

Sobre o primitivismo moderno: sobrevivências

Maria Bernardete Ramos Flores*

Resumo: Se no século XIX, o conhecimento de povos estranhos à Europa foi totalmente etnocêntrico, no começo do século XX, com a crítica aos rumos da civilização ocidental e à modernidade racional, a representação do "primitivo", em parte, se inverte. Intelectuais perceberam outras lógicas de conhecimento e de relação com a existência. Nas artes, o que se denominou de *primitivismo* foi a utilização de formas, linhas e cores da arte dos povos exteriores ao campo artístico europeu. O contato dos brasileiros da primeira fase do modernismo com a *arte primitivista* teve consequências, embora os problemas não fossem da mesma ordem. Porém, os intelectuais e artistas brasileiros também fizeram um retorno ao Brasil "arcaico", num impulso para a emancipação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos. Ao final, pergunta-se se o etnocentrismo foi rompido nesse primeiro impulso de descolonização epistêmica, e levanta-se a reflexão sobre o conceito de "sobrevivências", conclamando que há traços recalcados para serem reavivados pelo conhecimento e pelas artes.

Palavras-chave: Primitivismo, Modernismo, Antropologia.

About modern primitivism: survivors

Abstract: If in the nineteenth century the knowledge of peoples outside Europe was entirely ethnocentric, in the early twentieth century, with criticism of the course of Western civilization and rational modernity, the representation of the "primitive" partly reverses itself. Intellectuals understood other logics of knowledge and relationship to existence. In the arts, which was called primitivism was the use of shapes, lines and colors of art from peoples outside the European artistic field. The contact of Brazilians of the first phase of modernism with the primitivism art had consequences, although the problems were not of the same order. Brazilian intellectuals and artists have also made a return to "archaic" Brazil, in an impetus for the emancipation of a series of historical, social and ethnic repression. In the end, we ask if ethnocentrism was broken in this first impulse of decolonization epistemic, and reflection arises on the concept of "survivals", claiming that there are repressed features to be revived by knowledge and the arts.

Keywords: Primitivism, Modernism, Anthropology.

* Doutora em História, Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Pesquisadora do CNPq 1B, mbernaramos@gmail.com.

Toda razão poética ou razão puramente espiritual é uma razão analfabeta que faz, infantilmente, todas as coisas de brincadeira, mas brincadeira também espiritual pura, de racionalidade intacta. A imaginação, ou pensamento imaginativo, popular, quando é analfabeto, quando é criança, ao fazer todas as coisas de brincadeira racionalmente, as chama *deuses* (Bergamín, 2012: 56).

O poeta, escritor e ensaísta espanhol José Bergamín (1895-1983), autor de *A decadência do analfabetismo*, cujo excerto aparece em epígrafe, foi discípulo de Miguel de Unamuno (1864-1936), grande ensaísta espanhol, defensor da República, contra a Monarquia e contra a Ditadura, que escrevera em 1924 o livro *La agonía del cristianismo*, ao lado de outro grande escritor, o filósofo José Ortega y Gasset (1883-1956), autor de *La rebelión de las masas* de 1929. São nomes que aparecem com frequência quando se trata da geração de intelectuais europeus que viveram e produziram o pensamento do inconformismo com a modernidade.

Para Bergamín, há uma cultura literal e outra espiritual. A primeira é inimiga do analfabetismo, generalizada, mas que não foi generalizada no passado e nem será no futuro. Segundo o autor, que teve como um de seus temas preferidos os mitos literários da Espanha, a cultura literária teria sido a responsável pela desorganização do mundo. Ela desordenara todas as coisas e reduzira o universo à sua ordem: a ordem do alfabeto, dos dicionários e das enciclopédias. "A ordem alfabética é uma ordem falsa. A ordem alfabética é a maior desordem espiritual." (Bergamín, 2012: 57). As crianças não podem aprender o alfabeto antes do uso da razão, diz o autor. O adulto deixa de ser criança quando se torna o homem da razão, alfabético, homem de letras, que faz o uso "racional da razão", da "razão prática". Mas há, segundo Bergamín, outra espécie de razão, a razão que a criança utiliza antes de saber para que vai lhe servir ou para que vai utilizá-la na prática. É uma razão intacta, espiritualmente imaculada, uma razão pura: isto é, uma razão analfabeta. "E essa é sua bem-aventurança. Não é que não possa conhecer o mundo, mas, sim, o conhece puramente: de um modo espiritual

exclusivo, não literal ou letrado ou, ainda, literarizado. A razão da criança é uma razão puramente espiritual: poética.” (Bergamín, 2012: 55).

Na Europa, desde as últimas décadas do século XIX, as incertezas quanto ao futuro eram cada vez mais difundidas. O livro *O declínio do Ocidente* de Oswald Spengler (1964), publicado no pós imediato à Primeira Grande Guerra alcançou rapidamente sucesso editorial, não só na Alemanha em profunda crise, mas por toda a Europa. Nesse ambiente cultural, de insatisfação com os tempos modernos - de racionalismo, materialismo, pragmatismo, utilitarismo e imperialismo - desenvolveu-se o movimento intelectual que pregava uma espécie de “retorno” ao passado da humanidade, um movimento de busca por mitos e culturas “primitivas”, por eles “perdidos”, que reconstituíssem o “homem” às suas origens espirituais (Flores, 2017). Na linguagem mítica, situada fora da Europa moderna (na arte do Extremo Oriente, nas máscaras tribais da África, nas esfinges do Egito, nos entalhes neolíticos, nas culturas pré-colombianas, nas religiões orientais ou no cristianismo da idade Média, e até no Romantismo e nas culturas que se transformaram em folclore, nas culturas camponesas, enfim, no próprio passado europeu, não tão distante), poderia estar a fonte de outras lógicas de pensamento e de outras formas de existência, alheias aos parâmetros das ciências e da vida modernas.

Antes da chamada “decadência ocidental”, os europeus eram cheios de orgulho de si, diz a antropóloga Mary Douglas (1982: s.p.): “Ser europeu, então, se possível inglês ou francês, era a única forma alta de ser gente verdadeiramente humana.” No auge do imperialismo, as informações que chegaram em profusão à Europa, graças aos relatos de exploradores, comerciantes e missionários, dos costumes dos povos “primitivos”, proporcionaram as chaves para a hierarquização do mundo: no topo, os civilizados europeus; nas colônias, os incultos selvagens. “Tempo de coleta e de interpretação eurocêntrica de quanta observação foi registrada sob todas as formas exóticas de ser e de pensar, tarefa a que se dedicou a antropologia, entre outras ciências humanas.” (Ribeiro, 1982: s.p.).

