

MODERNISMO, REPURIFICAÇÃO E LEMBRANÇA DO PRESENTE

RAÚL ANTELLO

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Virno afirma que a sociedade do espetáculo nada mais é do que um “modernariato” potencializado, em que a fúria colecionadora do moderno transforma o presente em exposição universal permanente. 1922 marca o ano da Semana, mas também o da exposição do Centenário, ocasião em que o Modernismo brasileiro tentou montar uma exposição universal específica, onde Oriente e Ocidente fossem, mutuamente contíguos e contemporâneos. Entretanto, o sujeito decorrente dessa operação unificadora acabou por cindir-se em duas vertentes: um sujeito que se oferece à exposição e outro sujeito que se anestesia diante do espetáculo. Dessa vontade de poder modernista conclui-se que não há potência que não seja primitiva, mas também que não há primitivismo que não seja potencial.

Abstract

Virno claims that the society of the spectacle is no more than a potentialized “modernariat”, in which modern collectionist fury transforms the present into a permanent universal exhibit. 1922 marks the year of the Modern Art Week, but it is also the year of the Centennial exhibit, in which Brazilian modernism attempted to put on display a specific universal exhibit where East and West would be contiguous and contemporaneous. However, the subject resulting from this unificatory operation ended up splitting in two: a subject who offers himself to the exhibit and a subject who is anesthetized before the spectacle. This modernist will to power leads to the conclusion that there is no potency that is not primitive, but also that there is no primitivism that is not potent.

Palavras-chave

Centenário;
“Modernariato”
déjà-vu
primitivo
Oriente
Occidente

Keywords

Centennial
“Modenariat”
primitive
East
West

Lemos em Paolo Virno que “la storia antiquaria del presente, ossia il modernariato, è tutt’uno con la società dello spettacolo. Reciprocamente, si potrebbe dire che la società dello spettacolo è modernariato all’ennesima potenza. La ‘cieca furia collezionistica’ dell’epoca nostra intende l’attualità come una ‘esposizione universale’”.¹

A idéia de Virno, que retoma observações de Nietzsche em suas *Considerações extemporâneas*, afiança uma teoria do presente concebida como *déjà vu*. Walter Benjamin, como sabemos, entendia que o excesso de memória que caracteriza o mundo contemporâneo constitui uma autêntica experiência de pobreza. Nela convergem, simultaneamente, a iteração da história infantil e a serialização da produção técnica industrial, dois modos de temperar a força do choque indispensável para a experiência moderna; para Virno, entretanto, o excesso de memória e, consequentemente, de história que marca a contemporaneidade configura um presente saudoso da própria “lembrança do presente”. Em ambos os casos, contudo, observamos um esforço comum de partir de zero, de lidar com pouco, de romper com o Mesmo. Assim, por exemplo, a ativa parálisia

¹ P. Virno, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 47. Virno define o “modernariato” como o interesse sentimental, estético e comercial por objetos pertencentes ao passado próximo – as músicas dos anos 60, os posters dos 70 ou o corte de cabelo do ano passado. Mais radicalmente, modernariato significa o desenvolvimento sistemático de uma sensibilidade antiquária no confronto com o aqui e agora em que se vive. Para não cair no modernariato espetacular, Agamben arbitra um aspecto positivo da sociedade do espetáculo: o de inhibir todo laço social. O fato de que algumas singularidades conformem comunidade sem, entretanto, cristalizar identidade é, na opinião de Agamben, alvissareiro. O estado espetacular, que a seu modo parodia o projeto marxista da sociedade sem classes, formaria assim as singularidades quaisquer ou qualunque. Nesse sentido, a luta por vir não será mais uma luta pelo controle do Estado por parte de novos ou não contemplados sujeitos sociais. A luta por vir será entre estado e não-estado (a humanidade). Donde a situação torna-se duplamente paradoxal. De um lado, as singularidades quaisquer de uma sociedade espetacular não sedimentam uma *societas* porque não podem reivindicar identidade uma nem laço social duradouro. De outro, porém, o mesmo estado que anula todos os conteúdos concretos da subjetividade, não duvida, entretanto, em se preocupar por um ser que, a despeito de todas as declarações de sacratidão da vida, permanece inexistente (Cf. G. Agamben, “Violencia y esperanza en el último espectáculo”, in L. Andreotti e X. Costa (ed.) *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani, 1996, pp. 73-81).

contemporânea derivaria, para o filósofo italiano, da impossibilidade de suportar a experiência do possível, cuja representação mais acabada é, justamente, a assim chamada “lembraça do presente”. Esse *déjà vu* histórico-cultural produz, de fato, um anacronismo, porém, um anacronismo meramente formal, uma vez que o presente adquire apenas a forma de um tempo passado. Agora se traduz como outrora, i.e., o presente se afirma através desse dispositivo recorrente que lhe é próprio. Esse tempo anterior ao presente nos fornece então uma atitude modelar, de que a execução do novo gesto depende integralmente, daí que, no *déjà vu* cultural, sempre posso ver a concomitância entre a potência e o ato, entre a língua e a performance, com a ressalva, porém, de que, como entre ambas não há necessariamente coincidência, também não é possível derivar delas identidade. Antes, pelo contrário, constatamos sempre diferença e disferimento generalizados entre as partes envolvidas, com o qual a questão do *déjà vu* torna-se, de fato, um desvio, uma patologia, porém, não mais individual. A lembraça do presente, com efeito, é uma patologia pública, i. e., política.

Antecipando o deslocamento memorioso celebrizado por Funes, a famosa personagem de Borges, argumentava Nietzsche, em suas já citadas *Considerações extemporâneas*, que é inteiramente impossível viver sem esquecimento. O desvio complementar, o da lembraça do presente, seria o de outra personagem borgiana, Pierre Menard, não menos ilustre. Menard ilustra que é possível viver quase sem lembraça, viver tão-somente da lembraça do presente, e mesmo assim viver feliz. Ou para retomarmos a definição nietzschiana, diríamos que, na memória antiquária, “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruina, seja ele um homem ou um povo ou uma civilização”.

Portanto, o objetivo destas páginas é traçar a genealogia dessa lembraça do presente tão ativa a partir da Semana de Arte Moderna. Como operava, nos próprios modernistas, esse *déjà vu* cultural? Como chegamos a construir esse nosso conceito antiquário do presente? E mais ainda, como funciona para nós esse modernariato em questão? Para tanto, vamos tentar desentranhar dos próprios escritos programáticos da Semana alguns subsídios para a reflexão.

