutô
mário bom mesmo é o encanador
que faz assado de tartaruga

sem índios na canoa que falha-trágica
quero quem come com as mãos, alguém?
sem limites-geo e conectada à máter
ReAntropofagia posta à mesa nostálgica
é arte-indígena crua sem nenhum caráter
aqui jaz o simulacro Macunaíma
jazem juntos a ideia de povo brasileiro
e a antropofagia temperada
com bordeaux e pax mongólica
que desta longa digestão
renasça Makünaimi
e a antropofogia originária
que pertence a Nós
indígenas. (Baniwa, 2022, p. 33-34)

1 <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/ReAntropofagia>

O nome de Denilson Baniwa abre as referências sobre o crescimento rápido da atuação de artistas indígenas em exposições, simpósios e bienais desde o final da primeira década do século XXI. Ele atuou como curador, ao lado de Pedro Gradella, da mostra “ReAntropofagia”, montada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense entre abril e maio de 2019. Aí foram exibidos trabalhos do próprio Baniwa e de Jaider Esbell, Daiara Tukano, Naná Kaingang – nomes que se mantêm em larga circulação.

Com sua arte de intervenção no cenário urbano, Daiara Tukano², participante da mostra “ReAntropofagia”, traz um bom exemplo de divulgação mais ampla do que a das galerias e exposições. A *internet* e os grandes painéis pintados na face lateral dos edifícios divulgam, para o público em geral, imagens impactantes, porque trazem elementos mítico-ritualísticos para transformar o efeito de espaços padronizados como o centro das cidades grandes. Cabe lembrar, entre seus pares, Naine Terena³, também um nome em circulação, que tipifica, com suas múltiplas atividades de criação artística, curadoria e educação, o objetivo principal de seus companheiros: a combinação da prática da arte com o exercício da política de integração equilibrada das culturas indígenas e com outros traços predominantes na chamada cultura brasileira, bem como o constrangimento das instituições para que garantam o respeito à vida dessas comunidades de história ancestral.

Outro escritor e artista cuja trajetória breve deixou marcas peculiares na memória nacional foi Jaider Esbell⁴, que cunhou o rótulo “Arte indígena contemporânea”, apontando as dificuldades complexas de seu reconhecimento, e deixa um legado potente em sua peculiaridade. Vindo da tribo makuxi, embora de família já urbanizada, começou a desenhar e pintar, com seu traço inconfundível, a destruição crescente da Amazônia e, em paralelo, tratar da circulação de trabalhos artísticos através de sua região; depois expandiu sua arte e seus escritos de resistência cultural pela *internet* e em intervenções pessoais. Como aponta Marília Librandi, em seu ensaio inserido em *Modernismos 1922 – 2022*, a série-denúncia de telas nomeadas *It was Amazon – “traçados coloridos em fundo escuro”* (Librandi, 2022 *apud* Andrade, 2022, p. 788) – atraem, de imediato, a atenção. O impacto dessas e outras imagens expandiu-se tanto quanto o das palavras. Seu texto mais conhecido, “Makunaima, o meu avô em mim”, refuta as interpretações modernas do herói cultural de seu povo, que se popularizaram a partir de leituras banalizadoras da rapsódia de Mário de Andrade.

Desde antes das anotações de Theodor Koch-Grünberg até o caso de Macunaíma estar na capa do livro e ganhar o mundo também com o cinema, caminhos para a decolonização podem ter sido deixados. (...) O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização.

(...) Acontece que Makunaima expôs-se em Macunaíma para ser parte da cultura disponível. Uma vida inteira a esse propósito é anunciada para a contextualização mínima. (...).

Tanto quanto outros ou todos os atores fantásticos colonizados com nossa gente, Makunaima deve ser retirado da área dos folclores. (...) Pena Mário não estar mais aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui. (Esbell, 2018, p. 142, 143).