O que hoje, em tempos de “descolonização” ou de “decolonialidade”, faz parte do tema do “roubo colonial” (Belting, 2002) foi fruto da expansão da economia imperialista e colonialista, que resultara na exploração das culturas de outros continentes, através dos saques das obras de arte dos povos “nativos”, os quais foram parar nas mãos de colecionadores e depois nos acervos dos museus etnográficos. Os objetos dos povos colonizados foram vistos como prova de sua natureza incivilizada, “bárbara”, de sua falta de progresso, visão reforçada pela crescente popularidade das teorias darwinistas, ou pseudo-darwinistas da evolução cultural. Nas palavras de Mary Douglas (1982: s.p.), dar sentido ao que parecia insensato e absurdo foi o grande desafio do século XIX. A atenção popular voltou-se para os antropólogos, que se empenhavam numa corrida internacional para decifrar um código que parecia tão excitante quanto qualquer coisa que os físicos pudessem dizer a um público moderno sobre a vida em outros planetas.

Mas a atenção não foi apenas do público, de forma generalizada. As artes dos “primitivos” chamou sobremaneira a atenção dos artistas. Exposta nos museus e retirada de seus meios culturais, foi admirada na sua simplicidade, serenidade e exotismo. No *British Museum*, por exemplo, foi forte a presença de objetos da antiguidade indígena americana, africana e oriental, para onde acorreram muitos dos artistas europeus. A *Exposição de 1889* em Londres afetou Gauguin, que fez cópias das esculturas astecas (Goldwater, 1967: 66), e que, em 1891, partiu para o Taiti. Derain e Matisse começaram a colecionar máscaras e estatuetas africanas antes de 1907. “Elas eram mediadoras, elas eram contra tudo – contra o desconhecido, eram espíritos ameaçadores. Eu também sou contra tudo – disse Picasso” (Hoobler e Hoobler, 2013: 246). Se as máscaras eram escudos que auxiliavam as pessoas a não cair sob influência dos maus espíritos, na pintura de Picasso elas teriam um efeito exorcizante: tornariam essa pintura independente das amarras da tradição. Carl Einstein, autor de *Negerplastik*, escreveu que a arte africana “conserva sua realidade mítica...” (Einstein, 2011: 43). Franz Marc em 1911 declara: “Devemos ser corajosos e virar as costas a quase tudo o que até agora consideramos precioso e indispensável do nosso pensamento, se quisermos escapar do esgotamento e do nosso mau gosto

européu.” (Goldwater, 1967: 127). A revista *Documents*, editada por Bataille (1930), com a publicação do artigo *O primitivo* (1939: 389-397), aparece com o subtítulo *doutrinas, arqueologia, belas artes, etnografia*, indicando a relação do tema com essas diferentes dimensões. Nesse número, Bataille resenha *L’art primitif*, obra de 1930 do filósofo Georges-Henri Luquet.

Os exemplos seguem. Stravinsky, com a sua *A sagração da primavera*, de 1913, evocava o sacrifício primitivo; Francis Picabia escreveu e musicou o *Manifeste cannibale dans l’obscurité*, lido por André Breton num espetáculo Dadá de 1920; e, no mesmo ano, em Paris, foi criada a revista *Cannibale* (Mata, 2013). A arte *primitivista* era vista como purificadora do inconsciente humano, sobrevivente da nossa inocência perdida. Como observou André Malraux, “o estudo do Artista Primitivo era uma exploração do ‘lado noturno do homem’” (Price, 2000: 63).

Arte primitivista

O homem moderno procurava uma nova linguagem de forma para satisfazer novos anseios e aspirações – anseio por apaziguamento mental, aspirações por unidade, harmonia, serenidade – um fim para a sua alienação da natureza. Todas essas artes dos tempos remotos ou culturas estranhas fornecem ou sugerem ao artista moderno formas que ele podia adaptar às suas necessidades – elementos de uma nova iconografia (Read, 2003: 48).

Falar de “primitivo”¹, não significa que não se faça ressalva ao uso do termo de origem etnocêntrica. E ainda hoje, o termo não se liberou de sua carga negativa, impressa na origem da sua formação. É preciso fazermos ressalvas e sublinharmos a especificidade de sua apropriação pelas artes, e pela antropologia do século XX, que num contexto de crítica cultural à modernidade, inverteu o significado, de negativo para outro, positivo. Em substituição ao “primitivo”, às vezes, se usa o termo *tribal*, pensando-se em dirimir a referência colonialista. William Rubin, curador da exposição

¹ O termo “primitivo” está entre aspas para denotar a consciência do etnocentrismo que carrega. Os termos *primitivismo* e *primitivista* serão grafados em itálico por designarem movimentos artísticos impulsionados pelas vanguardas europeias.

Primitivismo na arte do século 20, afinidades entre o tribal e o moderno, que aconteceu em New York em 1984, reconheceu o cuidado exigido pelo uso das expressões, tanto “primitivo” quanto a “tribal”.

Essas duas palavras são extremamente discutíveis. Nós os usamos com relutância (...), porque precisamos de um nome genérico para a arte com a qual estamos lidando. Nenhum termo adequado ou aceitável foi proposto para substituir ‘tribal’ e ‘primitivo’. Alguns especialistas preferem ‘tribal’ a ‘primitivo’ porque esse último epíteto parece ter muitas conotações darwinianas negativas (...). Outros preferem ‘primitivo’ a ‘tribal’ porque muitas das culturas envolvidas (...) não são tribais no sentido etnológico da palavra (Rubin, 1987: 74).²

