

Ela, a Mário de Andrade: Revisitando a consciência nacional modernista

Tertuliana Lustosa¹

Resumo: Neste artigo, através da compreensão da perspectiva da obra ensaística de Mario de Andrade, pretende-se encorajar uma abordagem crítica da modernidade, revisitando a ideia de consciência do nacional e apontando o aspecto de que essa consciência é ao mesmo tempo também pessoal e traz perspectivas dos lugares de fala de cada artista. Mário, em sua crítica, busca um passado onde pudesse se assentar a prática artística contemporânea, o que resulta muito forte no aspecto literário desses escritos e sua contextualização é bastante psicológica sobre os artistas e as obras criticadas, e é justamente esse viés que aponta para perspectivas contemporâneas, dos estudos culturais e de outras possibilidades de se observar a arte modernista.

Palavras-chave: *Modernismo, Semana de 22, Mário de Andrade, narrativas da diversidade sexual.*

She, Mario de Andrade: Revisiting modernist national consciousness

Abstract: In this article, through understanding the perspective of Mario de Andrade's essayistic work, it is intended to encourage a critical approach to modernity, revisiting the idea of national consciousness and pointing out the aspect that this consciousness is at the same time also personal and brings perspectives of the speaking places of each artist. Mário, in his critique, seeks a past where contemporary artistic practice could be based, which is very strong in the literary aspect of these writings and their contextualization is quite psychological about the artists and works criticized, and it is precisely this bias that points to contemporary perspectives, cultural studies and other possibilities of observing modernist art.

Keywords: *Modernism, Week of 22, Mário de Andrade, narratives of sexual diversity.*

1 Tertuliana Lustosa, nascida em Corrente (PI) e criada em Salvador (BA), é cantora, compositora da banda A Travestis, escritora, pesquisadora e artista contemporânea que pensa em diferentes linguagens e campos do conhecimento a questão de gênero e território. Graduada em História da Arte pela UERJ e mestranda em Cultura e Sociedade na UFBA, a artista interconecta literatura, música, performance e artes visuais para discutir sobre transfeminismo e pautas da militância nordestina e indigenista. Aluna da Universidade Federal da Bahia, Av. Milton Santos s/n – Campus Universitário de Ondina, Salvador – BA, 40170-115. E-mail: mascarenhaslustosa@gmail.com. ORCID: Tertuliana Lustosa (0000-0002-8976-9435) (orcid.org) Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/8381974832066641> Salvador, Brasil.



Macunaíma

Macunaíma e Plano de Andrade & S.A. 1928

“Noutros tempos, blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram tais blasfemos. Agora o mais espantoso é blasfemar contra a terra (...)”

(Friedrich Nietzsche)

Políticas indigenistas, Modernidade, Manifestos

A modernidade não foi única e mesmo o debate modernista sobre identidade nacional no Brasil foi diverso e apontou para diferentes projetos de arte. Contextualizar a modernidade brasileira é também entender o período de industrialização paulista, dentro da chamada Política do Café com Leite, que foi um grande acordo nacional que regulou a lógica político-econômica de poder durante a Primeira República. Nesse período, os representantes paulistas e mineiros alternavam-se na cadeira de Presidente da República, daí vem o Café (São Paulo) e o leite (Minas Gerais). O acordo funcionava para manter o controle e o poder nas mãos das elites, que eram na época em sua maioria os grandes proprietários de terras do Brasil.

Entender esse contexto é fundamental para pensar a Semana de 22 e todo o período modernista que necessitava atualizar, de certa forma, a arte brasileira. Ganhava força na Europa, justamente, o momento das vanguardas e o momento do primitivismo e da busca pelas culturas exóticas. Não à toa que o *Manifesto Pau-Brasil* (1924), escrito pelo Oswald de Andrade e ilustrado por Tarsila do Amaral, vai retomar a discussão nacional de outra perspectiva que não mais a indigenista do Romantismo brasileiro.

As poucas tentativas dum Basílio da Gama, dum Golçalves Dias, dum Alencar eram falhas porque intelectuais em vez de sentidas, porque dogmáticas em vez de experimentais, idealistas em vez de críticas e práticas, divorciadas do seio popular, des-caminhadas da tradição, ignorantes dos fatos e da realidade da terra. (ANDRADE, 1924, p. 27)

Oswald rompe com o ufanismo e com uma visão estritamente sentimental de nacionalismo – muito característica do período romântico –, e o nacionalismo passa a ser uma realidade social criticada (inclusive autocrítica).