2 <https://www.daiaratukano.com/arte>

3 <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/vexoa-nos-sabemos/>

4 <http://www.jaideresbell.com.br/site/>

Importante confirmar que as obras assinadas por indígenas – bem como por representantes de grupos afrodescendentes –, ainda que se expressem com certa agressividade, não pretendem descartar e substituir a literatura e a arte modernistas. Trata-se, antes, de um confronto produtivo, que visa o reforço crescente da postura decolonial. Os herdeiros diretos de mitologias indígenas e africanas saltaram da posição de informantes – e até mesmo de meros objetos de curiosidade – para a de grande protagonismo no espaço artístico-crítico brasileiro. Seu papel é romper com a prevalência do saber ocidental, confrontando as premissas deste com a força de suas alternativas. Pensadores como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, ao lado dos artistas citados e de seus pares, revisitam a escrita, as imagens e os fundamentos epistemológicos da revolta modernista para radicalizar a resistência contra qualquer tipo de colonização. Esses pensadores e artistas contemporâneos percebem que o protesto da geração de 1922 contra a segregação de raça, a infantilização dos nativos e a ordem patriarcal precisa, com urgência, ser retomado com muito mais potência. Por isso, rompem com as mediações e procuram ocupar espaços de ampla repercussão. Hábeis no emprego das facilidades tecnológicas, combinam padrões estéticos milenares com estratégias de reprodução recém-desenvolvidas. A particularidade de seu trabalho alcança o circuito cosmopolita.

Quando avalia as pesquisas de campo desenvolvidas por Mário de Andrade, Eneida Souza registra: “A ilustração mais eloquente da cantoria no Nordeste reside na figura emblemática de Chico Antônio, cantador encontrado (...) no Engenho do Bom Jardim, no Rio Grande do Norte” (Souza, 2021, p. 43). Nos dias que correm, na zona rural e em outras periferias, os artistas mais bem dotados não se conformam mais em exercer sua arte apenas para seus vizinhos. Eles próprios buscam levar seu saber e habilidades comunitárias para os centros onde estão as universidades, museus, editoras, teatros e salas de exposição para que, ampliando seu horizonte intelectual, possam julgar a importância de seu trabalho e tomarem, eles mesmos, a iniciativa de apresentá-lo em larga escala. Para além dos espaços físicos, são as técnicas – cada vez mais avançadas – de reprodutibilidade que dispensam os intermediários e amplificam a divulgação. Basta lembrar um caso, já de décadas, o dos Racionais MCs. Como eles, outros grupos de músicos, na esteira do *rap* americano, em que foram introduzidos ritmos locais, ganharam plateias enormes. E boa parte dos poetas cuja temática apoia-se na cultura popular frequenta o circuito dos *slams* e das pequenas editoras, que proliferam.

Se o alcance desses compositores, cantores e instrumentistas, autodidatas bem-dotados, capazes de adaptar ritmos tradicionais de matriz africana a tendências da chamada música popular brasileira explica a aposentadoria do folclorista, é porque (descontada a popularidade de um gênero forjado no apogeu da indústria cultural contemporânea, como o “sertanejo”), no contemporâneo, artistas como Chico Antônio teriam entrado no circuito do mercado musical. Nota-se que o ensaio “Conversa de compadres” trata de um evento significativo que pode simbolizar a transformação do estatuto da pesquisa de campo: a introdução “dos métodos novos de investigação etnográfica” (Souza, 2021, p. 53), feita poucos anos depois das viagens de Mário de Andrade, quando este, já diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, contratou Dina Strauss⁵ para ministrar cursos voltados para a pesquisa etnográfica e, assim, criar, em 1936, a Sociedade de Etnografia e Folclore, de base científica. Por mais

5 Dina Strauss passou a integrar o Departamento de Cultura a partir de 1936, quando veio para o Brasil com seu marido Claude Lévi-Strauss, professor contratado pela recém-inaugurada Universidade de São Paulo.

