

O começo do fim

Silviano Santiago

Recebido 15 mai. 2008 / Aprovado 27 mai. 2008

Resumo

O propósito de “O começo do fim” é o de apresentar uma nova e suplementar interpretação do conceito-chave do movimento Modernista – a antropofagia de Oswald de Andrade. Durante oito décadas o conceito foi responsável por uma rica e precisa bibliografia, em que se salientaram os aspectos ressentidos e beligerantes das culturas colonizadas em relação aos colonizadores. Essa interpretação, apesar de correta do ponto de vista social e político, negligencia as qualidades básicas do trabalho de arte escrito nas margens da cultura Ocidental, em particular as relacionadas ao fato que ele deveria despertar no leitor a premência dum pensamento utópico, em que a paz, a esperança e a alegria se tornariam os valores.

Palavras-chave: *Literatura brasileira. Vanguarda. Modernismo. Antropofagia. Pensamento utópico.*

“Os mais bem sucedidos movimentos políticos
são os que parecem não ser ‘políticos’”
(Felix González-Torres, 1957-1996)



Marik o Mori, *Beginning of the End*, Gizah, Egito, 2000

No ano em que a Antropofagia oswaldiana celebra seu octogésimo aniversário, torna-se indispensável repensá-la na perspectiva de uma nova interpretação. Sucessivas gerações de artistas, críticos e pesquisadores brasileiros e estrangeiros sobrepujaram uma formidável tradição hermenêutica ao conceito-chave da vanguarda brasileira dos anos 1920. Ano após ano, década após década, essa tradição se transformou numa muralha. Para escalá-la o neófito tem de contar com o concurso dos milhares de sólidos e bons recursos oferecidos pela bibliografia de responsabilidade dos artistas e dos intérpretes. Qualquer que seja a trilha eleita para a escalada da muralha antropofágica, visitar ou visitar o conceito significa fazer grandes caminhadas preliminares por detrás do muro das interpretações canônicas e, sem maiores ambições, terminar por repetir o já escrito e assentado. Como nos adverte Eugène Ionesco na *Cantora careca*, “Tomai um círculo, acaríciai-o bastante, e ele se tornará vicioso”.

Indispensável à escalada atual da viciosa teoria antropofágica, a planta baixa da muralha regulamenta medidas críticas contraproducentes à análise e compreensão das manifestações artísticas contemporâneas, em particular das que reivindicam o calor utópico e o direito à esperança e à alegria, que – afirmem-se

desde já – não estão ausentes do programa teórico oswaldiano em sua totalidade. Se a planta baixa canônica for tomada como perspectiva única e correta, algo nela não permitirá que se enxerguem – com proveito analítico – as qualidades e os sintomas evidentes da arte no terceiro milênio. Aprendamos com o aforismo do *Manifesto Pau-Brasil*: “Ver com olhos livres [o grifo é do próprio OA]”.

A leitura dos últimos e influentes trabalhos críticos sobre o tema por excelência da vanguarda histórica brasileira desperta constantemente – na sensibilidade rebelde do leitor jovem – o gosto de bolo ressequido ou de café requeimado. Em suas novas pesquisas, os grandes especialistas se interessam *menos* pelos sucessivos estrangimentos prescritos e impostos pela tradição hermenêutica ao conceito. Interessam-se *mais* em alardear as respectivas erudições individuais ou do grupo de pesquisa, ampliando ao infinito apenas o repertório das obras que podem ser mais bem analisadas a partir da Antropofagia *tal como a conceberam*. Interessam-se, ainda, pela abertura de novas e previsíveis fronteiras geográficas não-ocidentais, e finalmente pelo já decantado exercício das inversões ideológicas nos sedimentos estratificados pelo poder das culturas hegemônicas – ex-colonizadoras ou neocolonizadoras e, por isso, ditas universais – sobre as demais culturas das nações ou dos povos das margens.