Com o movimento Pau-Brasil, as adaptações das vanguardas europeias não podem ser separadas do contexto político, econômico e de circulação da arte da Política do Café com Leite, que beneficiava, principalmente, a elite paulista – apesar de ela mesma ser criticada pelo movimento mo-

Figura 1
Denilson Baniwa,
Re-Antropofagia,
2018. Técnica mista.

deralista. A lógica do novo das vanguardas agregou-se ao reivindicar uma identidade nacional. Alguns dos artistas que participaram da Semana de 22 tiveram acesso aos prêmios de viagem ao exterior através do salão anual que premiava artistas com bolsas para a Europa (OLIVEIRA, 2014), como foi o caso da artista Tarsila do Amaral que, em confidências familiares, reafirmava sentenças folclorizantes – excessivo exotismo e singularização – com relação à captação de elementos de culturas periféricas dentro da produção de arte, e isso era justamente o que mais circulava entre os artistas em Paris.

O estado de inocência substituindo o estado de graça que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica. A reação contra todas as indigestões de sabedoria. (...) O melhor de nossa demonstração moderna. (ANDRADE, 1924)

Oswald satiriza tanto as suas origens sociais – burguesas – quanto o seu próprio academicismo. O movimento oswaldiano de elevar as culturas “primitivas” aos valores da modernidade – elogiando-as com os títulos da modernidade como medida para justificar o seu valor – favorece justamente a proposta modernista que mais se popularizaria no território nacional, mas que só viria a se consolidar no *Manifesto Antropófago*.

Antes do *Manifesto Antropófago*, fora publicado o *Manifesto do Verde-Amarelo* (1926) ou Escola da Anta, do grupo *Movimento Verde-Amarelismo*, constituído por Menotti del Picchia (1892-1988), Plínio Salgado (1895-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969) e Cassiano Ricardo (1895-1974). Tanto o *Manifesto Pau-Brasil* como o *Manifesto Verde-Amarelo* e os manifestos *Regionalista* e *Antropófago* foram propostas de arte apresentadas como resposta à Semana de 22, disseminados através de publicações e ressignificando os manifestos das vanguardas europeias.

A Escola da Anta é o máximo ufanista, dogmática e utiliza adaptações de ideais nazi-fascistas à sua expressão artística. Saudação *Anawê* em tupi é uma dessas adaptações, que reproduzem justamente o máximo de distorção que há no modernismo brasileiro: a inserção das culturas periféricas em projetos políticos fascistas, totalmente descolados dessas periferias. Foi também um pouco em resposta ao *Movimento Verde-Amarelismo* que Oswald escreve o *Manifesto Antropófago* (1928), que tem como marca o símbolo o quadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral, o qual foi dado de presente ao marido, Oswald de Andrade.

Em diálogo com o Modernismo, recriei na monotipia *Travestruz* essa imagem do Abaporu de uma perspectiva travesti e sertaneja (que costumo condensar no neologismo *sertransneja*). O Abaporu de peito e pau habitante da região semiárida do sertão nordestino: assim me auto caricaturei.

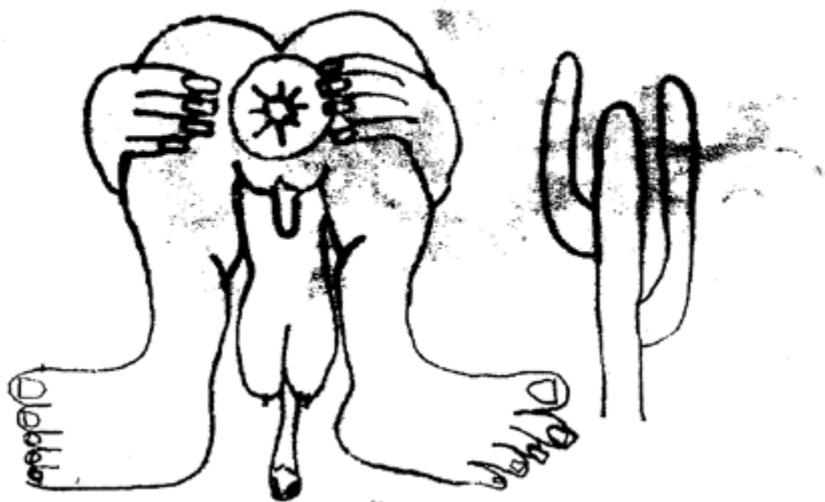


Figura 2
Tertuliana Lustosa,
Travestruz, 2019,
Monotipia

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 1928)