A própria dor é uma felicidade

“Todos conhecem, ao menos de nome, o célebre drama da negação da vida, de Calderón de la Barca (*La vida es sueño*), onde ele dá uma definição que os poetas e filósofos da mais remota antigüidade conheciam e expunham com freqüência:

Qué es la vida? un frenesi.
Qué es la vida? una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

Essa noção, cremos ser de origem semítica. Schlegel, no seu *Curso de literatura dramática*, observa que os árabes exerceram grande influência sobre os escritores espanhóis dos séculos XVI e XVII, despertando-lhes, entre outros, o gosto das hipérboles. E nota essa influência no contemporâneo Francisco Villaespesa. ‘Villaespesa’ diz, ‘es un Iranio cruzado de árabe, representa su alma y se siente la confusa nostalgia arábigo andaluza de medidas’. Não seria de esperar que essa influência se tenha feito sentir na maioria dos grandes escritores da raça espanhola. Quem não a nota, por exemplo, no original colombiano Vargas Vila? A simples leitura de um trecho seu, com a singular disposição das idéias nas frases, lembra o estilo dos profetas da Bíblia. E as hipérboles, de que fala Schlegel, constituem o fundo das obras do grande escritor ibero-americano. Diga-se se não existe um parentesco entre a definição de Calderón a esta idéia do já citado Villaespesa: ‘El pasado es una sombra,/ es una niebla el futuro/ y un relámpago el presente’.²

Nesse fragmento que acabo de transcrever, Sérgio Buarque de Holanda enfatiza uma marca oriental, semítica, numa teoria da história, a do eterno retorno, que é, ao mesmo tempo, uma teoria estética das margens, concebida para construir a originalidade literária de países novos, como os latino-americanos, a partir do Barroco. Essa concepção ciclica e pessimista do tempo está no Livro de Jó, no Eclesiastes e em São João Crisóstomo: “a substância do homem nada mais é que cinza e pó e fumo e sombra, e se pode haver outra coisa ainda mais vã, será essa”. Está também em Góngora, quando o belo da vida torna-se, inexoravelmente, “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. É ricocheteia, ainda, em Gregório de Matos, quando ecoa: “em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”.

Sérgio Buarque entende haver, nesse sintoma do mal do século, “uma revivescência da nostalgia pessimista dos semitas produzida pelo romantismo, cujas fontes mais abundantes foram as lendas cristãs da Idade Média – um resultado da influência dos semitas hebreus” que, até mesmo entre nós, teria sensibilizado um crítico como Araripe Jr. em seu ensaio sobre “A estética de Poe”. Omite-o Sérgio em sua resenha mas caberia aqui associar essa teoria àquilo que o mesmo Araripe chamou de *obnubilação*:

Consiste este fenômeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer esta verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as suas pinaças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um núcleo forte de colonos, renovado por contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo de genipapo e urucum e adotando idéias, costumes a até as brutalidades dos indígenas. Os exemplos

² S. B. de Holanda, “O Fausto (a propósito de uma tradução)”, in *O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária*, ed. Antonio Arnoni Prado, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, v. I, p. 82.

históricos surgem em pena: Hans Staden, Soares Moreno, Pai Pina (Amanayara), Anhangüera, e os trugimões ou línguas que deram tanto que fazer a Villegaignon. O mesmo jesuíta Anchietá não escapou a esta influência; a sua vida entre os selvagens e o seu prestígio contra os sacerdotes índios atestam que este padre, se não por imposição do meio, ao menos por arte refinada, se fez um legitimo pajé. A missão do taumaturgo brasileiro, como o chamavam, nas florestas do Sul, não se pode explicar senão pelas feitiçarias, aceitas ou habilmente copiadas, dos piagás, e com que ele catequizou os seus caboclos.³

Walter Benjamin, em suas notas para o estudo sobre Paris, também associou a obnubilação com o eterno retorno e a emergência do arcaico. O mundo da modernidade, nos diz, é um mundo de rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem um fragmento do passado que retorna. Trata-se, pelo contrário, de uma experiência intermitente que ofusca o olhar: "a intermitência faz com que o olhar que deitamos em relação ao espaço descubra uma nova constelação. A intermitência é a medida do ritmo cinematográfico", por ele mesmo associada ao problema da origem no Barroco,⁴ uma energia em que o passado é uma sombra; uma névoa, o futuro e o presente, apenas uma faísca que ilumina o instante.

Tais observações de Sérgio Buarque de Holanda a respeito do *déjà vu* foram, a rigor, motivadas pela tradução do *Fausto* de Goethe, então empreendida por Gustavo Barroso. Nelas o crítico modernista destacou, em coincidência com o consenso alemão, a segunda parte do poema, onde o passado, como índice do pacto luciferino, é definido como o nada, mas onde, mesmo assim, algo ainda fica daquilo que parece nunca ter existido. "Mais valera que, ao invés dos mundos, houvesse o vazio completo, eterno", diz o poema.

A Sérgio Buarque, a idéia do *déjà vu* motiva-lhe ainda uma indagação correlata, sobre o problema da felicidade, que continua numa série de artigos posteriores para *A Cigarra*. Naquele que abre o ciclo, confessa ter acabado de ler os *Ensayos de crítica e história* do escritor uruguai Alberto Nin Frías e dele tirar alguns estímulos para a reflexão. Fiel à sua concepção nietzschiana da vida, Frías aventa a idéia de que a morte seja apenas um mero estado transitório, um parêntese na ascensão do ser à Beleza,⁵ idéia que Sérgio Buarque acata por traduzir o vitalismo nietzschiano em voga no momento.

Com efeito, ao analisar a relação entre poesia e felicidade, Sérgio pondera que existem, a rigor, posições bem diferenciadas entre os escritores para os quais a felicidade só vem com a morte.

³ T. A. Araripe Jr., *Gregório de Matos*, 2. ed., Paris, Garnier, 1910, pp. 37-8

⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX e. siècle*, trad. J. Lacoste, 2. ed., Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 840.

⁵ Ángel Rama avalia negativamente a questão da indecibilidade de Frías, argumentando que falta em sua escrita a autêntica ou, ao menos, verossímil confissão gideana, limitado que está "a los ropajes decadentes que propiciaban una sensualidad derramada y ambígua. Vargas Vila recurrió al modelo d'annuziano, João do Rio al modelo wildeano y Alberto Nin Frías prolongó la máscara helénica" (Cf. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideu, Fundación Ángel Rama, 1985, p. 90).

São eles de duas categorias: os que crêem na imortalidade da alma – para esses o fenômeno da morte não é senão um limite entre a vida e outra muito melhor; e os pessimistas que negam toda a possibilidade de existência da ventura no seu sentido completo. Estes são muito mais raros. Há ainda os que, sem determinar se a perda da vida acarreta ou não a felicidade, consideram-na um sonho vago, um minuto sem importância, uma sombra.⁶

Mais uma vez, a fonte para validar suas observações críticas provém de um novecentista hispano-americano já que, como Sérgio mesmo admite, baseia-se, para esse julgamento, numa conferência de Rubén Dario sobre Eugênio de Castro. A partir desse vínculo entre o poeta nicaraguense e o sentimento português da saudade, compartilhado pelas culturas de colonização ibérica, Sérgio lança a hipótese de que, como Hedda Gabler,⁷ os poetas brasileiros têm horror à morte e tentam evitar o espetáculo de tudo quanto é desagradável à vista.

Aquilo que Sérgio Buarque de Holanda chama de felicidade poderia ser pensado como o *Seligkeit*, a beatitude quase religiosa vinculada ao êxtase ou à catalepsia, em suma, a fidelidade radical a uma experiência com o real. Coincide, aliás, essa sua hipótese com o programa enunciado por Nietzsche ao abrir o quarto livro da *Gaia ciência* e, com ele, inaugurar um novo ano, um novo ciclo de vida. A idéia é aprender a ver o belo na necessidade das coisas, amar o próprio destino, *amor fati*, sem acusar nem mesmo os acusadores. Tão-somente, em sinal de negação, desviar o olhar para melhor afirmar a vida. Assim entendia Nietzsche acatar o princípio ateológico do acaso, que ele mesmo desenvolveu num fragmento posterior, o 278, sobre o pensamento da morte. Nele admite não compreender nem compartilhar a modernolatria de seus contemporâneos, essa ambição desenfreada de querer ser o primeiro no porvir quando, entretanto, a morte, o silêncio do túmulo, é a única certeza possível para todos. Eis, entretanto, o paradoxo: essa certeza, embora universal, não é mesmo compartilhada por todos os homens que preferem, porém, não pensar na comum fraternidade da morte. Nietzsche, em vez de censurá-la, à maneira de um moralista cristão, regozija-se com a experiência e, a seu modo, pretende contribuir a pensar a noção de vida sob essa mesma perspectiva.⁸

Não se trata, então, a seu ver, de reprimir o pensamento sobre a morte, nem mesmo de rebaixá-lo; a experiência de ano novo é, pelo contrário, a de tornar,

⁶ S. B. de Holanda, "Os poetas e a felicidade II", in *O Espírito e a Letra*, op. cit., p. 94.