Em resumo, tanto nos novos ensaios sobre a Antropofagia quanto nos acréscimos feitos ao *corpus* original levantado pela teoria oswaldiana, a originalidade de um novo *exemplo* tornou-se o principal dado imprevisto no octogenário desenho da planta baixa exegética. A teoria se alçou e se petrificou em muralha, enquanto o *corpus* analisado ganhou o estatuto de obesidade mórbida.

Em momento preciso do final do século 20, a Antropofagia recebeu contribuição alvissareira na pesquisa propriamente teórica. Ela anunciava o casamento do conceito da vanguarda histórica brasileira com figuras da teoria pós-estruturalista. Refiro-me aos conceitos de *renversement* (*reversão* [do platonismo], Gilles Deleuze) e de *décentrement* e de *déconstruction* (*descentramento* e *desconstrução* [da metafísica ocidental], Jacques Derrida). Hoje, os felizes e tardios casamentos teóricos – sacramentados sob o céu de Paris – se encontram bem assimilados pelos *gourmets* europeizados do circuito e do círculo antropófago. Na busca de uma palavra exegética que consagre o octogésimo aniversário, não há que voltar a elas.

Não duvidemos por um segundo sequer de que o conceito oswaldiano e a tradição crítica dele derivada não tenham sido, no século 20, uma conquista admirável para a boa leitura da literatura e da arte não-européias, ditas periféricas ou emergentes. O conceito e a correspondente tradição exegética (a *muralha* a que nos referíamos no parágrafo inicial) se tornaram também indis-

pensáveis para a discussão justa e equilibrada do imaginário estético e sócio-político dos artistas e dos escritores pertencentes às antigas colônias européias no Novo Mundo.

No terceiro milênio, quando se salientam as teorias pós-colonialistas – multiculturalistas – nos próprios países colonizadores de além Mancha, de que é exemplo a obra de Stuart Hall, ou de além Atlântico, de que é exemplo o Museu do Quai de Branly; em Paris, no novo milênio, quando as nações da África, do Oriente Médio e da Ásia reclamam um lugar ao sol no mundo ocidental para suas audaciosas, destemperadas e resistentes manifestações culturais, é impensável que o cidadão das *margens* – seja o artista, seja o pensador – possa dispensar sem mais nem menos as idéias revolucionárias apresentadas por Oswald de Andrade em 1928, cujo equivalente na pesquisa científica foi *La religion des tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani* (em particular o capítulo IX), publicado naquele mesmo ano por Alfred Métraux, etnólogo de origem suíça. Outro franco-suíço, o poeta Blaise Cendrars, foi também conviva de primeira hora no banquete antropófago, como atestam os ensaios de *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, de Alexandre Eulálio (hoje em segunda edição, graças ao concurso de Carlos Augusto Kalil).

Retirar a Antropofagia, a *alta* Antropofagia – precisemos –¹ de detrás da muralha levantada pela hermenêutica canônica significa entregar-se a atividade sócio-política extremamente arriscada, em particular neste exato momento da história planetária. Na cena mundial, dá-se continuidade à tragédia dos conflitos bélicos sangrentos, impostos pelos atores sociais de nações do norte aos atores sociais das nações do sul, representantes, respectivamente, do Ocidente e do Oriente, do cristianismo e do islamismo, do *status quo* e do chamado *terrorismo*. Infelizmente, o terceiro milênio se define, para retomar a chave-mestra de Samuel Huntington, pelo *choque das civilizações*. Na primeira década do novo século, os movimentos diaspóricos de ex-colonos para os países colonizadores do Primeiro Mundo ganham as manchetes dos principais jornais europeus e norte-americanos, e freqüentam com assiduidade a agenda política dos governantes, haja vista a situação em nada particular dos hispano-americanos e brasileiros na Península Ibérica.² Se a tarefa a ser enfrentada pelo crítico de arte contemporâneo exige o risco político, arrisco-me, e não me deixo contaminar pela atualidade que a cada novo dia o imperioso governo federal norte-americano inventa e semeia no Oriente Médio para melhor controlá-lo com fins em nada pacíficos.