Com um tom universalista, Oswald instituiu o uso de termos em tupi para designar aspectos de uma cultura burguesa, heterossexual e vinculada ao momento político que eram as demandas das oligarquias nacionais: as vanguardas europeias estavam vinculadas a diferentes contextos políticos e a instituição do novo como projeto estético é justamente um dos aspectos que atravessou novamente o Atlântico e chegou às terras sul-americanas. Oswald não estava somente criticando sua própria cultura burguesa, ao utilizar um termo da cosmologia tupi ele estava justamente reproduzindo seu lugar de poder no sistema de arte, junto com isso reproduzia também um lugar que não era o lugar das políticas indígenas.

A simultaneidade da transgressão e do reforço de uma lógica econômica na arte são aspectos levantados por Bataille em sua teoria sobre o sistema de arte, apontando para o conceito de “*coincidências dos contrários*” (BATAILLE, 1989, p. 21). O movimento pau-brasil, o indígena não é agente, mas sim objeto dos artistas que utilizam os seus saberes. Esse efeito reproduz uma visão que a Mário de Andrade vai caracterizar – sobre Oswald e Tarsila¹ – como de um Brasil que

não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação impenhosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. (ANDRADE, 1924, p. 28)

Entretanto esse projeto crítico da Antropofagia é perspectivo e localizado, não constitui uma consciência nacional e sim a visão particular do Oswald e da Tarsila, como aponta Mário de Andrade, ela não inclui uma série de perspectivas – a indígena, por exemplo. Para Mario, a consciência no modernismo é pessoal.

Mário optou pela forma ensaio não só, pela tradição cultural que recebeu em seu tempo de formação, como também porque o ensaio possibilita a abrangência das abordagens, incluindo nela vários aspectos: o histórico, o social, o psicológico e o formal. (...) Essa busca pertinaz pela identidade cultural brasileira era movida pelo propósito de encontrar a própria identidade pessoal, como se uma pressupusesse a outra. (AVACINI, 1990, p. 30-31)

Na antropofagia, em seu sentido mais propriamente ritualístico, passava-se por um longo processo de convivência com o inimigo, produzido de contatos até o ato da morte ritual. O inimigo deveria ser incorporado pela sua bravura, o que produzia trocas corpo-espirituais entre tribos. Eis que, muitos anos depois, apropriam-se do termo para criar um projeto político específico. As vias nacionalistas que trilham o mote antropofágico acabaram, tantas vezes, por reproduzir uma estética fetichista e colonizadora. A linguagem vanguardista que se alimenta da imagem das periferias tem mais semelhanças com o velho “caráter apropriativo da arte euroética” que com o próprio ritual de antropofagia. Piper afirma ser natural

1 A obra “A Negra” de Tarsila do Amaral retrata uma mitologia da mulher negra na formação do suposto povo brasileiro a partir das histórias que ela coletou de suas empregadas negras da fazenda.

que uma sociedade que dependa da terra, mão-de-obra e recursos naturais de culturas não-euroétnicas colonizadas faça o mesmo com seus recursos estéticos e culturais. (PIPER, 2008, p. 168)

As frequências egóicas que habitam o fazer artístico elegeram formas, mecanismos estéticos, e acabaram por reverberar muitas ressonâncias coloniais para a subalternidade.