As palavras, como aprendemos nas lições de Michel Foucault, não só nomeiam coisas; elas têm o poder de criação das coisas e, mesmo que variem de uma língua a outra, em cada uma delas a palavra passa a representar a essência daquilo que nomeia. Ela é um instrumento para representar a ordem das coisas. Não obstante, o que queremos destacar é que as referências ao “primitivo”, no contexto em que estamos abordando, nos albores do século XX, variou de um sentido negativo para outro positivo. Designou-se como arte *primitivista* as experimentações artísticas de vanguarda que utilizaram formas, linhas e cores das artes dos povos exteriores ao campo artístico europeu. Na obra das vanguardas artísticas a referência ao “primitivo” era empregada como crítica e rejeição às convenções e aos valores que a arte “burguesa” mimética encarnava. Nas suas formas, viam-se elementos para a experimentação de novas linguagens estéticas. Vários artifícios técnicos, tais como distorções e simplificações formais, cores exageradas e não naturais, eram muitas vezes interpretados (e pensados) como prova dos poderes expressivos, originados no contato com seus equivalentes “primitivos”. As formas violentamente distorcidas de *Les Demoiselles d’Avignon* (1907) de

² Tradução livre : « Ces deux mots sont extremement discutables. Nous les utilisons a contrecoeur (...), car nous avons besoin d'une appellation generique pour l'art auquel nous avons affaire. Aucun terme adequat ou acceptable par tous n'a ete propose pour remplacer «tribal » et « primitif ». Certains specialistes preferent «tribal » a « primitif » parce que cette derniere epithete leur semble comporter trop de connotations darwiniennes negatives (...). D'autres preferent « primitif » a «tribal » parce que bon nombre de cultures concernees (...) ne sont pas tribales au sens ethnologique du terme. »

Picasso, inspirada nas máscaras africanas, podem ser interpretadas como um rompimento com os sistemas dominantes de representação do espaço tridimensional e do corpo feminino clássico. A referência ao "primitivo", nos anos que antecederam à Grande Guerra, aparecia nas obras dos artistas, que vão desde Van Gogh e Gauguin a Derain, Matisse, Picasso, Kandinsky, Franz Marc, Brancusi, entre outros.

Claro que a "originalidade" da obra não estava no seu referente, mas na própria criação atribuída diretamente aos poderes especiais do artista (Harrison, Frascine e Perry, 1998: 82). Não se tratava de uma imitação dos objetos "primitivos" e nem de uma preocupação com seus usos e significados etnográficos e antropológicos. Tratava-se de um procedimento artístico a procura de uma arte nova, bem como servia à crítica da cultura ocidental, que se anunciava como decadente. Não eram propriamente os povos "primitivos", em si, que despertavam a atenção dos artistas europeus, mas sim em seus objetos, o gosto pelo exótico, redefinido de acordo com o código artístico da vanguarda ocidental. Além do mais, a ausência de uma iconografia ou uma história sobre esses objetos permitia que eles fossem facilmente absorvidos numa cultura artística moderna. Essa descontextualização é uma das várias razões pelas quais alguns artistas modernos foram acusados de responder de modo etnocêntrico à arte vinda da África, da Oceania ou da América pré-colombiana, atribuindo às suas aparências sentidos ocidentais do século XX (Harrison, Frascine e Perry, 1998: 56).

Em síntese, a *arte primitivista* é a que se refere à fascinação dos artistas pelos objetos não ocidentais, abrangendo desde as artes pré-colombianas à javanesa, desde as africanas à arte da Oceania e oriental. A preferência de alguns modernistas por culturas "primitivas" era tanto uma crítica social quanto a procura por uma arte nova. A arte dos povos não-europeus era evocada como portadora de harmonia e ordem, e a vida dos "primitivos" como superior, servindo à crítica da cultura ocidental, que se anunciava como decadente. Em alguma medida, significou uma mudança de gosto estético, pois, o *primitivismo* não designa um grupo de artistas organizados em nome

de um programa, tampouco a um estilo definido, mas foi um fenômeno europeu das primeiras décadas do século XX, que se refere a uma linguagem artística e a um campo estético que valorizou as linhas simples, os estilemas das máscaras, dos objetos e das esculturas africanas, asiáticas e americanas. O "primitivo" aparecia como um mote na busca da infância perdida da humanidade. Paul Klee em 1902, notara: "Quero ser como se fosse recém-nascido, sem saber absolutamente nada sobre a Europa, ignorando, poetas e modas, para ser quase primitivo" (Goldwater, 1967: 200).

O primitivismo nas ciências humanas

E, no mais solitário deserto, o leão torna-se criança. A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação. Então, torna-se possível conceber o mundo e a vida de outra maneira e criar outros valores sobre novas bases; em suma, torna-se possível 'um novo começo' (Nietzsche, 2003: 36).

Se a tese da decadência europeia provocara um abalo no otimismo com o desenvolvimento linear da história e com a crença na natureza providencial do progresso, a crítica à civilização ocidental já vinha de antes. Desde a segunda metade do século XIX, o pensamento filosófico trazia as marcas de Schopenhauer e de Nietzsche. Do primeiro, o pessimismo diante da determinação de Eros, do segundo, a crença de que o mundo é permanentemente destruição e criação. Importantes intelectuais imprimiram um pensamento niilista que, se por um lado, pode ser considerado como um "movimento negativo", pela prevalência de traços destruidores, como os do declínio, do ressentimento, da incapacidade de avançar, da paralisia, por outro, também, se constituiu em "movimento positivo", pela crítica aos fundamentos da verdade sob critérios absolutos e universais (Pecorato, 2007; Pecorato, 2005). Se Deus está morto, tudo é possível!

(...) nós, filósofos e, 'espíritos livres', sabendo que 'o Deus antigo está morto', nos sentimos iluminados de uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, de espanto, de apreensão e de expectativa - enfim, o horizonte nos parece novamente livre, (...), nossos navios podem voltar a içar as velas, navegar diante do perigo, todos os imprevistos do acaso daquele que procura o conhecimento são novamente permitidos (Nietzsche, 2007: 206).

A obra de Nietzsche é amplamente recepcionada nas duas primeiras décadas do século XX, produzindo entusiástica reflexão filosófica. Tudo podia se movimentar para novos começos, novas perguntas, novas bases para o exercício do pensamento, pelo gesto físico, no chão da terra, semeado ao acaso, “para quem sabe dançar bem”, disse Nietzsche (Nietzsche, 2007, 25). “Eu só escrevo com a mão / Mas o pé quer sem cessar escrever também / Sólido, livre e corajoso quer fazer isso / Ora através dos campos, ora sobre o papel.” (Nietzsche, 2007, 33).