⁷ Hedda Gabler era, de acordo com Benjamin, uma das nove musas surrealistas, junto com Luna, Cléo de Mérode, Kate Greenaway, Mors, Frierike Kempner, Bébé Cadum, Libido, Angelika Kauffmann e a condessa Geschwitz. Podia, às vezes, trocar de lugar com Dulcinéia (Cf. W. Benjamin, op. cit., p. 836). Adorno, por sua vez, via em Hedda Gabler a forma secularizada que, na burguesia, adota a obsessão trágica do herói. Na imanência da verdade, obtura-se a consciência de sua condição negativa e a negação abstrata passa a ser o único elemento que resta à verdade. A posição transgressiva, antimoral, de Hedda, ao rechaçar a imoralidade da moral, isto é, a repressão, apropria-se de seu motivo mais íntimo e provoca que, junto com a limitação, desapareça também a violência (Cf. T. W. Adorno, *Minima moralia*, trad. J. Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987, pp. 92-4).

⁸ Giorgio Colli, entretanto, argumenta que não há af paradoxo (Cf. G. Colli, *Después de Nietzsche*, trad. Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1978, p. 77).

deliberadamente, *inofensivo* o pensamento sobre a morte, tal como, mais tarde, deixarão claro, de um lado, o espírito *dadá* e, de outro, a própria psicanálise (quando não combinadamente, nessa pontuação *dadá* dos enunciados inconscientes praticada por Lacan). É logo Lacan, por sinal, quem dirá que a pulsão é acéfala e, em sua esteira, Jean-Luc Nancy falará, a respeito de Bataille, de um pensamento inoperante ou *desoeuvré*. Mas voltemos a Nietzsche e à marca oriental do *déjà vu*.

Nietzsche diz (e Sérgio Buarque incorpora) que a gaia ciência consiste em reconhecer, aceitar, absorver, em suma, ingerir. Pode-se, entretanto, ruminar de duas formas: incansavelmente, mesmo que sem digerir (é o caso dos ressentidos) ou intermitentemente, completando o repasto (é o caso do homem dionisíaco). Estariamos, assim, ora diante de ruminantes frustrados ora de sujeitos felizes. A frustração de uma ruminação infeliz decorre então de não se ter obtido acesso nem à felicidade nem à desgraça. A boa ruminação, no entanto, permite conhecer tanto o infortúnio quanto a felicidade, ou seja, que o homem feliz é aquele que pôde, de fato, conhecer tudo, até mesmo que a própria dor é uma felicidade.⁹

Assim como o pensamento da vida inclui, a seu modo, o da morte, da mesma forma, o pensamento dionisíaco nos dá acesso à concepção trágica da vida. Vemos, portanto, que em 1920, afastada a ameaça da guerra mundial e preparando-se o país para um novo ciclo vital, um novo centenário nacional, Sérgio Buarque de Holanda e, com ele, o Modernismo paulista parecem prestes apropriar-se da máxima nietzschiana aprendida na Escola Bélica da Vida: "o que não me faz morrer, torna-me mais forte". Diríamos que, através dos novos, todos eles homens dionisíacos, o Modernismo está em processo de eclosão e torna-se cada vez mais consciente de que só poderá atingir autêntica grandeza na amplitude e variedade da experiência, ou seja, numa totalidade feita a partir do múltiplo.

Como assinala Clément Rosset, esse pensamento dionisíaco, profundamente empapado com o trágico, o efêmero e até mesmo com o sofrimento, funciona na prática como um antídoto à metafísica,¹⁰ uma vez que experimenta na pele que alimento e excremento se equivalem.¹¹ Diríamos inclusive que uma das profundas contribuições das religiões orientais reivindicadas por Nietzsche foi receber a alegria como compensação jubilosa perante o mundo degradado, que não passa, nos fatos, de ilusão e aparência. Desse modo é que surgem os ídolos, símbolos que remetem a uma dimensão profunda, situada para além da superfície dos sentidos. Eles é que exprimem a própria evanescência do mundo, ora transfigurada positivamente: já que tudo é ilusão, já que *la vida es sueño*, eis aqui, à luz do dia, aquilo mesmo de

⁹ Antes de ser uma divisa de Mário de Andrade, a idéia se lê no prefácio a *Crepúsculo dos deuses*: "desde muito uma sentença da qual oculto a origem à curiosidade sábia tem sido minha divisa: *In crescenti animi, virescet voluntate virtus*", ou seja, a ferida estimula e devolve energias para surpreender os ídolos. Clement Rosset nos diz tratar-se de uma frase do poeta Fúrio de Anzio copiada por Aulio Gélio.

¹⁰ C. Rosset, *La fuerza mayor. Notas sobre Nietzsche y Cioran*, trad. Rafael del Hierro, Madrid, Acuarela, 2000, p. 53

¹¹ O fragmento D 8, 4 do *Livro das passagens* de Benjamin copia: "O mundo vive de si próprio: seus excrementos são seu alimento".*

que tudo quanto vemos não passa de mero feitiço.¹² O mundo não passa, em outras palavras, de uma simples exposição universal. Aliás, Gauguin comprehendeu-o cabalmente em 1890. Viu na feira de Buffalo uma casa de aldeia javanesa e decidiu ir morar *na imagem* que ofuscou seu olhar.

Em resumo, como se pode ver facilmente, articula-se nesse ponto, que poderíamos chamar de obnubilação cíclica, a presença fulgurante da morte, como dimensão trágico-religiosa do semblante, com a vida, ou percepção dionisíaca da felicidade. Esse ponto de vertigem ou trasvaloração dos valores funciona, em consequência, como uma cabeça de Medusa, onde vida e morte se entrelaçam até se confundirem e conformar uma alegoria glacial da própria história.

Nesse sentido, descendo à materialidade dos eventos, a Exposição Universal, erguida no Rio de Janeiro pouco depois dos ensaios de Sérgio Buarque, em comemoração ao centenário da Independência, encena e dramatiza à perfeição esse movimento basculante entre realidade e ilusão, natureza e técnica, início e fim, felicidade e infortúnio, nacional e universal, primitivismo e abundância. A exposição permite ver a obnubilação. Tomemos, a título ilustrativo, a descrição que dela nos dá Herbert Moses. Evoca o cronista em seu *tableau que*, por trás da fachada, uma ampla área da eclética construção de Morales de los Ríos (arquiteto espanhol radicado no Brasil, autor, por sinal, do projeto do Museu Nacional de Belas Artes) era subdividida por meio de aleias e pequenas avenidas, que davam lugar a

espaços de recreio, como teatros, café-concerts e *mistrels*, com capacidade para duas mil pessoas, cinematógrafos e dioramas, um grande salão de baile, circo eqüestre, carrosséis, titeres, bazares, bicicletas e globos cativos e rotativos, corridas de aeroplano, tiro ao alvo, jogos e ginástica, *skating-ring*, balanços funiculares, fotografia e cinematografia para os assistentes, montanha russa 'de viagem tríplice, estradas de ferro mirim, naumaquia infantil, casa da música, de ilusões e magia, *midgets*, *overfalls*, quedas d'água, asas venezianas [tudo isso, à beira de] uma rua asiática e outra muçulmana que tem no centro um pagode de Angkor, assim como um labirinto aquático de grutas e canais com vistas às particularidades adriáticas e de Veneza e grutas luminosas.