São as nossas identidades próprias que nos orgulham, mas também nos aproximam e nos fortalecem diante do mesmo opressor, que primeiro quer eliminar essas nossas identidades, para, uma vez sem identidade, nos tornarmos índios genéricos e, então, sermos declarados brasileiros genéricos, sem identidade e sem referência histórico-existencial, sem território, sem língua, sem cultura própria. Nossas culturas, tradições, línguas, territórios e sistemas de conhecimentos próprios são nosso orgulho, força e razão de nossas existências; ao contrário do não indígena brasileiro, que não tem língua própria, por isso teve que emprestar a língua dos portugueses europeus, e não possuem cultura e sistema de conhecimento próprios, por isso tiveram que emprestar e juntar culturas e conhecimentos de outros povos, de indígenas, de africanos, de europeus, de asiáticos para formar a chamada cultura brasileira. Também esses não têm território, por isso o tempo todo estão querendo usurpar nossos territórios ancestrais, dados a nós pelo criador do universo desde os primórdios da humanidade do mundo. (BANIWA, 2020, p. 7)

A política de demarcação de terras ainda é a principal pauta do movimento indígena. Como destaca Sônia Guajajara, a atual ministra dos povos indígenas do Brasil, em entrevista à Roda Viva do dia 20/03/2023,

nós precisamos avançar, destravar a demarcação das terras indígenas, estamos saindo de 4 anos onde a paralisação da demarcação das terras indígenas foi uma política pública, foi uma decisão política e nós precisamos agora destravar esses processos. (GUAJAJARA, 2023)

Em contraponto, no movimento modernista brasileiro, o que houve foi justamente um olhar que tratava muito mais das questões raciais dentro dos grandes centros, movimentando o Brasil para a sua industrialização, oposto ao projeto indígena que recusa esse nacionalismo que ainda colonizava, catequizava e matava os povos originários. A defesa de um Brasil é contrária à luta política indígena por demarcação das suas terras.

Enquanto travesti originária, minha arte exprimiu veementemente um sentimento antinacionalista, como na minha performance queimando a bandeira do Brasil durante um show em Feira de Santana em 2021, ano



Figura 3
Tertuliana Lustosa,
Fogo na Bandeira do
Brasil, 2021.
Performance.

governo Bolsonaro. Na época, a notícia foi veiculada de diversas formas pela mídia, inclusive pelos próprios filhos do ex-presidente:

Os filhos do presidente Jair Bolsonaro, usaram as redes sociais nesta segunda-feira (27), para compartilhar um vídeo da cantora baiana Tertuliana Lustosa, vocalista da banda “A Travestis”, queimando a bandeira do Brasil em um show realizado na cidade de Feira de Santana.

No vídeo, a artista usa um isqueiro para queimar a bandeira enquanto o público entoava frases de protestos contra o presidente. A cantora se posicionou nas redes sociais e informou que a queima da bandeira nacional é em protesto as diversas mortes que vem ocorrendo com as travestis no país.

“Eu paro de queimar bandeira do Brasil quando vocês pararem de matar travestis no país que temos 35 anos de expectativa de vida e que é o que mais nos mata no mundo, combinado?”, disse a cantora.

O vereador Carlos Bolsonaro (Republicanos) criticou a atitude da artista. “Eis mais um dos inúmeros exemplos que dispensa comentários sobre a oposição política que o país enfrenta. Creio não precisar entrar em detalhes após assistir o vídeo. A escolha é dos senhores”, escreveu no Twitter.

“Por essas e outras que há a tal polarização, entre pessoas má intencionadas junto com idiotas úteis e do outro lado pessoas normais e tolerantes até mesmo com ataques a nossos valores mais preciosos como a bandeira nacional”, escreveu o deputado federal Eduardo Bolsonaro (PSL). “A estratégia deles é taxar quem reaja a estas cenas como sendo intolerantes, preconceituosos, justamente para nos calar, pois sabem que apenas expondo essas bizarrices e tendo a oportunidade de falar a verdade venceremos essa guerra. Por isso a censura só a quem não é esquerdista”, continuou o deputado. (TRIBUNA DA BAHIA, 2021)

O Brasil é o país que mais mata travestis no mundo inteiro e a naturalização desse absurdo mantém essa estatística se replicando um ano após o outro. Por um dispositivo que eu chamo **traveco-terrorismo** (resumidamente seria o terror estético-político instaurado contra a imposição social que nos taxonomiza e marginaliza socialmente enquanto seres abjetos, travecos – termo utilizado para ofender a população trans, no artigo masculino e com o sufixo depreciativo -eco), a ideia é provocar o incômodo, estratégia para chamar atenção do genocídio que foi instituído como verdade. A estética das sátiras e provocações paradoxais ganham destaque na linguagem de artistas como eu e Mário, que carregamos o fardo de viver num contexto patriota de um país em que com o capitalismo e o cristianismo demonizaram tanto nossas identidades dissidentes.