Nas duas primeiras décadas do século XX, a leitura da obra de Nietzsche ilumina o horizonte que se abre para o conhecimento, para uma “ciência alegre”, como jamais se tinha visto antes. O corpo, reprimido sob o império da razão, no século XIX, ressurgiu com sua potência sensual, com seu poder de imaginação e fantasias. Na política, nas artes, nas ciências e tecnologias, tem-se a sensação de que um período se fechava e outro se abria, “pleno” de possibilidades, acasos e aventuras. As *Exposições Universais* consolidam o fetiche da mercadoria; o automóvel acelera o transporte individual; a Torre Eiffel testemunha a inovação técnica da arquitetura espetacular e o concreto armado muda a paisagem urbana; Zeppelin realiza a primeira viagem com seu globo dirigível; o voo a motor rompe os ares; os trilhos do metrô riscam as grandes cidades; *A interpretação dos sonhos* abre o caminho para o conhecimento do inconsciente; *Matéria e memória* de Bergson trata da relação entre corpo e espírito; o *revival* espiritual explora mundos esotéricos; Montessori reforma a pedagogia; o corpo é saudado e exaltado nos jogos olímpicos e o futebol foi se tornando o esporte rei; os fundamentos da física quântica são formulados e a teoria da relatividade é descoberta; o plástico inicia sua invasão pelo mundo; morre a Rainha Vitória, em 1901, e com ela uma época que passou para os anais da história como era vitoriana. Celebra-se a primeira *Onda Feminista* pelo direito do voto; joga-se o espartilho na lata de lixo. No campo das artes, o começo do século XX abre-se com a presença de grandes nomes: na literatura, Thomas Mann, Bernard Shaw, Rilke; na música, Debussy, Ravel, Mahler, Strauss; na pintura, Matisse, Picasso, e tantos outros, como vimos acima.

Na psicanálise e na psicologia, inserem-se os debates sobre o inconsciente, os recalques, as sobrevivências, a memória, o intuitivismo, as subjetividades, a força dos símbolos e dos mitos, com Freud, Warburg, Cassirer, Walter Benjamin, Bergson, Proust. Na antropologia, a dúvida quanto ao determinismo biológico traz como consequência a crença no relativismo cultural e a esperança na miscigenação. Franz Boas, Lévy-Brühl, Caillois, Lévi-Strauss debruçam-se sobre o tema e produzem teses com longos argumentos que fragilizam as certezas etnocêntricas. Os treze volumes de *O ramo e o ouro*, de Frazer, escritos entre 1890 e 1910, foram condensados numa edição abreviada, em 1922, rapidamente traduzida, lida e discutida, por toda parte. No prefácio da edição brasileira, de 1982, Darcy Ribeiro diz que Frazer “aumentou prodigiosamente o acervo de nosso conhecimento etnológico sobre corpos concretos de crenças e práticas mágico-religiosas de povos específicos.” (Ribeiro, 1982: s. p.).

Na mesma edição brasileira, a introdução de Mary Douglas (1982: s. p.) mostra que as críticas que Frazer recebera à época, acusado de que fora apenas um grande “coletor”, tratando superficialmente o assunto, são injustas. Ao final, diz ela, o antropólogo desenvolveu ideias sobre a maneira pela qual o pensamento mágico funciona e como se enquadra na psicologia moderna. Frazer admite que os “primitivos” podiam pensar suficientemente bem quando se tratava de construir uma casa, caçar ou parir filhos, embora sem as vantagens da ciência; eles acreditavam na ideia, tão antiga quanto o ser humano, de que a humanidade faz parte da natureza. E o mais importante: Mary Douglas questiona a acusação de “racista eurocêntrico” comumente atribuída a Frazer. Ele quis entender – diz ela – a origem violenta dos deuses e das religiões. Para isso, nunca visitou nenhum dos povos ou lugares que descreveu, e muitos dos seus exemplos são colhidos em sua “própria raça”, em Londres, na Escócia, na Irlanda, na França ou na Alemanha, no passado remoto das religiões e mitologias ancestrais.

Ao lado de Frazer, mencionamos a obra *A mentalidade primitiva* (1922), do sociólogo e filósofo francês Lucien Lévy-Bruhl, um dos mais destacados entre os pensadores que se opuseram às correntes que sustentaram o

irracionalismo, o intuitivismo, o realismo metafísico. Bruhl concebeu os “primitivos” como portadores de uma cultura pré-lógica, mas adverte que essa classificação serve apenas para efeito de comparação com os modernos, racionalistas. Não quer dizer que “as mentalidades míticas” sejam denominadas de *pré-lógicas*, como se pré-lógico fosse uma espécie de etapa anterior, no tempo, ao pensamento lógico – apenas quer dizer que não obedecem ao mesmo pensamento que chamamos de racional, diz o autor (Lévy-Bruhl, 1957: 19)

Os bosquímanos não são lerdos, nem estúpidos; pelo contrário, são bastante vivos e demonstram com frequência penetração e sagacidade acerca dos temas que sua maneira de viver põe ao alcance de sua observação e compreensão. Entre eles, como entre os iroqueses, a aversão pelas operações discursivas do pensamento não provém de uma incapacidade constitucional, e sim de um conjunto de hábitos que orientam a forma e o objeto de sua atividade espiritual (Lévy-Bruhl, 1957: 25-26).

Roger Caillois (1988), por sua vez, crítico literário e ensaísta francês, tem sido uma referência constante nos artigos que tratam dos jogos e das festas, a partir de sua obra de 1958, *Os jogos e os homens*. Mas antes disso, em *O mito e o homem*, de 1938, ao estudar os mitos da Antiguidade, contos de fadas e histórias fantásticas, tratou da “manifestação da vida imaginativa”. O mito, diz ele, é a manifestação privilegiada entre todas aquelas da vida imaginativa (Caillois, 1988: 13). O mito responde às solicitações mais diversas (Caillois, 1988: 18). Em diálogo com a psicanálise de sua época, Caillois reconhece seus esforços ao enfrentar a questão dos mitos, mas questiona o emprego “mecânico e cego do simbolismo”, abandonando o coração da questão do poder dos mitos sobre as sensibilidades e a que necessidades afetivas respondem. “Pois, ao fim e ao cabo, tempo houve em que as sociedades inteiras acreditavam nos mitos e os atualizavam com ritos, e agora, que estão mortos, estes não cessam de projetar suas sombras sobre a imaginação do homem e de suscitar nelas certas exaltações.” (Caillois, 1988: 23). Caillois considera também a “agudeza” de Bergson, ao abordar a representação mítica, quase alucinatória, mas não concorda com que sua manifestação resulte do impulso vital, nem nada que se pareça com ele. O

instinto está muito longe de ser em todos os casos uma força de salvação ou preservação, nem de ter sempre um valor pragmático de proteção ou de defesa. A mitologia está além ou aquém da força que impulsiona o ser a perseverar em seu ser, muito além do instinto de conservação. A origem pode dar-se a qualquer momento em que o sujeito seja surpreendido com a fusão entre si e o ambiente ou que se sinta impelido a realizar simulacros das instituições fundadas pela cultura, demonstrando, pela via do jogo, o caráter arbitrário das normas dessas instituições (Caillois, 1988: 24).