Destacava ainda o cronista haver na exposição "um serviço de gôndolas que partem de um edifício inspirado em São Marcos e que chegam ao outro, imitação dos Duques, cruzado por canais e ponte que lembram os de Rialto e os Suspiros, unidos por um cais, à maneira do de Schiavoni, da mesma deslumbrante Veneza". Mas toda essa labiríntica profusão de replicantes alternativas de ócio, entre a *belle-époque* e o musical da Metro, via-se coroada por uma não menos caótica série de personagens, alguns deles do populário nacional,

como o cangaré feiticeiro; o curupira, ou seja, o gênio diabólico das florestas e dos rios; o saci-pererê, gênio irrequieto e diabólico dos caminhos e sendeiros; o pai-João, personagem carnavalesco luso-brasileiro, semelhante ao Pelele de Madri; o Bitú, tipo popular da cidade no século XVIII, mulato e cantor de coplas; João das Vinhas que lembra o espantalho dos trigais e é simultaneamente personagem portuguesa, espanhola, francesa e brasileira.

¹² Palavra portuguesa, *oriental*, que nos remete à própria fetichização da mercadoria, como assinala Agamben em *Stanze*.

Porém, o mais impressionante é mesmo a enumeração da galeria humana estrangeira, verdadeiro catálogo disparatado, à maneira dos estudados por Spitzer, e que irá, mais tarde, caracterizar as séries onomásticas de *Macunaíma*. Lá se viam, com efeito, no parque de diversões do Centenário,

Sancho Pança, o escudeiro do imortal Dom Quixote; Maribarbola, a boba anã de Felipe IV da Espanha; a Maritornes, criada da venda do herói de Cervantes; a Tia Norica, esposa dos títeres espanhóis; a Mère-Cigogne, a mal humorada fada francesa que era amável com as crianças; Maccus, o espantalho das crianças na Grécia e em Roma; a Tarasca, representada como uma hidra e uma harpia que sai nas procissões na terra de Tartarin; Rossius, o famoso mímico do Império Romano, que imitava à perfeição as vozes dos animais e, acima de tudo, o grunhido dos porcos; Gargantua; Seigne-Joan; Panurgo; Quasímodo, a fealdade cômica; Mata-mouros, da comédia italiana; Piou-piou, o soldadinho francês dos café-concerts; Fieramosca, o valentão da Itália; Ratzo-Keller, a bruxa das tocas alemãs; Triboulet, bufão de Francisco I; Caillete, histrião de Henrique II da França; Arlequim, o de traje de losangos coloridos; o Manekin-Piss, de Bruxelas; Hans-Wurst, o João Salsicha da Alemanha; o Guignol das crianças; Karaghueux, o fantoche muçulmano; o inglês Falstaff; Sparafucile, Carlitos; Little Pick; Chichard, o estudante francês criador do can-can; Pierrot; Colombina; Polichinelo, etc.¹³

Numa resenha ao livro de Ramón Gómez de la Serna sobre o circo, Walter Benjamin destaca que, no circo, é a realidade, e não a aparência, que tem a palavra. Argumenta: "O circo é talvez um parque natural sociológico, no qual se executa o jogo entre as castas dos senhores, composta de criadores de cavalo e domadores, e um dócil proletariado, a plebe dos palhaços e dos empregados de estrebaria ainda ingênuas, sem força revolucionária". É um lugar de liberdade de classe onde se cruzam dois tipos de profissionais da autonomia, os matemáticos, mestres do pensamento abstrato, e os palhaços, mestres da natureza abstrata. No circo, conclui Benjamin, antecipando as teses de Sloterdijk em *Regras do parque humano*, o homem é um convidado do reino dos animais.¹⁴ Da mesma forma, em função da "experiência de pobreza" provocada pela Exposição do Centenário, diríamos que o indivíduo se sente estranhado da própria História e vê a si próprio, numa

¹³ Cf. H. Moses, "La Exposición del Centenario", *La Nación. Un homenaje al Brasil en la fecha de su primer centenario*, Buenos Aires, 7 set. 1922, p. 243. A versão de elite desse cortejo oriental poderia ser ilustrada pela Vila Kyrial. Confirmado que seu impacto transcendia fronteiras nacionais, uma outra revista portenha, verdadeiro magaziné de massas modernizadas, assim a descreveu: "Es el palacio de las fantasías de un artista, y al par, el museo privado, el delubro exquisito de un conocedor de gustos depurados. La vulgaridad huiría sobrecogida de vergüenza si su audacia la llevara hasta el límen de aquel palacio de ensueño. Innumerables objetos de arte lo engalanen. Telas valiosísimas, con firmas que harían honor a cualquier museo – por la destacada categoría en la historia del arte, por su antigüedad y su sello auténtico – adornan aquellos muros, sólo herméticos para lo mediocre. Y en aquellos salones, donde parece vulgar el coro de las Musas, Jacques d'Avray, señor feudal de tantas excelencias artísticas, agasaja a sus íntimos y les brinda agapes y tertulias" (Cf. A. E. Aguirre, "Escritores brasileiros contemporâneos: el doctor Freitas Valle (Jacques d'Avray)", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 15 nov. 1919).

¹⁴ W. Benjamin, "Ramón Gómez de la Serna. Le cirque. Paris, Simon Kra 1927", in *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980, III, s. 70 bis 72. Agradeço a colaboração de A. C. Santos para a leitura do original.

esperpêntica dança da morte, como um mero passageiro na cíclica luta entre castas. No matagal da proto-história, encenado e espetacularizado nessas exposições, o modernista procura o totem do mundo das coisas e se depara com que esse mundo lhe devolve, em compensação, é o fetiche irrisório do *kitsch*,¹⁵ o semelhante *asiático* da própria modernidade periférica.

Se Oriente, rapaz

Para o Ocidente do século XIX, as civilizações asiáticas são um dado novo aportado pelo colonialismo. São os românticos, com efeito, os primeiros a tomarem os objetos culturais dessa procedência como estímulo para uma reflexão sobre o novo em termos de ecumenismo universal. Mas talvez esse fascínio filológico entre Oriente e Ocidente não passe tão-somente, como aventa Sloterdijk, de uma sorte de autodestruição deliberada das culturas orientais que sobreviveram, muito provavelmente, apenas na indologia ou sinologia ocidentais, da mesma forma em que a literatura europeia medieval, tal como a estudou Curtius, encontra-se hoje cada vez mais restrita aos seminários de letras clássicas. O autor de *Eurotaísmus* argumenta que tal fato não se explica pelo fenômeno do conquistador conquistado, e sim por um processo mais vasto e complexo de renascença cultural.