utilidade que possam ter, ainda hoje o *Dicionário de folclore brasileiro* e as dezenas de publicações afins de Câmara Cascudo têm um alcance datado. A antropologia atual, nas suas diferentes vertentes, tem como objeto tanto comunidades arcaicas distantes quanto a sociedade urbana e apoia-se em bases epistemológicas arrojadas, mantendo constante atenção autocrítica. Não há mais lugar para o velho folclorista improvisado, recolhedor de credices, danças e cantigas, por mais admirável que seja sua intuição. Evidencia-se a correspondência entre a sofisticação dos fundamentos e métodos etnológicos e a ascensão de indígenas e quilombolas de informantes a condutores da análise de sua comunidade. Ao mesmo tempo, como tratado acima, representantes dessas comunidades, que preservam sua cultura apesar das pressões padronizadoras, fazem-se agentes da divulgação de sua arte. Esta, também liberta da classificação de artesanato, ganha marcas particulares ao trabalhar elementos da tradição local através da experimentação própria da estética cosmopolita. Os trajetos diferentes para alcançar esta situação e a maior ou menor violência da luta por reconhecimento é o que se está procurando registrar aqui.

Depois do exame de carreiras bem-sucedidas de artistas e pensadores/escritores indígenas reivindicando sua mitologia e ritualística como matéria a ser retrabalhada por eles mesmos, vale observar casos de literatos, críticos e artistas afrodescendentes. Ao contrário dos indígenas que, relativamente isolados e invisíveis por séculos, mantiveram e conservaram seus hábitos e crenças, com contatos esporádicos com o homem branco, os descendentes de escravizados africanos foram obrigados a incorporar a cultura dos senhores; abraçaram-se à força. Ainda assim, desenvolveram habilidades para preservar seus conhecimentos, costumes e religiões, criando conexões inesperadas, hibridizando-se, tomando a condição subalterna como força para ascender a novas invenções culturais. Relegados ao analfabetismo e à carência das periferias, vêm emergindo das margens para o centro dos debates de arte, literatura e modos de vida quilombola⁶ – isto é, como os indígenas, encaminham suas atividades agrícolas para a preservação das condições de sustentabilidade ambiental ou, enquanto integrantes da população urbana, aproveitam algumas oportunidades dos últimos anos para cursar a universidade e ultrapassar, a partir de sua curiosidade inteligente, os limites traçados pelo *status quo* racial e de classe.

Durante suas viagens de pesquisa – em especial, na trajetória pelo Nordeste, assessorado por Câmara Cascudo e outros intelectuais locais –, Mário de Andrade observou e registrou tipos variados de festas e ritos tradicionais. Não há destaque, entre suas informações e comentários, à questão racial. No entanto, a presença de traços étnicos e culturais interligados está emblematicamente indicada no episódio da transformação por que passam o herói “sem caráter” e seus irmãos – Macunaíma torna-se branco, Jiguê, indígena e Maanape, negro. No caso das crônicas da 2ª parte de *O turista aprendiz*, que apresentam os resultados de pesquisa, os traços da origem africana evidenciam-se, em especial, nos ritos religiosos de que Mário toma conhecimento ou de que participa, num misto de admiração e curiosidade crítica. Bons exemplos são a narrativa da vida excepcional de Mestre Carlos – aquele que, no catimbó, “aprendeu sem se ensinar” – e a cerimônia, entre cômica e assustadora, de fechamento do corpo:

Natal, 27 de dezembro – (...) A história de Mestre Carlos é bonita. Desde muito cedo se mostrou um piá excepcional. Travesso como o Cão (...). O pai dele, Inácio de Oliveira, era catimbozeiro, tinha desgosto do filho e não o queria iniciar na feitiçaria.

⁶ Cabe lembrar que Abdias Nascimento, um dos mais importantes pensadores/ativistas do Movimento Negro, cunhou o termo “quilombismo” para definir as atividades político-artístico-culturais que propunha. Seu objetivo foi recuperar estratégias desenvolvidas pelos próprios escravizados rebeldes.

Porém Carlos “aprendeu sem se ensinar”. (...) Foi num mato de juremeiras e, iluminado por uma presciência maravilhosa, conseguiu abrir uma sessão sozinho e invocar um mestre. Logo, “caiu no santo”, quem sabe o que fez com o santono corpo e no fim, como em geral sucede, quando o mestre invocado se “desmaterializou” outra vez, caiu desacordado.