Em Mário de Andrade, esse desvio de conduta da heteronorma e da branquitude reflete no modo como o artista se posicionou no modernismo: em *Macunaíma*, o brasileiro é extremamente caótico e perverso. Ele valeu-se de uma linguagem ambígua e paradoxal, assumindo o contraditório e o sem nexos em suas narrativas. Expressa, portanto, o sentimento de “lôcus fraturado”, que María Lugones vai defender enquanto consequência da diferença colonial, enfatizando a subjetividade ativa que provoca visões heterogêneas do mundo. Segundo Lugones, essa diversidade não nos impede de “residir” nas histórias de resistência na diferença colonial, processo em que podemos aprender umas com as outras (LUGONES, 2014, p. 948).

Sendo assim, o meu corpo de travesti do sertão piauiense se propõe a aprender com o corpo e escrita de Mário de Andrade, mesmo entendendo que ela vem de um outro momento histórico e geopolítico. Mário, ela é paulista e recria em sua obra perfis nacionais, que não é o que exatamente minha proposta literária. No romance *Playboi* vou ao encontro do território ancestral da cidade de Corrente e das minhas identidades e cosmologias timbira, de uma forma mais autoetnográfica e pessoal de luta política, diferente do modo como a Mário fez. O boi torna-se o símbolo da fissura no sertão, que carrega o sagrado em seu estado de servidão pós-colonial e como ferramenta do Estado para a interiorização do Brasil (LUSTOSA, 2022). Entretanto, é importante reconhecer que em seu contexto existe, em Mário, uma potência enorme antirracista e descolonial enquanto existência complexificadora do Modernismo brasileiro, com sua literatura questionadora e atenta às perspectivas e ancestralidades não-brancas sobre território roubado que chamamos Brasil.

Há uma concentração de capital até mesmo quando o objeto de estudo é de recortes étnicos, raciais e de gênero vulneráveis, que são estereotipados e têm suas imagens utilizadas para projetos extrativistas. Esse foi o caso, tantas vezes, da arte antropofágica, que, em seu ímpeto nacionalista vendeu corpos e ancestralidades à lógica do novo eurocêntrico – a vanguarda. Etnias indígenas, nordestinidades, trabalhadores da lavoura brasileira e mulheres negras foram facilmente assimilados para a construção de perfis nacionais – pelos olhos de centralidades periféricas: brasileiros da burguesia intelectual, filhos de fazendeiros... (LUSTOSA, 2016, p. 387)

O problema apresentado por Mário da consciência nacional chega à conclusão de que ela não existe no período modernista, tendo em vista que, segundo a autora,

O fato de em tais períodos existir um grupo de homens orgulhosos da sua nacionalidade e cuidadosos dos destinos do país não implica e infelizmente não gera uma consciência nacional que tem de ser íntima, popular e unânime.

É caso de me perguntar se essa consciência nacional existe agora. Não existe. Eu já disse que imaginávamos com os cocoricos adiantar o momento da aurora. (ANDRADE, 1924, p. 27)

Sendo assim, a lei de todos os coletivismos da antropofagia, que se propunha contra a catequese e por uma revolução Caraíba, engoliu e digeriu as próprias identidades subalternas brasileiras – e não somente a arte europeia, como se propunha. O ritual antropofágico do modernismo foi feito por artistas que representavam a elite burguesa do Brasil no ato de deglutir as culturas e os corpos exóticos e de deglutirem a si mesmos.

Mário de Andrade, a bixa afro-indígena do modernismo paulista

É preciso entender, no entanto, que o modernismo não se resume à produção do Oswald, que transgrediu a sua burguesia e o seu academicismo através da crítica, mas que ao mesmo tempo reforçou essas mesmas estruturas através das suas escolhas estéticas e políticas. Além de Tarsila e do seu esposo, Oswald, existiu uma perspectiva que apontava para outras vias: a da escritora Mario de Andrade.