As renascências são manifestações de velhas culturas sob um novo aspecto. Uma renascença testa novamente seu espírito ao encontrar, sob a proteção do entusiasmo por uma determinada antigüidade, a força de avançar em direção a alguma coisa que nunca aconteceu. Inspirada por um modelo eminentíssimo, a novidade sem modelo pode assim se desenvolver – parece que repetições entusiasmadas são o grande meio de inovação. Sob esse ponto de vista, as renascências devem sempre sua fecundidade a uma interpretação errônea e apaixonada do velho pelo novo que ainda não diz seu nome. É somente através de um intenso conhecimento errôneo que as antigüidades acordam à nova vida, a qual, portanto, não é sua própria vida, mas o florescimento da vida atual que ainda se desconhece a si própria.¹⁶

Essa renascença asiomaníaca que varre o Ocidente no 1900 toma partido pelo antigo na medida em que fornece as condições de possibilidade para o mundo moderno. Gauguin, numa carta a Strindberg, chama-a de *rejuvenescimento*. Mário de Andrade, como veremos a seguir, vai chamá-la de *repurificação pragmática*. Ela adota a normatividade clássica apenas para sublinhar que sem ela a modernidade não existiria uma vez que, alimentada de elementos pré-modernos, a modernidade persiste no dispêndio desses elementos que não mais se regeneram e são explorados exaustivamente, de forma até mesmo autodestrutiva.

¹⁵ Idem, "Traumkitsch", in *ibidem*, II, 2, 620-22. Cf. a esse respeito, R. Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

¹⁶ P. Sloterdijk, *La mobilisation infinie. Vers une critique de la cinéétique politique*, trad. H. Hildebrand, Paris, Christian Bourgeois, 2000, p. 71.

Contradictoriamente, porém, a aventura do Modernismo requer demais do mundo tradicional uma vez que o sujeito moderno volta-se a realizar um projeto infinito, ainda que a partir de bases finitas, o que vem provar que ele consiste, de fato, em um ser-em-movimento (produtividade ampliada, vontade de chance, criacionismo inesperado) ou, em outras palavras, a modernidade não passa, na verdade, de um indefinido movimento em direção ao movimento.

Por isso, quando Mário de Andrade encerra a justificativa histórica do desvairismo, no "Prefácio interessantíssimo" à *Paulicéia desvairada*, anunciando "próximo livro fundarei outra", está de fato dando os primeiros passos para a discussão estética de mais fôlego no Modernismo paulista. Com efeito, a definição da poesia moderna, essa escrava que não é Isaura, dá-se com elementos emprestados da asiomania dominante em que, mais do que as citações ou empréstimos culturais, de cunho individual e liberal, contidos numa lógica de trocas intertextuais, deveríamos poder ler uma sorte de manifesto do Modernismo brasileiro como movimento indefinido em direção ao movimento.

Relembremos, então, a descrição alegórica da poesia modernista proposta por Mário de Andrade em seu discurso teórico mais ambicioso. Ela aparece como uma mulher, "humana, cósmica e bela", "nua e eterna", coberta de início por Adão, com uma simples folha de parreira e, a seguir, de variada forma, por outras culturas:

"Os gregos enfim deram-lhe o coturno. Os romanos o peplo. Qual lhe dava um colar, qual uma axorca. Os indianos pérolas; os persas, rosas, os chins, ventarolas". Até que um vagabundo, Rimbaud, que abandona a literatura e que quiçá nem mesmo fosse poeta, joga fora toda a profusão de sedas, setins, máscaras e espartilhos, para resgatar o grito bárbaro, selvagem e sincero da poesia que, malgrado seu caráter não tradicional, já que não é mais Isaura, embora continue, mesmo assim, escrava da tradição.¹⁷

Essa descrição constitui, na verdade, uma sorte de proto-texto da série ficcional de metamorfoses que encontraremos na narrativa posterior do autor, de "História com data" a *Macunaíma*.¹⁸ Suas idéias, porém, não lhe são exclusivas; vinculam-se imediatamente com os ensaios que Sérgio Buarque de Holanda empreendera nos dois anos anteriores à Semana, tanto os textos sobre a busca da felicidade quanto "Plágios e plagiários", por exemplo, que discute uma questão precípua para os modernistas, a da originalidade literária e, portanto, nacional. Em última análise, uma série sutil de lembranças do presente.

Mas há ainda, nessa alegoria, a marca de um discurso que, como diz mesmo Mário, não é uma fala solitária mas um traço distintivo de "um grupo de amigos, independentes, cada qual com suas idéias próprias e ciosos de suas tendências

¹⁷ M. de Andrade, "A escrava que não é Isaura", in *Obra imatura*, São Paulo, Martins, 1972, pp. 201-2. Ver ainda, do mesmo autor, o artigo "Rimbaud", in *Festa*, mar. 1935, p. 3.

¹⁸ Ver a esse respeito meu ensaio "Macunaíma: apropriação e originalidade", in *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, ed. crítica Telê Ancona López, Brasília, Unesco, 1988. Relembra, ainda, que, em outubro de 1918, Monteiro Lobato publica na *Revista do Brasil* seu conto de 1904, "O plágio".

naturais". Com efeito, se aceitamos a hipótese de que Mário de Andrade vincula a criação da nova poética a uma renascença cultural, isso nos permitiria aventar a existência efetiva de dois movimentos paralelos e infinitos: uma nova linguagem, superior ao discurso institucionalizado e, simultaneamente, uma nova nacionalidade, superior ao nacionalismo entronizado. Ambas manifestações, que se sustentam em elementos pré-modernos, explorados de forma exaustiva e sem perspectiva imediata de regeneração ou reposição, buscam realizar a felicidade prometida pelo projeto infinito de repurificação cultural. Não hesitam, para tanto, em ler o que nunca foi escrito ou mesmo falar através de "sons musicais, desconhecendo as novas línguas".

Há quem possa interpretar essa alegoria poética de Mário em forma residual, como uma simples recidiva parnasiana de um indivíduo singular. Porém, trata-se, a meu ver, pelo contrário, de uma experiência de mutação e movimento, transnacional por definição e, portanto, muito bem disseminada. É bom cotejar, nesse sentido, a alegoria da *Escrava* com um poema que lemos, contemporaneamente, em *Caras y Caretas* de Buenos Aires, "Princesas orientais", assinado por Evar Méndez, o futuro editor da revista *Martín Fierro*, como se sabe, órgão oficial do modernismo platino. Transcrevo-o:

No eres tú, Bilitis, blanca de Panfilia,
Ni tú, Safo de Lesbos, quien decora nocturnos
Insomnios y mantiene en ardiente vigilia
Mis ojos, y mis labios ha vuelto taciturnos.

Eres tú, Belkiss, reina de Saba, a quien espera
Perdidamente, en una sed inmensa y martirios
Indecibles, mi alma, amarga prisoneira
Que aguarda que te muestres el "camino de lirios".

Eres tú, Salomé, a quien mi cuello aguarda
Para ser coronada mi cabeza, y te invoca
Mi boca para ser un beso eterno. Oh tarda,
Tarda tanto tu boca en llegar a mi boca!

Eres tú, Salambó, bruno ícono sagrado,
Es tu cuerpo que siente como una serpiente
Se me enrosca en el cuerpo, y a tí duearme enlazado
Eternamente, eternamente, eternamente....

Oh, sombras luminosas, fantasmas inmortales,
Que hacéis temblar mi alma y mi carne, yo veo
Vuestros brazos tenderse hacia mí, con nupciales
Ansias en donde vibra el inmenso deseo
Que incendia vuestros cuerpos de princesas sensuales.¹⁹

¹⁹ E. Méndez, "Princesas orientales", in *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 11 out. 1919.