Em termos ainda abstratos, derivados da ancoragem dos textos de Oswald de Andrade na *utopia*, na *esperança* e na *alegria* presentes no múltiplo programa teórico, proponho aos ouvintes e futuros leitores considerar a Antropofagia de maneira su-

¹ A não ser confundida – alerta-nos Oswald de Andrade – com “a *baixa* [grifo nosso] antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados”. O autor conclui: “É contra ela que estamos agindo”. Anotemos rapidamente que as duas formas de antropofagia não se confundem com o sentido estrito do ritual canibal dos Tupinambás.

² Neste mês de maio de 2008, maior tristeza é constatada na África do Sul, onde imigrantes dos países limítrofes, em particular os moçambicanos, são perseguidos e dezenas assassinados pelos companheiros de pan-africanismo. A intolerância e a xenofobia não existem apenas nos países do Primeiro Mundo.

plementar e de nova perspectiva. Enuncio minha proposta. A demanda dos artistas e pensadores não-europeus e a aspiração profunda da produção artística das margens sobrevivem graças à *deglutição* por qualquer cidadão da *memória universal da cultura e das artes*, sem distinções ou balizas históricas e geográficas. Antes de prosseguir, busco o indispensável alicerce num aforismo do *Manifesto Antropófago*: “Contra as histórias do homem que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César”.

Se lhes parecer verdadeira a leitura não-hierárquica, pacifista e transcendental para a teoria antropofágica – inspirada, repito, no aforismo oswaldiano citado –, reganho força e lucidez com o apoio do antigo filme documentário de Alain Resnais sobre a Biblioteca Nacional francesa, intitulado *Toute la mémoire du monde* (1956). Escutemos a voz do narrador do filme: “Aqui [na Biblioteca Nacional] se prefigura um tempo em que todos os enigmas serão resolvidos, um tempo em que as chaves nos serão concedidas por esse universo e alguns outros. E isso simplesmente acontecerá porque os leitores, sentados diante de sua parcela de memória universal, terão colado pedaço por pedaço os fragmentos de um mesmo segredo, que talvez ganhe um belíssimo nome – a felicidade [*le bonheur*]”. E graças ao segredo de nome *felicidade*, começo a palmilhar novo caminho, agora com a ajuda de palavras tomadas de empréstimo ao conto “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges: “Quando se proclamou que a biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. [...] O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança”. E ficaria felicíssimo se, ao final desta exposição, cada um dos presentes pudesse por contra própria repetir a frase final do conto de Borges: “Minha solidão alegra-se com essa elegante esperança”.

Acrescente-se que a atividade antropofágica proposta não se quer milagrosa em si, mesmo se busca adotar – dessa perspectiva inusitada para a hoje canônica exegese da teoria – o rosto utópico da esperança e da felicidade. Esse rosto, aliás, já se espelhava na letra do manifesto original, datado de 1928. Transposta a muralha hermenêutica, talvez a nota hoje dissonante de esperança e o calor utópico da felicidade passem a compor a disposição mais justa da Antropofagia nos dias atuais. É preciso nunca esquecer que em 1945, por ocasião do fim da Segunda Guerra Mundial e depois da queda da ditadura Vargas, Oswald de Andrade tinha submetido ao plenário do Primeiro Congresso de Filosofia um longo ensaio intitulado *A marcha das utopias*. A espinha dorsal da argumentação continuava a ser a cultura matriarcal dos índios Tupinambás, presente nos manifestos dos anos 1920. Tampouco não se pense que a Antropofagia tal como a estou caracterizando contribua para uma visão otimista

do mundo atual, ainda que, em virtude de seu enraizamento original na religião dos primeiros habitantes do Brasil, o lance utópico, esperançoso e feliz, tome de empréstimo dos rituais das populações primitivas gestos alucinatórios e redentores.