(...) no outro dia, desesperado, Inácio de Oliveira reuniu gente e fez uma sessão. Quando caiu em transe, que Mestre entrara no corpo dele? Nada menos que mestre Carlos, o mestre menino, tirando um canto novo, cuja melodia já possuiu (...). (Andrade, 1983, p. 250).

Natal, 28 de dezembro, 24 horas – Hoje, última sexta-feira do ano, apesar do dia ser par, era muito propício pra coisas de feitiçaria. Por isso aproveitei pra “fechar o corpo” no catimbó de D. Plastina, lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação (...).

Não sei...É impossível descrever tudo o que se passou nessa sessão disparatada, mescla de sinceridade e de charlatanismo, ridícula, dramática, cômica, religiosa, enervante, repugnante, comovente, tudo misturado. E poética. (...).

(...) Toda uma série de cerimônias ridículas, Godique a horas tantas ficou safado com o mano que não botava direito a vela no pé dele, quase brigaram e foi pena não brigarem. Foram-se embora e afinal veio o complacente Mestre Carlos que já contei, e o fechamento do meu corpo se acabou por ele e pela bonita Nanã- Giê que ele chamou por não ter império sobre os malefícios de Aua. Foram bonitezas e ridículos, cantos e rezas e quase duas horas imperceptíveis de sensações e divertimentos pra mim. Preço: 30 mil-reis. (Andrade, 1983, p. 250, 251, 254).

Se, no final dos anos 1920, era o folclorista, disposto a envolver-se de corpo e inteligência nas pesquisas de campo, que divulgava saberes afro-brasileiros sem o aval dos integrantes das comunidades negras e mestiças, hoje vários desses integrantes, rasurando a definição de “folclore”, apresentam-se como praticantes e estudiosos das práticas ancestrais revividas secularmente. No entanto, na história do protagonismo de negros no espaço intelectual e artístico brasileiro, para além de figuras respeitáveis do quilate de Luís Gama e Abdias Nascimento, surge, nos anos 1960, uma mulher pobre, favelada, semi-alfabetizada, indiferente a questões religiosas mas persistente no projeto de construir uma carreira literária – Carolina Maria de Jesus. Depois de frequentar a escola primária por apenas dois anos, na cidade mineira de Sacramento, ela se apaixona pela leitura e, mesmo tentando sustentar-se como empregada doméstica, começa a escrever poemas. Muda-se para São Paulo e, sem horizonte de alguma possibilidade de dedicar-se à escrita, decide sustentar-se por conta própria como catadora, morando na favela do Canindé, solteira, com seus três filhos e empenhada na defesa de sua liberdade de ler e escrever. Produz poemas, narrativas e mantém, com persistência, um diário. Coloca suas expectativas nessa atividade literária, em que denuncia o descaso do Estado com as periferias e a vida desordenada, miserável dos favelados. Um dia, seus diários caem nas mãos de um jornalista politizado, que resolve tornar-se mediador da publicação do diário, dando-lhe, como título, a expressão usada por ela para definir a favela: *Quarto de despejo*. O livro sai em 1960 e, bem divulgado, torna-se *best-seller*. Carolina consegue sair da favela, mas tem de manter-se em luta constante para preservar seu direito de dirigir sua vida e sua carreira, já que o jornalista que a lançou quer decidir sobre seu trabalho literário, de acordo com as convenções sociopolíticas e os interesses do mercado editorial.

11 de maio de 1955 – (...) Eu classifico São Paulo assim: o Palácio é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos.

(...) A noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido. (...) (Jesus, 1960, p. 30).

2 de junho de 1955 – (...). De manhã, eu estou sempre nervosa. Com medo de não arranjar dinheiro para comprar o que comer. Mas hoje é segunda-feira e tem muito papel na rua. (...) O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso é que eu prefiro viver só para o meu ideal. (...). (Jesus, 1960, p. 48).