Oriente e antropofagia

Deleuze e Guattari são claros ao descreverem um sistema arborizante e hierárquico, o da transcendência ocidental, e um modelo rizomático imanente, o oriental. Embora diferenciados, ambos sistemas, porém, não se opõem dualisticamente: “um age como modelo e como decalque transcendentale, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico”, o que significa, em outras palavras, que o modelo não pára de se erigir e se entranhar, enquanto o processo não cessa de se alongar, se romper e de retomar fluxos abandonados.²⁰ Ora, em uma das “Crônicas de Malazarte”, escritas para a América Brasileira, em 1924, durante a viagem a Minas, viagem de descoberta do Brasil profundo, Mário de Andrade aponta: “Oriente é tudo que passa e se diferencia da civilização que ora corresponde ao momento”. Se Oriente passa, Oriente, portanto, é o próprio passado. Oriente é o hiato temporal instalado no coração do instante-já. Nesse sentido, Oriente insiste e persiste como a ambivaléncia que se abre ao indeterminado porque ousa dar um período por concluído. É essa sua heresia.

O orientalismo do Trianon ali na Avenida das Nações, exprime perfeitamente a nossa academia francesa. Se quisermos corresponder ao país e representar o 1924 do Brasil, havemos de trabalhar outros ideais que os do sanatório europeu. Observemos-lhe a higiene. Siguemos-lhe a lição. Concordo. Mas como o estômago. O que tem de exótico, de inadaptável, que não pode ser digerido... para fora! O Brasil, se quiser ser o Brasil tem que funcionar como um estômago. E se europeus emigrarem para cá... Aceitemo-los. Mas é preciso digeri-los imediatamente como já fazem os Estados Unidos.²¹

Como lemos na crônica, “para Belazarte, Oriente é a Europa” porque o Velho Continente já não comporta identidade modelar, devastado que está pela experiência de pobreza decorrente da guerra. Ele é tão-somente o informe, a estridência inatual, extemporânea, que tão somente sustenta um mero valor diferencial. Ao apontar a Europa como Oriente, fulguração de “sombras luminosas, fantasmas inmortales, / Que hacéis temblar mi alma y mi carne”, Mário de Andrade admite a necessidade do deslocamento e da deriva (viajar: “Eu preciso viajar. Voltar viajado”), ainda que mais não seja para evitar o pernóstico argumento do viajadíssimo Oswald (“Belazarte, você não viu nada”). Por isso, confessa, “preciso conhecer o Oriente”.

Mesmo sem o saber, Mário estava se colocando a mesma questão que se impôs a outro político e escritor latino-americano, Sarmiento, mais de meio século antes. Nessa viagem a Minas, tal como o autor do *Facundo*, em périplo pela Europa,

²¹ M. de Andrade, “Crônicas de Malazarte VI”, *América Brasileira*, s. d. (1924), Recortes Mário de Andrade (IEB-USP).

Mário de Andrade está lendo, para além das fronteiras nacionais, espaços de simbolização e identidade altamente mesclados, o que abre, em seu caso, tanto como no do precursor platino, ambíguos espaços de indeterminação ou obnubilação cultural. Como analisa Graciela Montaldo, quando Sarmiento, tão marginal quanto Mário, narra sua viagem à Europa, ele não está indo: está, de fato, voltando.

Retorna, fundamentalmente, do conjunto de versões que foi acumulando sobre os europeus e sobre a alteridade européia. Retorna com um novo saber territorial para reorganizar o mapa do mundo. O eixo dessa reorganização é a idéia de *barbarie*. E esta é a primeira surpresa do viajante: em sua experiência de observador, mais do que desvendar a civilização, encontra-se, com a persistência daquilo que ele julgava restrito à América: o bárbaro.²²

Vale a pena, portanto, resgatar um fragmento das *Viagens* em que Sarmiento aponta aquilo que, aos olhos de Mário de Andrade, revela-se através do primitivo:

*en cuanto al Oriente, que tantos prestigios tiene para el europeo, sus antiguedades i tradiciones son letra muerta para el americano, hijo menor de la familia cristiana. Nuestro Oriente es la Europa, i si alguna luz brilla más allá, nuestros ojos no están preparados para recibirla, sino a través del prisma europeo.*²³

Deleuze e Guattari diriam muito depois, em *Mil platôs*, que não é a Índia, senão a América, o autêntico intermediário entre Oriente e Ocidente. É ela o pivô e o mecanismo de inversão, renascença e repurificação. A América traduz a obnubilação entre Oriente e Ocidente.

A modernidade, mal necessário

No caso de Mário de Andrade, ao menos, essa definição do novo, o primitivo, como algo que passa, uma pulsão acefálica ou um simples som desarticulado, inerente à poesia repurificada, vem, entre outras fontes teóricas, de um cientista social da modernização, muito cotado na virada de século, José Ingenieros. Mário havia, de fato, retirado seu conceito de linguagem inorgânica de *Le langage musical et ses troubles hysteriques*,²⁴ mas o sociólogo argentino não era, de forma alguma, um desconhecido para os modernistas de São Paulo. Colaborara freqüentemente,

²² G. Montaldo, “Nuestro Oriente es Europa”, in B. Gonzalez Stephan (ed.) *Cultura y Tercer Mundo. 2. Nuevas identidades y ciudadanías*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996, p. 210.

²³ D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América 1845-1847*, ed. Javier Fernández, Buenos Aires, ALLCA, 1993, p. 172.

²⁴ J. Ingenieros, *Le langage musical et ses troubles hysteriques*, Paris, Alcan, 1907.

por exemplo, na *Revista do Brasil*. Aliás, em maio de 1920, estreou nesse periódico com uma vindicação da democracia funcional na Rússia soviética, em que por sinal as ilustrações escolhidas por Monteiro Lobato são tão ou mais eloquentes do que o texto de Ingenieros.

De fato, após a denúncia formulada no editorial da revista, “A victoria de Ximenes”, sobre corrupção no concurso para a construção do monumento do Ipiranga, a redação optou por reproduzir, entre as páginas de Ingenieros, as imagens da maquete preterida pelo júri, de Nicola Rollo, com o qual o processo decisório dos soviéticos aparece ilustrado e, até certo ponto, referendado como uma democracia mais operativa do que a inócuas eleição burguesa para comemorar a independência ou, ainda em outras palavras, o futuro da celebração nacional passa, em função do esgotamento do inautêntico e falsário, pela importação de métodos asiáticos ou, ao menos, não ocidentais de distribuição de valores. Desse modo, a condenação da anoriginalidade parasitária por parte de Ingenieros, antes mesmo de desaparecer, diluída como denúncia inócuas, retorna como uma sorte de radicalização renascente da diatribe assinada pela Redação nas páginas primeiras da revista ou, mais uma vez pelo avesso, o gesto popular e de massas, enfatizado por Lobato, ao escolher o monumento de Rollo, prefiguraria uma autêntica atitude revolucionária, modernista, aliás, a única compatível com a celebração da independência em 1922.²⁵

Trata-se, como vemos, de uma problemática de simulações e dissimulações, ou em poucas palavras, de uma “pobreza de experiência” cada vez mais palpável. Justamente por isso, onde melhor se manifesta, em Ingenieros, a questão do gesto como desarticulação da linguagem artística, em tudo paralela ao esgotamento da representação política, quiçá seja no debate em torno ao mimesmo.

Para Ingenieros, a simulação é uma face da modernização, que ele estuda com recursos, simultaneamente, darwinistas e nietzschianos, com o intuito de traçar um mundo perpassado de fingimento e de fraude.²⁶ Essa ficção perniciosa, politizada e universalizada pelo sociólogo tem, contudo, limites precisos. Embora fraudulenta, ela orienta-se pela resistência e opõe-se à guerra e à violência.