No Brasil, Larissa Mata (2013: 15) mostra que Roger Callois travou intenso diálogo com a obra de Flávio de Carvalho, com quem passa a manter uma relação de amizade e de trocas intelectuais a partir de 1934, quando os dois se encontram no Congresso de Psicotécnica de Praga. Mata (2013: 15) informa também que Roger Caillois deixara profícua colaboração nos periódicos franceses, como *Acéphale*, *Documents*, *Minotaure*, e na revista *Sur*, durante o seu exílio na Argentina.

Aqui, queremos fechar essa sessão, mencionando a *Conferência* (1923) de Aby Warburg, cuja tese da "sobrevivência" é a que vem dando a tônica de nosso artigo. O historiador da arte, alemão, faz uma descrição da dança das serpentes, um ritual dos *pueblos* do Novo México, no final do século XIX, com ressonâncias que nos reportam à Grécia arcaica, e também à herança simbólica pagã da cultura ocidental cristã, afirmando que a memória do culto da serpente é reiterada porque ela seria uma resposta simbólica à pergunta sobre a destruição, morte e sofrimento elementar do mundo. O que mais o intriga, como historiador da cultura, diz Warburg (2008: 12), eram as "sobrevivências", o fato antropológico. Em meio a um país que fizera da civilização tecnológica uma arma de precisão na mão do homem intelectual, estava encravada uma humanidade "primitiva" que se mantinha lutando com grande pragmatismo a fim de sobreviver. Esta humanidade pagã tinha uma veneração religiosa pelos fenômenos naturais, pelos animais e pelas plantas, aos quais os índios atribuíam almas ativas que eles acreditavam poder influenciar, pelas suas danças. Essa "sobrevivência" ou essa convivência entre magia fantástica e atividade pragmática que podia parecer aos europeus como sendo o sintoma de uma contradição interna, para o índio do

Novo México, diz Warburg (2008: 12), não tem nada de esquizofrênico, ao contrário, é uma experiência que libera infinitas possibilidades da relação entre o homem e seu entorno.

Primitivismo no Brasil

O caso de Lévy-Bruhl. Com sua autoridade, o sociólogo francês definira perfeitamente os dois campos — o da lógica que habitava 'o branco, adulto e civilizado' e o da pré-lógica que eram as cavernas 'da criança, do doido e do primitivo' (Andrade, 1970: 192).

A vanguarda brasileira bebeu nas novidades europeias. Nossos artistas, boa parte deles, estavam na França em contato direto com as experimentações *primitivistas*. As publicações de autores franceses ou as traduzidas para o francês chegavam ao Brasil, com certa facilidade e até regularidade. O que não quer dizer que alguns de nossos intelectuais não lessem em outro idioma, alemão, inglês, italiano, por exemplos. Mas a maioria lia em francês. Rapidamente, nossa intelectualidade informou-se e acompanhou o debate. Obras de Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Bergson, Lévy-Bruhl, Frazer, Caillois, Frazer, entre outros, foram recebidas, lidas, discutidas e comentadas. Nas palavras de Antônio Cândido:

Os nossos modernistas se informaram rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro. É impressionante a concordância com que um Apollinaire e um Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade (Cândido, 2008: 129).

Benedito Nunes ao prefaciar o volume VI das *Obras Completas* de Oswald de Andrade diz que o autor de *Manifesto Pau-Brasil*, texto que teria inaugurado o "primitivismo nativo", "pilhou" suas ideias para a formulação da filosofia antropofágica em Montaigne, Freud, Nietzsche e Keyserling" (Nunes, 1978: xxxii). Ao *Abapuru* de Tarsila, nomeado de *O Antropófago*, Oswald teria dito: "O Antropófago — Uma Filosofia do Primitivo Tecnizado" (Nunes, 1978: xxxii). Ao longo das obras *A crise da filosofia messiânica* (1950) e *A marcha das utopias* (1953), vemos Oswald de Andrade reportar-se à *A mentalidade*

primitiva de Lévy-Bruhl, ao *O ramo de ouro* de Frazer, ao pensamento selvagem e estruturas de parentesco de Lévy-Strauss, a Franz Boas, Bergson, Freud, a Huizinga de *Homo Ludens*, Nietzsche, Ortega y Gasset, a *A decadência do Ocidente* de Spengler, entre outros pensadores europeus, e até ao alemão Max Scheler, autor de *O ressentimento na moral*, obra de 1912, enfim a todos que pudessem auxiliar na formulação da *Revolução Caraíba* que culminaria no "matriarcado tecnizado" (Andrade, 1978).

Mário de Andrade, por sua vez, retoma a resenha escrita por Bataille sobre *L'art primitif*. Num ensaio intitulado *Primitivos*, Mário afirma que o "primitivo" não se constitui em um estágio mental, mas em uma atitude intelectual, presente no homem natural e no pré-histórico. E ademais, Mário de Andrade, fazendo valer suas leituras freudianas, concebe as artes pretéritas e hodiernas baseadas sobre um fundo comum, que seria o subconsciente. Atuante em todas as épocas e lugares, o subconsciente seria o mecanismo responsável pela capacidade expressiva do homem. Mário chama esse fundo de "primitivo". O "primitivo" (subconsciente) seria o princípio a unir passado, presente e futuro numa tradição universal. Além de se pautar em leituras de Sigmund Freud, Mário de Andrade buscou no conceito de *mentalidade primitiva* de Lucien Lévy-Brühl, apoio teórico à sua concepção estética modernista (Mata, 2013: 29).