Os fragmentos acima são de *Quarto de despejo* (1960). A seguir, lê-se o recorte de uma entrada de *Casa de alvenaria* (1961):

16 de maio de 1961 – (...) Se eu fosse inciente, não lutava para imprimir um livro, porque eu sei que o livro é meio de vida.

Eu tenho pavor das pessoas que querem teleguiar-me. O meu erro foi não ter casado. Mas eu não encontrei um homem culto que quisesse utilizar a minha capacidade. Tem homem que pensa que a mulher deve ter um filho por ano. E ser dona de casa. Esquecendo que, se a mulher tiver capacidade deve utilizá-la. Quem revela capacidade estimula os outros. Enaltecendo o país. (Jesus, 2021, p. 333).

Mesmo depois do sucesso de *Quarto de despejo*, a vida de Carolina não foi fácil; ela se tornou objeto de muitas demandas – pedidos de apoio, dinheiro e exploração de seu prestígio. Vista como fenômeno fetichizado – a catadora que escreve livros –, não lhe reconheciam as qualidades literárias. O segundo volume do diário, nomeado *Casa de alvenaria*, foi um fracasso de vendas e seu trabalho foi sendo esquecido. Depois de ter seu livro de estreia traduzido em várias línguas, acabou caindo no ostracismo, sem acesso às editoras brasileiras, viu-se forçada a entregar manuscritos a uma editora francesa, que não conseguiu cuidar devidamente do tratamento de suas narrativas breves de memórias. Desanimada e com poucos recursos, recolheu-se a um sítio no interior. Só recentemente, quando as carreiras artísticas começam a ser trilhadas por figuras periféricas, foi que obteve reconhecimento como escritora de talento; outros de seus numerosos manuscritos vêm sendo publicados.

Embora a história da cultura brasileira registre, desde o século XVIII, por exemplo, com o Aleijadinho, obras importantes de artistas negros e pardos, esses trabalhos nunca foram avaliados como contribuição de integrantes das camadas populares, que deixavam inscitos, em suas imagens, traços físicos de etnias africanas e marcas de crenças e costumes do além-mar já amalgamadas a práticas brasileiras. Sua arte, ainda que reconhecida e divulgada, não se destacava como resgate transformador de valores ancestrais.

Ao lado da trajetória brilhante de uma artista plástica de formação universitária, como Rosana Paulino, interessa arrolar as particularidades da carreira autodidata de Maria Auxiliadora da Silva, contemporânea mais jovem da escritora Carolina, cujas técnicas bastante elaboradas serviram para fixar visões da vida nos subúrbios, candomblé, umbanda, capoeira e samba. Em 2018, Adriano Pedrosa e Fernando Oliva fizeram a curadoria de uma mostra de seu conjunto de obra, no MASP⁷. Guardando o colorido alegre e delicado de bordados de suas companheiras de espaços periféricos, as telas de Maria Auxiliadora resultam do uso de uma técnica inventada por ela própria: mistura de tinta a óleo, massa plástica e mechas de seu cabelo para produzir os relevos que tornam sua obra singular. O efeito dos trabalhos reunidos replica, com sucesso, as festas, rodas de cantoria, carnaval e folias do boi – performances tradicionais, que Cascudo e Mário de Andrade visitaram seguidamente para

7 <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>

enriquecer seus respectivos acervos de conhecimento sobre as bases da cultura brasileira. Consciente da importância de sua função, Maria Auxiliadora também se retratava não só em atitudes femininas típicas, mas no seu papel de artista – espécie de réplica visual de cenas frequentes, nos diários, em que Carolina se descrevia através da escrita.