A perspectiva da Mário não é a de um casal heterossexual descendente de grandes fazendas, e sua homossexualidade – bem como a sua perspectiva

racial indígena e negra – aparece muito expressivamente na sua obra, em especial no livro póstumo “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”. Bataille, em sua análise sobre o erotismo, afirma que os objetos artísticos são objetos de desejo. O desejo e a sexualidade seriam a supressão da individualidade, a transgressão e o reforço do interdito. Em carta a Manuel Bandeira, Mário fala sobre as pressões que sofria na época por causa de sua homossexualidade, e não desmente a sua condição em nenhum momento. Em um dos trechos, ela afirma:

si agora toca nesse assunto em que me porto com absoluta e elegante discrição social, tão absoluta que sou incapaz de convidar um companheiro daqui a sair sozinho comigo na rua (veja como eu tenho a minha vida mais regulada que máquina de pressão) e si saio com alguém é porque esse alguém me convida, si toco no assunto é porque se poderia tirar dele um argumento pra explicar minhas amizades platônicas, só minhas. (ANDRADE, 1928, p. 27)

Como se percebe, Mario declarou muito indiretamente a sua sexualidade; apesar de não negá-la, não o dizia de forma direta e eu assumo esse uso do artigo por outro motivo. Utilizo o artigo feminino não entendendo Mário de Andrade enquanto feminilidade trans, mas por um processo de atualização contemporânea das perspectivas de homossexualidade. Homens gays, homossexuais, bissexuais, bixas – os assumidos, no caso, como foi a Mário – da minha geração utilizam sem constrangimentos o artigo feminino como forma de referencia a si mesmo e dentro dos meios de convívio do grupo LGBT. Isso possui um teor tanto de subversão às normas de gênero e sexualidade, quanto remonta um processo coletivo contemporâneo de autoafirmação e de questionamento dos padrões de comportamento estabelecidos pela hegemonia cisgênera heterossexual. A Mario de Andrade, ao seu modo e em sua época, teve que existir, foi julgado de modo depreciativo pela sociedade brasileira heteronormativa e tudo isso aconteceu e contribuiu para hoje termos essa afirmação tão incisiva e operante de forma explícita. Pelas vias da lateralidade, pelo conteúdo do dito podemos rever os escritos da Mário de Andrade. E, portanto, sua atualização no artigo feminino, aqui proponho como giro descolonial – da colonização imposta aos corpos do seu tempo, que é também uma colonialidade de gênero e sexualidade –, em respeito e como forma de incluí-lo ao meio ao qual pertencemos tanto eu enquanto travesti quanto Mário, de uma perspectiva LGBT.

Esse movimento de retomada identitária LGBT pode ser observado também na obra teatral *Makunaimã: o mito através do tempo*, que narra um diálogo com a Mário de Andrade:

Ariel: Por que não podemos dizer abertamente que Mário era preto, que Mário era gay? Precisamos falar disso com urgência.

Mário: Ui, o que é isso?

Ariel: Tem uma função em reconhecemos que Mário era preto e gay. Porque ele varreu boa parte da presunção acadêmica que havia na literatura. A poesia que precede tudo isso e a poesia que há nisso se completam. O que ele fez em Macunaíma foi criar um mito – um trans-mito –, mas para além disso ele transmitiu o ser negro. E transmitiu o ser gay como poderosas subjetividades e potências que até hoje não reconhecemos. (TAUREPANG..., 2019, p. 18)

No livro “Padre Jesuíno do Monte Carmelo”, Mário traz uma versão ensaística de escrita sobre a história da arte, estudo que o autor estava em vias de considerar concluído, ao morrer em 1945, tendo sido publicado postumamente. Na obra, ela analisa os santos pintados pelo artista, que está vinculado a um pensar além do modo europeu, recusando o pensamento organizado.

Se de um lado o pensamento organizado lhe traria grande benefício para o desenvolvimento duma concepção plástica de beleza, por outro lado lhe cecearia totalmente a expressão psicológica da personalidade. (ANDRADE, 2011, p. 222)

A expressão psicológica observada na obra do padre funde-se à escrita ensaística e revela o interesse da Mário pela observação das expressões de gênero e sexualidade na obra do padre, que também expressa um olhar que pode ser da homossexualidade – não que isso seja afirmado pela Mário, nem eu o posso afirmar, é uma incerteza que pulsa na leitura que faço enquanto travesti do texto de uma bixa que está possivelmente falando sobre outra (não era nem é até hoje incomum gays tornarem-se padres no Brasil). O aspecto da singularidade das figuras femininas em contraste com a repetição de esquemas na representação das figuras masculinas é observado pela Mário na obra de Jesuíno.