Ou seja, nossa intelectualidade, na década de 1920, está *up dated* com os temas e as linhas artísticas *primitivistas* que circulavam na Europa. Não obstante, os problemas eram de outra ordem. Em primeiro lugar, o Brasil queria acertar o passo com a modernidade. Antônio Cândido diz que o Brasil se encontrava, depois da primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente. Imprimia-se, aqui, o *ethos* da velocidade; a mecanização crescente da vida rompia o ritmo tradicional, nos maiores centros. As agitações sociais e políticas - fundação do partido Comunista em 1922, as grandes greves operárias, o levante de 1924 - traziam ao nível da consciência literária inspirações populares comprimidas (Cândido, 2008: 128). Lembramos, aqui, o livro de Nicolau Sevcenko, *Orfeu estático na metrópole*, tratando da modernização e urbanização da capital paulista nos frenéticos anos 20 (Sevcenko, 1992).

Por outro lado, se os europeus foram buscar o exotismo no exterior, no Brasil, o exotismo pelo qual nossa intelectualidade estava interessada encontrava-se no seu próprio interior. Bastou um mergulho para dentro, num movimento de “descoberta” dos mitos indígenas, das culturas da Amazônia, da arte colonial, dos saberes e fazeres do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do Sul, dos pescadores ribeirinhos e praiheiros. E mais, no Brasil, “as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (Cândido, 2008: 128-129). Para Oswald de Andrade, “o primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo” (Mata, 2013: 23).

Em 1924, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, percorreram as cidades mineiras, acompanhados pelo poeta francês Blaise Cendrars. “Viagem de descoberta do Brasil”, das rezas, danças, magia, curas, culinária, das cidades barrocas, das cores e das imagens brasileiras. A busca dos temas nacionais, num grande leque de apropriações, implicaria na realização de uma espécie de inventário da vida brasileira, na recolha do folclore, no registro da paisagem, na caracterização da psicologia e da índole brasileiras, que encontramos, por exemplo, nos textos de poesia de Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Raul Bopp e Carlos Drummond de Andrade. Estes elementos configurariam uma literatura ora documental, ora metafórica, lírica e afetiva.

Na pintura, Tarsila do Amaral buscou não apenas as cores e simplicidade da linguagem na arte popular brasileira como se interessou também pelo universo fantástico dos mitos indígenas. Vicente do Rego Monteiro foi influenciado pela estilização geométrica e ornamentação da cerâmica marajoara. Alfredo Volpi tornou-se conhecido por sua aproximação à cultura popular e aos pintores *primitivos* italianos pré-renascentistas. No caso de Djanira, observa-se a predileção por temas comuns à pintura *naïf*. Nota-se ainda a atuação do crítico de arte, vanguardista, Mário Pedrosa, defensor da criação do Museu do Índio, Museu de Arte Virgem e do Museu de Arte

Popular como integrantes do Museu das Origens, projeto não realizado, para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ.

Em síntese, artistas e literatos do Brasil tiveram contato com os *primitivistas* europeus, fato que resultaria em mudanças na percepção da cultura brasileira. A “descoberta” do Brasil arcaico promoveu um impulso para a emancipação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos. Se a denominação de arte *primitivista* no Brasil, na aproximação com o *primitivismo* europeu, durou pouco, a procura de uma brasilidade e a questão do nacional puxaram significativos desdobramentos: construção de uma iconografia do Brasil antropofágico, miscigenado, barroco, multicolorido, através do movimento de defesa do folclore e da política preservacionista, que desencadeou a pesquisa e o inventário das raízes da nação.

O crítico literário João Luiz Lafetá considera que o projeto estético da vanguarda modernista brasileira, antes de 1930, foi revolucionário e se caracterizou não só por uma mudança radical na concepção da obra de arte, como desmascarou a estética passadista, mimética, mas, principalmente, procurou abalar toda uma visão de país. No projeto estético modernista, as “artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência europeia.” Esse primeiro impulso das vanguardas – que na classificação do crítico, constituiu a “fase heroica” do modernismo brasileiro – desdobrou-se depois de 1930 para a questão da brasilidade e da identidade nacional, num projeto que ele chama de “ideológico” (Lafetá, 2000: 22). Segundo Mário de Andrade, o movimento modernista no Brasil, depois do “período heroico”, iniciado com a exposição de pintura de Anita Malfatti, em 1917, “anos [em que os modernistas foram] realmente puros, livres e desinteressados”, a Semana de Arte Moderna (1922) abriu a fase do “espírito destruidor”. Mas, com a entrada de Getúlio em cena, em 1930, o modernismo brasileiro deu início a “uma fase mais calma, mas modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção” (Andrade, 1972: 231-255).

Todavia, a despeito desse “conteúdo ideológico”, ou desse “modernismo mais comportado”, a política cultural daí advinda favoreceu a produção de

inventários de arte que funcionaram como documentos ilustrados por pinturas e fotografias. O registro da iconografia nacional e a constituição de um acervo visual levaram os modernistas dessa segunda fase a se dedicarem de forma intensa à pesquisa da cultura popular, nos movimentos em defesa do folclore e à pesquisa do barroco, que se expressaram na política de patrimônio nacional. Junto ao “projeto ideológico” na construção da identidade nacional, o “projeto estético” que lhe deu suporte, embrenhou-se pela ideia de inventariar o patrimônio imaterial e material, como representação da memória iconográfica do Brasil (Lafetá, 2000: 22).

É importante, então, salientar que a mudança de foco do modernismo brasileiro – depois de 1930 – não significou o abandono do tratamento estético da cultura ancestral ou “primitiva” brasileira, vindo a criar uma nova visualidade para a nação que se expressou na arte modernista de Tarsila, Di Cavalcante, Guignard, Rego Monteiro, Cícero Dias, Volpi; no primitivismo telúrico de Franklin Cascaes, Mestre Vitalino, Mestre Didi; no Teatro Experimental Negro. Em 1934, realizou-se no Recife o *Primeiro Congresso Afro-Brasileiro*. O evento reuniu vários estudiosos, nacionais e estrangeiros, além de babalorixás e ialorixás, e diversos artistas, que participaram ou enviaram trabalhos: Cícero Dias, Lasar Segall, Portinari, Noêmia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Mário de Andrade, Manoel Bandeira e tantos outros artistas e escritores (Paz, 2007). O movimento em defesa do folclore é outra faceta da busca pelo Brasil ancestral (Vilhena, 1997: 80). A partir do trabalhos com folclore e cultura popular, por meio da etnografia, Mário de Andrade realizou seu inventário dos sentidos (Nogueira, 2005). A intenção era documentar, por todos os meios possíveis, fotografia, desenho, caderno de campo, as tradições orais, lendas, falares e músicas regionais.