O mote das considerações, aqui encadeadas, foi o enfoque de Eneida Maria de Souza sobre a cultura popular brasileira tal como observada, catalogada e transformada em escrita literária por Mário de Andrade. Este participante ativo do movimento renovador dos anos 1920-1930 interessou à ensaísta da atualidade porque o participante da vanguarda atribuiu-se a tarefa de modernizar o conhecimento, a arte e a crítica, introduzindo a dimensão oral e performática dos saberes híbridos circulantes no acervo erudito herdado das metrópoles europeias. Passado um século da irrupção do modernismo entre nós, Eneida dedicou-se à avaliação da pertinência das atividades do pesquisador/poeta voltado para a denúncia de preconceitos e a integração, aos discursos circulantes, de repertórios esquecidos ou rejeitados. Mas, de sua perspectiva já distante das décadas de que trata, a analista se apoia em critérios políticos mais recentes para questionar certas posições de Mário. Entre comentários às cartas enviadas a Câmara Cascudo, aponta a intransigência do escritor paulista voltada contra a imigração de nordestinos para São Paulo, numa defesa insistente de sua cidade em processo de industrialização. Também mostra que o mesmo bairrismo – certamente exacerbado pelas revoluções de 1930 e 1932, onde os interesses paulistas entram em choque com o governo central – determinaria seu apego a uma visão distorcida de nacionalismo:

Guardadas as limitações de época, se considerarmos os conceitos de popular e de comunidade em Mário como equivalentes ao nacional, (...) veremos que ele irá se contradizer quanto à proposta de integração do país pelo “concerto das nações” e pela diminuição de conflitos regionais. Defender o estado de origem considerando-o superior às demais regiões, pelo seu nível de progresso e de alta civilização, implica o rompimento do desejo de integração nacional (...). (Souza, 2021, p. 60).

Numa tentativa de fecho destas considerações, parece adequado o ensaio de Allan da Rosa, “Modernagem, pretices e a semana de 1922: estéticas entre salões, várzeas e pesadelos”, inserido em publicação recente.⁸ Como resultado evidente de investigações cuidadosas sobre a vida dos trabalhadores (e dos desempregados involuntários) daquela São Paulo em busca de modernização, enriquecida pelo comércio do café e pela imigração italiana, o ensaio denuncia a ausência de “pretices” no curso da “modernagem” – série de mudanças que se pode entender como modernização conservadora, por restringir-se aos “salões”. Destaca, então, estrategicamente, a apropriação do jogo da moda – o futebol – que combina, nos confrontos das “várzeas”, a inteligência das táticas e a arte dos corpos negros. Em paralelo, volta seu foco descritivo para a rememoração dos espaços onde os ritmos musicais de herança africana resultavam em alta riqueza estética e, assim, ultrapassavam todas as formas de precariedade. Servindo-se, no trabalho com a língua portuguesa, de dribles e volteios, lembra a contribuição dos pretos e pardos em todos os ramos de atividade – contribuição aproveitada pelos modernizadores, avaros nas indicações de reconhecimento. Daí suas restrições às leituras entusiastas das posições de Mário de Andrade e de seus companheiros de movimento:

⁸ O ensaio nomeado integra o volume *Ninhos e revides*; estéticas e fundamentos, lábias e jogo de corpo, publicado, em 2022, pela editora Nós.

Mário de Andrade coletou musicálias negras de muitos cantos brasileiros em sua missão mas não ofereceu grau à profusão preta de seu bairro, epicentro de estéticas que trançavam tradições e liberdade criativa nas rodas dos batuques que pipocavam entre os lotes de caixas de frutas erguidas e descarregadas no Largo da Banana, trabalho tantas vezes cantado para marcar ritmos de trabalho, organizar hierarquias, bolar levantes, comentar ocorridos ou meramente satirizar todo tipo de ser e situação (...). A teia negra criativa da Barra Funda ocorria ao redor da janela de Mário de Andrade, situada na Rua Lopes Chaves. (...) Sonoridades pretas paulistanas que raiavam em 1922 são da mesma mina que rendeu o que o maestro Heitor Villa-Lobos reengenhrou pelo prisma de uma harmonia sinfônica em suas composições em prol de uma linguagem que deveria ser a anunciada como particularmente brasileira, moderna por excelência na sua combinação com uma estilística clássica europeia. (Rosa, 2022, p. 46-47).