Mas examinemos a teoria de Ingenieros em detalhe porque ela ainda ilumina outros aspectos do modernismo paulista. Para classificar os fenômenos gregários de simulação, Ingenieros diz basear-se, entre outros, em *Le monstruosità dello spirito* de Silvio Venturi, discriminando assim os simuladores com-caráter dos sem-caráter.

²⁵ Escreve Ingenieros que, nas democracias ocidentais, “o cidadão é um zero à esquerda, depois de eleger como representantes os políticos profissionais que dirigem o partido de suas simpatias. O eleitor não lhes confere a representação de funções definidas; os eleitos não necessitam da competência especializada para representar nenhuma função. O parlamento, em sua forma atual, não representa a sociedade; é um organismo parasitário e nocivo para o funcionamento das atividades sociais” (Cf. “A democracia funcional na Rússia”, *Revista do Brasil*, n. 53, maio 1920, p. 17).

²⁶ Como aponta Josefina Ludmer, há em Ingenieros uma crítica à verdade que estaria além dela própria e além da politização da simulação. “No hay un ser real y verdadero, opuesto al que se exhibe o se simula; no hay verdad por debajo de la ficción en el corazón mismo del sujeto; se es lo que se representa”.

Conseguem uns firmar a sua própria personalidade na luta pela vida, tornando-a tangível para quantos os rodeiam; outros não saem dos estádios da vulgaridade. Viver é expandir a própria personalidade, aumentando as nossas anastomoses com o ambiente e intensificando a ação que sobre eles exercemos; os que não conseguem fazê-lo pertencem ao gênero que chamariam dos “homens que não vivem”.

Estudando os caracteres humanos, Ribot exclui esta espécie de homens por considerar que lhes falta precisamente o caráter, fazendo o mesmo com os instáveis; Venturi, recentemente, analisou esse mesmo conceito no seu interessante livro, esboçando também uma classificação teórica dos característicos, que oportunamente assinalaremos, pois se harmoniza com os critérios que serão o nosso ponto de partida para estudar a psicologia dos simuladores.

Os “homens sem caráter” são a massa anônima, o número abstrato, os indivíduos para quem, como diria Dante, é noite muito antes da oração. Ribot denomina-os “amorfos” e Nordau os assinala antes de estudar a “psicologia do gênio e do talento”, coincidindo em apontar aos “filisteus” um rol de lastro na vida social. Ribéry (*Essai de classification naturelle des caractères*), criticando Ribot, acha demasiado impreciso o tipo do amoffo. Mantegazza (*I caratteri umani*) qualifica-os de “sem caráter”, colocando no fundo de sua psicologia uma grande debilidade moral que os faz ceder à mais leve pressão e sofrer todas as influências.²⁷

Como se vê, o sociólogo Ingenieros, apoiado num psicólogo como Ribot, tão fortemente reivindicado por Mário de Andrade, está nos dizendo que os sem-caráter são um mal necessário. São, ao mesmo tempo, felizes e mortíferos. Agentes de simulação fraudulenta, levam adiante, entretanto, a modernização, sem deixar de resistir, indolente ou inoperantemente, ao consenso geral e se oporem, de quebra, à violência e à intolerância dominantes. Eis, em resumo, o caráter “asiático” de Macunaíma.

Observe-se, entretanto, que os homens sem-caráter como o herói primitivo, ainda que inofensivos, são seres dionisíacos, ruminantes intermitentes e antropófagos de repasto completo, enquanto os homens de caráter nem sempre alcançam a digerir a variedade de estímulos que os cercam.

Ora, nem mesmo a condição amorfa do simulador sem-caráter está livre de sucumbir à categorização científica e, assim, Ingenieros estipula que há simuladores mesológicos, que são astutos e servis; simuladores por temperamento, em tudo trocistas e refratários; e simuladores patológicos, que não passam de psicopatas e sugestionados. Todos eles, porém, reúnem-se sob uma característica comum, a de que a simulação, sem deixar de ser uma imitação aparente, funciona, na verdade, como “uma mentira em ação”,²⁸ característica que, absolutizada, nos persuade

²⁷ J. Ingenieros, *A simulação na luta pela vida*, São Paulo, Edições Cultura Moderna, s. d., pp. 117-9.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 123. Para um exame da obra de Ingenieros e os padrões éticos do 1900, ver S. Molloy, “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America, *Social Text*, n. 31-32, 1992; Idem, “Diagnósticos del fin del siglo”, in B. Gonzalez Stephan, *Cultura y Tercer mundo*, op. cit., pp. 171-200; G. Nouzeilles, *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

quanto à idéia, já formulada, de que a modernidade é um indefinido movimento em direção ao movimento.²⁹

Poderíamos chegar à mesma conclusão por outra via. Percorramos, por exemplo, o caminho de Agamben. Parte o filósofo italiano da constatação de que, já em 1900, a burguesia ocidental perdera, irreversivelmente, os seus gestos e que, em consequência, coube às novas linguagens artísticas, como o cinema, a reapropriação desses gestos perdidos, por sinal, de forma ambivalente: registrando a perda mas, ao mesmo tempo, devolvendo potência ao valor depauperado.

Agamben, portanto, raciocina que o próprio do cinema não seria a imagem mas o gesto. Aliás, Rimbaud já postulara que o objetivo de sua poesia era fixar vertigens – essas vertigens que veremos no *Anemic cinema* de Duchamp ou mesmo no cinema de Guy Debord. Ora, se aceitarmos a leitura de Agamben, forçoso é concluir que a poesia modernista, entendida como fixação de vertigens, poesia = cinema, não passa de uma prótese de sensibilidade que compensa (é seu aspecto hiper-estético) uma perda de sensibilidade (o lado an-estético) que é inerente à própria modernidade, enquanto experiência de pobreza. Definida, portanto, como prótese de sensibilidade, essa poesia funciona como um sistema de compensações e regulagens ou, em palavras de Agamben: uma vez que tem seu centro no gesto e não na imagem, o cinema (a poesia enquanto vertigem fixada) pertence à esfera da ética e da política, constatação que, em última análise, leva o filósofo italiano a redefinir a própria política como a esfera dos puros meios, onde domina, integral e absoluta, a gestualidade dos homens.³⁰

Primitivismo e repurificação

Como interpretar então o gesto pré-lógico, o grito, o murmúrio, o silêncio dos modernistas? Mariapaola Fimiani aponta a dificuldade, quando não a simples impossibilidade, de recompor a experiência do mundo, a partir de um pressuposto sistêmico das coisas, ora pela ausência de hegemonia na abstração teórica ora porque as representações continuam coladas aos sentimentos. O caso do primitivismo é exemplar nesse ponto. É verdade que Alexander Shevchenko

²⁹ Para o rendimento estético dessa idéia, baste citar a teoria simultaneista de Henri Bergson e suas evidentes conexões com o futurismo (as fotografias em movimento de Bragaglia) ou o dadaísmo (cujo mais famoso exemplo seria o "Nu descendo a escada" de Duchamp).