O homem invisível – à guisa de conclusão

Sou um homem invisível. Não, não sou um fantasma como os que assombravam Edgar Allan Poe; nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos – talvez se possa até dizer que possuo uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver. Tal como essas cabeças sem corpo que às vezes são exibidas nos

mafuás de circo, estou, por assim dizer, cercado de espelhos de vidro duro e deformante. Quem se aproxima de mim vê apenas o que me cerca, a si mesmo, ou os inventos de sua própria imaginação – na verdade, tudo e qualquer coisa, menos eu (Ellison, 1990: 7).

Afroamericano, nascido em 1919 em Oklahoma, Ralph Ellison escreveu *Homem invisível*, publicado em 1952. O herói do romance, expulso de uma universidade para negros no Sul dos Estados Unidos, pouco antes de terminar o curso universitário aos 19 anos de idade, narra na primeira pessoa, entre burla e ironia, entre histórias chocantes, brutais, e tristes, melancólicas, os motivos pelos quais esse homem negro, sem nome, decide viver no subsolo da cidade de Nova York, à “margem da *História*” (Ellison, 1990: 372).

William Rubin (1997: xii), autor que vimos acima, curador da exposição sobre *primitivismo* no século XX, em 1984 em New York, refere-se ao *Homem invisível* de Ralph Ellison como metáfora do silenciamento do *primitivismo* na história da arte. “O *primitivismo* desempenhou o papel do ‘homem invisível’ por muitas décadas”. O próprio William Rubin faz a sua *mea-culpa*, dizendo que também ele demorou muito para se dar conta da existência do *primitivismo* na arte moderna. Segundo ele, Robert Goldwater, já na década de 1930, tratara do “delicado assunto do primitivismo moderno”, com muita acuidade e volume grande de pesquisa, mas se mantivera por muito tempo como uma referência isolada. A história da arte era tratada como se ela tivesse parado em Cézanne (Rubin, 1997: xii).

Hoje, o livro de Goldwater, citado acima, foi reformulado e reeditado em 1967 sob o título *Primitivism in Modern Art* e permanece indispensável quando se trata do *primitivismo* na arte moderna. Todos os autores que consultei sobre o assunto referem-se a esse livro e o usam na consulta sobre o tema. De fato, pouco foi o interesse, inicial, da história e da crítica de arte, em compreender o que motivara artistas modernos a rejeitarem o mimetismo em favor da simplificação de traços com base na arte e na cultura dos povos ditos primitivos. Roger Fry, pintor e crítico de arte inglês, pode ser considerado uma exceção. Ele escreveu três textos, no calor do movimento: *Arte Americana Antiga* (1918), *A arte dos bosquímanos* (1910) e *Escultura*

negra (1920), reunidos em *Vision and Design* (1920). No primeiro, Fry (2002: 145-152) lamenta o quanto a humanidade perdia ao não conhecer as civilizações pré-colombianas, tal como conhecia Grécia e Roma. No segundo, Fry (2002: 123-127) desenvolve a interpretação de que causa estranheza tanto a percepção de que “certos selvagens” tivessem algo a dizer sobre a forma humana quanto a de que estes o fizessem de forma superior à dos artistas europeus. Em *A arte dos bosquímanos*, Fry (2002: 111-122) desenvolve uma crítica da arte “primitiva”, partindo de uma comparação entre o desenho da criança e o desenho “primitivo”. Como vemos, Fry opera com um juízo de valor sobre as artes “primitivas” aproximando-as dos estágios iniciais do desenvolvimento das civilizações.

Trinta anos depois, aparecem os textos de Ernst Gombrich, mudando o foco. Em *A História da Arte* (1950), o autor alerta para a necessidade de esclarecimento do termo. “Nós os chamamos ‘primitivos’ não por serem mais simples do que nós – ao contrário, seus processos de pensamento tendem a ser mais complexos que os nossos –, mas por estarem mais próximos do estado original de toda a humanidade” (Gombrich, 2015: 30). Para Gombrich, se os historiadores teriam se isentado do debate sobre questão, os artistas assumiram desde logo o seu valor na arte. Picasso abandona a habilidade e o refinamento em favor de imagens rudes inspiradas em ídolos primitivos, em *Les Demoiselles d'Avignon*; Jacob Epstein cria uma escultura primitiva de matriz africana, *Maldito o dia em que nasci*; Henry Moore, cujo profundo conhecimento da tradição, procura “em suas obras a aura de mistério que cerca os ídolos estranhos e desgastados de um mundo perdido” (Gombrich, 2012: 295).

Em conclusão, podemos afirmar, primeiro, que se o interesse da Europa, pelo “primitivo”, no início do século XX, deu-se a partir do descontentamento com a civilização ocidental e do contato com os seus objetos artísticos por meio das exposições, isso justifica a crítica de eurocêntricos que os artistas receberam, com suas perspectivas noções de tempo e espaço diferentes no curso da história.

No Brasil, a partir das “lições dos primitivistas europeus”, os modernistas trataram de acertar “o passo com a modernidade”, incorporaram um tratamento estético às suas raízes negras, índias e populares. *A Negra*, de Tarsila do Amaral, *As Mulatas*, de Di Cavalcanti e o *Negro*, de Candido Portinari, são exemplos de produções artísticas que expressaram a valorização de um passado primitivo brasileiro. É preciso perguntar se esse impulso da década de 1920 rompeu, de fato, com nossa visão eurocêntrica sobre nós mesmos. Em que medida o movimento de “retorno” ao Brasil “arcaico” emancipou nossos recalques históricos, sociais e étnicos, frutos da colonização de territórios, imagens e imaginários (Gruzinski, 2006). Atualmente, as perspectivas teórico-metodológicas da História Global, que parte do *giro decolonial*, ao rechaçarem as *epistemes* eurocêntricas (Mignolo, 2003)³ e denunciarem o tripé da colonialidade – poder, saber e ser –, ao lado do chamado *fim da arte*⁴, ativam os estudos acadêmicos, a prática dos artistas e curatoriais, a crítica de arte, enfim, criam meios para tirar da invisibilidade as artes populares, negras, índias, sertanejas, o *naïf*, a arte ingênua, do louco, do sertão.