Mas se o artista desatentadamente se repete num rosto-convenção de mulher, a sua individualização o leva a sentir e querer, com maior observação e variedade, a fisionomia dos que eram homens como ele. Dentro da alegria interior que os percorre, os rostos dos santos do entablamento da Carma ituana são rostos individualizados. (ANDRADE, 1928, p. 225)

Não apenas o aspecto da sexualidade vai aparecer no raio de observação psicológica da Mário. Também aparece o aspecto étnico na afirmação de uma dissidência do Jesuíno, em suas obras.

Jesuíno é um mestiço e se revolta contra as condições sociais que o abatem. Jesuíno se vinga e faz jurisprudência contra as leis da sociedade em que vive. Cria na sua pintura, para mulatos e negros, um lugar de igualdade – seria de igualdade?... – no reino dos céus. (ANDRADE, 1928, p. 225)

Mário transgrediu o modernismo ao fazer a história da arte no Brasil calcada em aspectos psicológicos, pensada em termos de lugar de fala – ao destacar Jesuíno enquanto mestiço revoltado contra as condições sociais de uma sociedade racista. Fez isso mais explicitamente muito depois das suas fases mais modernistas, é verdade, em 1945, mas seu olhar na sua própria obra anterior já era de pensar modernidade por uma via do olhar perspectivo, conflitando de certo modo com o tom universalista do Oswald e trazendo o seu corpo bixa e preto revoltado contra as condições sociais que o abateram. Essa perspectiva está intrinsecamente interligada a uma filosofia da diferença que aparece na obra de diversos autores indigenistas, como em Ailton Krenak:

É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações. (KRENAK, 2019, p. 17).

Mário escreveu-se e escreveu de uma perspectiva que não pode ser ignorada ao se pensar o modernismo brasileiro. Bataille dizia: “É o Desejo que transforma o Ser revelado a ele mesmo por ele mesmo no conhecimento (verdadeiro) em um ‘objeto’ revelado a um ‘sujeito’ por um sujeito diferente do objeto e a ele ‘oposto’.” (BATAILLE, G., 1993).

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. Carta a Manuel Bandeira. Revista Época, 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/06/exclusivo-carta-em-que-mario-de-andrade-fala-de-sua-homossexualidade.html>

ANDRADE, Mário de. Osvaldo de Andrade in Revista do Brasil, n. 105. São Paulo, set., 1924. p. 26-32 in Batista, Primeiro Tempo modernista, p. 223-224

ANDRADE, Mário de. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo: Nova Fronteira, 2011.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. São Paulo: Revista de antropofagia, 1928.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto pau-brasil. São Paulo: Correio da Manhã, 18 de março de 1924.

AVANCINI, José Augusto. Mário de Andrade: crítico de arte. Porto Alegre: Porto Alegre, vol.1, Nov. 1990.

BANIWA, Gersem. Macro-jê: língua, cultura e reflexões. Londrina: Eduel, 2020.

BATAILLE, Georges. A literatura e o Mal. Trad. Suely Bastos. São Paulo, Ed. L&PM, 1989, p. 21.

BATAILLE, Georges. Teoria da religião. São Paulo : Ática, 1993

GUAJAJARA, Sônia. Roda Viva 20/03/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bl2M6SREEsW&t=758s&ab_channel=RodaViva

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das letras, 2015

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo (Nova edição). Companhia das Letras, 2019. Edição do Kindle.

LOGUNES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial. Estudos Feministas:

Florianópolis, 2014.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, 2016.

LUSTOSA, Tertuliana. Playboi. Salvador: Editora Kazuá, 2022.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. Arte, América Latina e as fronteiras do mundo. Niterói: Poiésis, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminens, 2014.

PIPER, Adrian. A lógica do modernismo. Niterói: Poiésis, 2008.

TAUREPANG... Makunaimã: o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

TRIBUNA DA BAHIA. Filhos de Bolsonaro criticam vídeo de cantora baiana queimando a bandeira. Salvador, 2021.

Artigo recebido em 4 de novembro de 2022 e aceito em 23 de novembro de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