³⁰ G. Agamben, "Note sul gesto", in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53. Tomo o conceito de prótese dos trabalhos de Susan Buck-Morss, em especial, "The cinema screen as prothesis of perception. A historical account" in N. Seremetakis, *The senses still. Perception and memory as material culture in modernity*, Boulder, Westview Press, 1994, e "Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado", *Travessia*, n. 33, Florianópolis, ago-dez. 1996.

postulava o neoprimativismo como a fusão harmoniosa de tradições orientais com as formas de Ocidente mas quando, *a posteriori*, em mais de uma ocasião, Mário de Andrade reivindica o pensamento pré-lógico, como algo completamente separado do racional, para justificar o sem-caráter macunaímico, ele traduz eloquentemente o avanço de uma situação de deterioração mais aguda e espetacular, qual seja, a decomposição da homologia serial em relação à própria existência social, o que assinala uma assimetria entre objetividade e saber ou, em outras palavras, entre as formas de articulação produtiva e institucional de um grupo e suas formas de representação.³¹ Nesse sentido, as restrições durkheimianas à perspectiva de Lévy-Bruhl (ou de Mário e os modernistas primitivistas) sublinham muito mais, portanto, a resistência a um modo de pensar que refuta a organizade, como modo de exprimir a identidade, do que o pretenso etnocentrismo (orientalismo = exotismo), em nome do qual são formuladas.

Tais questões não passavam despercebidas, de fato, ao autor de *Macunaíma*. Em artigo de 1944, simultâneo portanto às reivindicações de primitivismo que lemos n'*O Banquete*, Mário se apressava a esclarecer que o primitivismo em questão "não se trata de forma alguma de um *estágio* mas de uma *atitude mental*", atitude que, no caso dos modernistas, corresponde a "fatores de afirmação, repurificação nacional".³²

Mário parte da hipótese de que os equívocos em relação ao primitivismo derivam de aplicar-se o rótulo a, no mínimo, três situações diferenciadas que ele insiste em discriminar inequivocamente. Primitivos são o homem pré-histórico, o homem das civilizações naturais e a criança. A questão premente, a seu ver, era desfazer a noção de paralelismo, "inconveniente", entre a criança e o homem primitivo, defendida por autores como Karl Lamprecht. (Walter Benjamin chegava a conclusão semelhante em um estudo de 1931, "História literária e o estudo da literatura".³³)

³¹ M. Fimiani, *L'arcaico e l'attuale. Lévy-Bruhl, Mauss, Foucault*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 36-8.

³² M. de Andrade, "Primitivos", *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, n. 27, set. 1944, p. 23.

³³ Benjamin tenta refutar o falso universalismo da história cultural e ilustra os abusos dizendo que quando Lamprecht redigiu sua *História alemã*, tentou deitar as bases de uma história pragmática: "With the proclamation of 'values', history was distorted once and for all in the service of modernism, while research was demoted to the status of an auxiliary in a cult in which the 'eternal values' were celebrated in accordance with a syncretist rite. It is always worth reflecting how short the path is from here to the wildest aberrations of the most recent forms of literary history, and what charms the castrated methodologies have succeeded in extracting from the repulsive neologisms that lurk behind the hidden gates of the 'values'" (W. Benjamin, "Literary History and the study of Literature", in *Selected Writings 1927-1934*, ed. M. Jennings, Cambridge, Harvard University Press, 1999, v. 2, pp. 460-1). A poesia, argumenta Benjamin, busca um universo de "valores verbalizáveis", o que implica a potencialização dos recursos discursivos e uma consequente anestesia para o choque cognitivo que acaba diluindo a própria possibilidade poética de suscitar uma nova sensibilidade. Perseguir os valores da cultura, lança-nos, mais uma vez, às portas da barbarie.

Para tanto, Mário estabelece dois conjuntos netamente diferenciados. De um lado, figura a criança, que é antitécnica, ocasional e imitativa, i. e., indiferente à beleza dos desenhos que ela mesma realiza. De outro, teríamos o homem pré-histórico e o natural, que seriam técnicos, estilizadores e antiimitativos:

O homem natural se afasta voluntariamente da parecença, é um estilizador contumaz do mundo exterior. O pré-histórico não tem dúvida que se caracteriza pelo realismo das suas representações artísticas mais perfeitas, mas atinge a decoração geométrica [...] Ora, a criança pré-escolar, se não estimulada por outras pessoas, não alcança jamais a decoração, nem qualquer espécie de geometrismo rítmico.

É certo pois, que tanto o pré-histórico como o homem natural nos apresentam manifestações artísticas, já nacionaram a sensação estética e a arte. O seu comportamento o prova decisivamente, pois atingem a técnica, o estilo e a libertação ideoplástica de decoração. Ao passo que a criança não demonstra, pelo seu comportamento, que tenha adquirido a menor noção de arte.³⁴

O primitivo tem noção de imagem; a criança, não. Sendo consciente da imagem, passa a ter condições de elaborar um imaginário. A distinção entre a imagem inercial (da criança) e a mobilidade do imaginário (primitivo) destaca, em consequência, que o imaginário é um marco a partir do qual a liberdade torna-se mundo e se constitui no próprio lugar da história. Apontaria assim a uma confluência da liberdade ética e da responsabilidade radical com a esfera específica da subjetividade, o que define, portanto, renovados efeitos do pensamento sobre o tempo, notadamente, aquilo que Foucault chamará a implicação sagital de nossa relação com o presente.³⁵ Para o modernismo, portanto, essa dimensão oblíqua (parcialmente memoriosa, parcialmente desmemoriada) do presente significa colocar-se como primitivo e resgatar o arcaico como *impureza dinâmica* a partir da qual se repurifica o presente.

Primitivismo, potência e pós-história

Dissemos, no início, que o modernariato é o interesse sentimental, estético e comercial por objetos pertencentes ao passado próximo, i.e., o desenvolvimento sistemático de uma sensibilidade antiquária no confronto com o *aqui e agora* em que se vive. Ele é sintoma desdobrado do presente enquanto lembrança, que se vê materializado, portanto, em um acontecimento meramente ilusório. Não é, entretanto, aleatório. Verifica-se toda vez que o futuro aparece ocluído e distante: incerto.

Benjamin, consciente do problema, tentou restituir-lhe um futuro através do colecionismo mas seu esforço pós-histórico conhece também uma sutil deformação, uma recaída historicista que se compraz em atribuir ao presente os estigmas de um passado sacralizado e imodificável.

³⁴ M. de Andrade, "Primitivos", *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Cf. M. Fimiani, *op. cit.*, p. 261.

Obedecendo a esse movimento em direção ao movimento, o modernismo brasileiro, em particular, tentou, por muitas vias, montar uma exposição universal específica, onde Oriente e Ocidente se tornassem, finalmente, contíguos e contemporâneos. Mas essa exposição confundiu-se, no correr dos anos, com a própria sociedade do espetáculo, uma sociedade em que o sujeito moderno cinde-se em dois: um sujeito que se oferece à exposição e outro sujeito que se anestesia diante do espetáculo. Diríamos, então, que a forma que assume o *déjà vu* na nossa sociedade é, precisamente, o espetáculo, uma vez que o espetáculo nos oferece puras potências. Mas, a partir dessa emergência de possibilidades, uma constatação prevalece: não há potência que não seja primitiva, mas também não há primitivismo que não seja potencial.

Entre os modernistas, a potência do primitivismo define-se, em última análise, como um fazer de novo, com a ressalva, porém, de que esse fazer de novo desista de um fazer de uma vez e para sempre e se dilua em objetos do modernariato.

Reabrir uma leitura do modernismo passa, portanto, pela necessidade de uma crítica desse processo, pela possibilidade de augurar um novo primitivismo pós-histórico, em suma, pela contemporização do não-contemporâneo.