Como segundo aspecto para uma possível conclusão aqui, cabe refletir sobre o conceito de “sobrevivência”, termo que Warburg tomou emprestado do etnólogo britânico Edward B. Tylor, para tratar de traços de culturas “primitivas” no mundo moderno. Tylor havia cruzado o México a cavalo, feito observações e tomado milhares de notas, descobrindo a extrema variedade e complexidade dos fatos culturais, envoltos em nós de anacronismos, uma mistura de coisas passadas e coisas presentes. Em *Cultura Primitiva* (1871), livro que inspirou Warburg, Tylor fala da tenacidade das “sobrevivências” (Didi-Huberman, 2013: 43). Mas, ao invés de tratá-las como superstições

³ Aqui, não temos mais espaço para levar essa discussão adiante. As teorias da decolonialidade partem da ideia de que a colonialidade - ancorada no tripé poder/saber/ser - foi o lado indissociavelmente constitutivo da modernidade (Mignolo (2003: 30). A tarefa, hoje, que se nos coloca, diz respeito a busca do “próprio”, trazer à vida o que fora soterrado, criar a arte do re-fazer, suturar, cacos e estilhaços da memória, a culturas sobreviventes do trauma colonial.

⁴ Igualmente, não há espaço para desdobrar essa questão. Belting (2006) toma a afirmativa do fim da História da Arte enquanto fim de uma determinada narrativa, a narrativa eurocêntrica. Arthur Danto (2006) discute os rumos da arte contemporânea e pensa os limites das narrativas que procuram explicar e classificar o que os artistas produzem.

como o fez Tylor, Warburg tratou destes rastros como “imagem sobrevivente”, como um “fenômeno antropológico”, uma cristalização, uma condensação particularmente significativa do que se chama cultura em um momento de sua história (Didi-Huberman, 2013: 43).

Se as culturas “primitivas” que despertaram o interesse de nossos modernistas eram presentes, e próximas, misturadas à vida cotidiana (Cândido:2008: 128), resta-nos abrir os olhos para ver que se a colonialidade trabalhou para homogeneizar a cultura, nas feridas abertas da história sangrenta, patriarcalista e escravagista, há forças presentes que clamam para virem à redenção, lembrando aqui W. Benjamin: O historiador que escava nas profundezas da tessitura histórica encontra a matéria estratificada anacronicamente a qual religa o espírito humano (Benjamin, 1987: 221-232).

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BATAILLE, Georges. *L'art primitiv. Documents*, 1930, n.7. pp. 389-397.

BELTING, Hans. Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n.9, 2002, pp. 167-175.

_____. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol. 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 221-232.

BERGAMÍN, José. *A arte do birbiloque; a decadência do analfabetismo*. (1ª ed. 1930). Trad. Gênese de Andrade. São Paulo: Hedra, 2012, p. 56. Agradeço a doutoranda do Curso de Literatura da UFSC, Lígia Maria Bremer, pela indicação desse livro.

CAILLOIS, Roger. *El mito y el hombre*. Trad. Jorge Ferreira. México: Fondo de Cultura Económica. 1993, p. 9. (1ª ed. em francês 1938).

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013. p. 43.

DOUGLAS, Mery. Introdução. FRAZER, James G. *O ramos de ouro acesso*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, s.p., Disponível em <http://www.auroradourada.com/gallery/o-ramo-de-ouro-sir-james-george-frazer-ilustrado.pdf> Acesso em 8/11/2019.

EINSTEIN, Carl. (1915) *Negerplastik*. Trad. Inês Araújo e Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

ELLISON, Ralph. *Homem invisível* (1952). Trad. Márcia Serra (1990). São Paulo: Marco Zero, 1990.

FLORES, M. Bernardete R. *Xul Solar e o Brasil*. Entre outros místicos modernos. Sobre o *revival* espiritual. Campinas / SP: Mercado de Letras, 2017.

FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GOLDWATER, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books, 1967.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

_____. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner* (1492-2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARRISON, C., FRASCINA, F., PERRY, G. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HOUBLER, Dorithy e HOUBLER, Thomas. *Os crimes de Paris*. Trad. Maria José Silveira. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *La mentalidad primitiva*. (1922). Traducción de Gregorio Weiberg. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957, p. 19.

MATA, Larissa Costa da. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro*. O mundo perdido de Flávio de Carvalho. Florianópolis: Tese de Doutorado. UFSC, 2013.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marin. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

_____. *A Gaia Ciência*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala. 2007.

NOGUEIRA, A. G. Ramos. *Por um inventário dos sentidos*. Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e Inventários. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2005.

NUNES, Benedito. Prefácio. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xxxii.

PAZ, Clilton Silva da. *Um monumento ao negro*. Memórias apresentadas ao Primeiro Congresso Afro-brasileiro do Recife, 1934. Rio de Janeiro: UFRJ/PPG-História Social, 2007. Dissertação de Mestrado.

PECORATO, Rossano. *Nilismo e Pós-Modernidade*. Loyola, 2005.

_____. *Nilismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*. Trad. Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

READ, Herbert. *Escultura Moderna*, Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RIBEIRO, Darcy Ribeiro. Prefácio. In. FRAZER, James J. *O ramo de ouro*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, s.p.

_____. Prefácio. In. FRAZER, James G. *O ramo de ouro*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, s.p., Disponível <http://www.aurourada.com/gallery/o-ramo-de-ouro-sir-james-george-frazer-ilustrado.pdf> Acesso em 8/11/2019.

RUBIN, William. *Préfaces*. Le primitivisme dans l'art du 20e siècle. Trad. Jean-Louis PAUDRAT et al. Paris: Flammarion, 1987, pp. XI-XIII.

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1907_300062706.pdf
Acesso: 01/11/2019.

_____. Une introduction. In: *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle*. Trad. Jean-Louis PAUDRAT et al. Paris: Flammarion, 1987, p. 1-81.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frenéticos anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SPENGLER, Oswald. *A Decadência do Ocidente*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964, p. 80.

WARBURG, Aby. *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etoarena Homaeche. Madrid: Sexto Piso España, S. L., 2008.