Se houver *otimismo* na teoria antropofágica, ele é em tudo por tudo semelhante ao par de *calças*, de que nos fala Samuel Beckett em preciosa e célebre anedota. Diante da reclamação do Freguês – “Deus fez o mundo em seis dias, e o senhor não conseguiu me costurar essa merda de calças em seis meses”, reage o Alfaiate, orgulhoso de sua obra-prima: “Mas, meu senhor, olhe o mundo, e olhe suas calças”.

Em última instância e do ponto de vista restrito do artista não-europeu, a Antropofagia leva o escritor – o escritor brasileiro, no presente caso – a desenvolver o gosto pelo lento e paciente *trabalho de arte*. Sejamos mais precisos. Ela exige do artista, cuja tradição cultural se encontra *em princípio* desapossada do ideal de universalidade criado pela tradição ocidental, o gosto pelo trabalho *artístico* que *não* é desassociado do trabalho *crítico*, também de responsabilidade do próprio criador. Dessa perspectiva, soa falso todo esforço por criar oposição/contradição entre a escrita dita artística e a escrita dita crítica. Não há fissão e incompatibilidade entre elas. Ao se confundirem num escritor, criação e crítica se fundem e se confundem – são cofundadoras da literatura. Lembre-se de passagem do volume *Variété I*. Paul Valéry escreve que Charles Baudelaire é o poeta “que traz um crítico em si, intimamente associado por ele a suas próprias composições poéticas”. Baudelaire se torna figura emblemática dos escritores para quem – continua Valéry – “a composição, que é artifício, sucede a algum caos primitivo de intuições e de desenvolvimentos naturais”.

A *composição* – de que fala Valéry nessa passagem sobre o poeta francês oitocentista e sobre outros escritores, como La Fontaine e Racine – decodifica a metáfora das *calças*, de que fala o Alfaiate frente ao porta-voz de Deus na terra, que é o apressado e abusado Freguês. A composição, ou seja, o lento trabalho de arte embutido no texto poético e, metaforicamente, nas calças beckettianas, faculta ao ser humano a possibilidade de competir em igualdade de condições com Deus e o acaso na criação do universo, na criação dum universo alternativo, artístico, esperançoso e feliz. Depois das dores do parto, nada como o tempo do resguardo. Em termos oswaldianos: “o trabalho humano conduz ao ócio”. Em termos nietzchianos, “as ‘dores do parto’ são indispensáveis à alegria eterna da criação, à eterna afirmação da vontade de vida”.³ Como diz o texto santo: “Deus abençoou o sétimo dia e o santificou, porque neste dia Deus descansou de toda a obra de criação”. Também o alfaiate tem sua semana inglesa.

³ Complemente-se com este aforismo de *O crepúsculo dos deuses*: “O artista trágico não é um pessimista, diz o seu *sim* a tudo o que é problemático e terrível, é *dionisiaco* [...]”.

⁴ É bom lembrar esta curta passagem do *Manifeste Dada 1918*: “Eu redijo esse manifesto para mostrar que é possível fazer simultaneamente ações opostas, numa única fresca respiração; sou contra a ação; pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico por que odeio o bom-senso”. Pensemos ainda na máxima de André Gide, muito ao gosto dos autores e críticos brasileiros modernistas: “Sou um ser em diálogo; tudo em mim combate e se contradiz”.

⁵ Na França e no domínio das artes plásticas, o peso do construtivismo hispano-americano pode ser bem aquilardado pela história da Galerie Denise René, situada não por coincidência no Boulevard Saint-Germain, quase em frente da Maison de l'Amérique Latine. O interesse praticamente nulo da galeria pelos trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica será em grande parte responsável por uma insuportável lacuna brasileira do construtivismo brasileiro na cartografia parisiense. Ver, por exemplo, as cartas trocadas entre Lygia e Hélio durante os anos de 1969/1970 e a grande exposição “Hélio Oiticica: the body of colour”, inaugurada no ano passado na Tate Modern, em Londres.