Nos trechos citados, como em seus contos, poemas e dramas, publicados anteriormente, Allan da Rosa vem compondo um estilo de escrita afrobrasileiro, que pode ser lido como contraponto à combinação de grafismos corporais e imagens eletrônicas gravadas nas telas dos artistas indígenas. Como Denilson Baniwa e Jaider Esbell, defensores da importância dos traços culturais indígenas na cultura brasileira, ele também invoca a experiência da negritude para operar, com a particularidade de sua escrita, uma outra leitura do movimento modernista.

Se uma das marcas da modernidade é o sentimento ambíguo de liberdade individual trançado à percepção de se fazer parte de uma engrenagem social que arrasta e tolhe seres humanos, além das forças de desagregação e de um mal-estar diante da ausência de garantias frente os movimentos alucinantes das metrópoles, então a modernidade já constava plena na experiência negra que foi ao mesmo tempo centro e margem deste país desde seus princípios. (Rosa, 2022, p. 48).

No parágrafo final da reflexão sobre cultura popular e nacionalidade, através da correspondência entre pesquisadores/escritores em pleno entusiasmo modernista, Eneida Souza alerta o leitor para a necessidade de distanciamento, pois os desdobramentos da história das sociedades e o surgimento de novas perspectivas epistemológicas têm de ser levados em conta na avaliação crítica e política da produção e circulação das artes, a cada momento e em cada contexto. Imersos nos debates sobre nacionalismo e choques regionais, os intelectuais modernistas não podiam perceber as tensões envolvidas pela noção de “popular”, uma vez que defendiam a brasilidade dos tentáculos do imperialismo sem se darem conta de que os movimentos científicos e estéticos em que estavam envolvidos mantinham-se presos a interesses de classe, gênero e raça, desconhecendo os valores e expectativas dos que pertenciam a outros grupos. Ao longo das décadas, a partir de reviravoltas sociopolítico-econômicas, outras parcelas da sociedade foram ganhando poder reivindicatório e mostraram que valores burgueses, brancos e, certamente, patriarcais exerciam efeito colonizador sobre grupos formados por referências não ocidentais. À medida que tais parcelas do povo foram confirmando sua diferença – como pertencentes a comunidades indígenas e descendentes de etnias africanas –, empenharam-se, através da liderança de seus artistas e pensadores, a desvencilhar-se das amarras colonizadoras a que se sentiam presos. Por que é que suas práticas culturais deveriam ser apropriadas pelos que se consideravam elite intelectual e artística? Esta a política decolonial, que está sendo operada por exposições como “Vexoa” e “ReAntropofagia”; esta a potência que impulsiona as edições e reedições da literatura de Carolina de Jesus e mantém em circulação a pintura de Maria Auxiliadora da Silva; este o incentivo para a composição de escritas como a de Allan da Rosa. Os ensaios de retomada crítica do modernismo, assinados por Eneida Maria de Souza, vêm apontando nesta direção promissora.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica: Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et africaines du XXe siècle; Brasília: CNPq, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas: Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- BANIWA, Denilson. ReAntropofagia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 32-34, 2022.
- ESBELL, Jaider. Makunaima – meu avô em mim. In: ESBELL, Jaider. *Jaider Esbell*. Rio de Janeiro: Azougue, 2018. p. 139-152.
- GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *Modos, Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de alvenaria*. Vol. 2: Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.
- LIBRANDI, Marília. Jaider Esbell, Makunaimã manifesto e a cosmopolítica da arte indígena contemporânea. In: ANDRADE, Gênese (org.). *Modernismos 1922–2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 779-806.
- MORAES, Marco Antonio de (org.). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas 1924–1944*. São Paulo: Global, 2010.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A fábrica do selvagem e o choque das imaginações. Uma leitura pós-etnográfica da obra de Denilson Baniwa. *Quaderni Culturali IILA*, v. 4, p. 41-51, 2022.
- ROSA, Allan da. Modernagem, pretices e a semana de 1922: Estéticas entre salões, várzeas e pesadelos. In: ROSA, Allan da. *Ninhos e revides; estéticas e fundamento – lábias e jogo de corpo*. São Paulo: Nós, 2022.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: CEPE, 2021.