⁶ A conferência foi publicada na *Revista Brasileira de Poesia*, no mês de abril de 1956, e transcrita na antologia *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, organizada por Gilberto Mendonça Telles. O leitor curioso terá o maior interesse em consultar um antigo e hoje desaparecido livro de Jean Hytier, *La poétique de Valéry* (1953), em particular o capítulo V: “Inspiration et travail”. Ali se encontram excelentes exemplos de “deglutição” antropofágica em... Paul Valéry.

Na cena artística brasileira dos anos 1920, a Antropofagia oswaldiana respirava o ar clássico e puro da teoria poética de Paul Valéry, ao mesmo tempo em que, em evidente movimento de contradição, acolhia e aclimatava a presença estética e sócio-política dos principais movimentos de vanguarda europeus – o autoritário Futurismo, de Filippo Tommaso Marinetti, e o anárquico Dada, de Tristan Tzara. Em comum, (repito) a deglutição. No interior da vanguarda histórica brasileira, outra e conseqüente contradição terá seu clímax dois anos depois da realização da Semana de Arte Moderna. Em 1924, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars é recebido pela família Paulo Prado e viaja, juntamente com os jovens artistas paulistas, às cidades históricas de Minas Gerais. Durante a primeira estada de Cendrars no Brasil, é que se acelera paradoxalmente o processo de *abrasileiramento* do europeizado movimento de vanguarda nos trópicos.

Sobre os caminhos diferenciados que se cruzam na formação do modernismo, Brito Broca, um dos mais importantes historiadores da literatura brasileira, assinala: “Antes de tudo, o que merece reparo nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde tudo é evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Pareceria um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O *divórcio* [grifo meu] em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam”. Retomo os primeiros parágrafos desta fala para reafirmar que o sucesso de certa Antropofagia e da tradição hermenêutica canônica tem suas raízes revolucionárias e belicosas na viagem de Blaise Cendrars às cidades históricas, ou seja, no divórcio entre intelectuais e a história nacional e no paradoxo ocasionado pela irrupção da tradição brasileira na já adolescente importação européia. Numa palavra, a Antropofagia bélica e ressentida tem fundamento no imperativo categórico do *abrasileiramento* da arte de vanguarda.

Num único salto, solitário e contraditório,⁴ o complexo conglomerado teórico, que compõe originalmente a Antropofagia, se comporta como o sinal preparatório a indicar a supremacia do *construtivismo* nas manifestações artísticas modernistas e pós-modernistas. Os exemplos mais bem realizados, e radicais, serão encontrados a partir dos anos 1940 e 1950. Em literatura, a poesia de João Cabral de Melo Neto e os poemas visuais dos poetas concretos, e, em artes plásticas, as Bienais de Arte de São Paulo.⁵ Para julgar sobre a importância da contribuição

teórica de Paul Valéry na concepção do lirismo construtivista desenvolvido por João Cabral, basta ler a conferência “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, proferida pelo poeta pernambucano em 1952.⁶

Desta forma é que João Cabral explica a atitude dos escritores que decidiram a favor de uma escrita artística que se apóia na pesquisa – e não na inspiração: “Nos poetas daquela família, para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir”.

Sérgio Buarque de Holanda foi o primeiro crítico sensível à aliança entre a estética e a ética, tal como proposta em língua portuguesa pelo lirismo construtivista de João Cabral. Em artigo sobre o poeta, intitulado “Branco sobre branco”,⁷ sem dúvida homenagem indireta ao célebre quadro de Kazimir Malevitch, Sérgio retoma a oposição entre o “desleixo”, característica principal da colonização portuguesa nos trópicos, e o “zelo”, marca preponderante da colonização espanhola no Novo Mundo. A oposição fora articulada pela primeira vez em 1936 no ensaio *Raízes do Brasil*, hoje um clássico.⁸ Ele a retoma em 1952 para insistir sobre o mal-estar que sente diante da opção inesperada e sistemática dum brasileiro pelo zelo na composição de seus poemas. Julgara-o equivocadamente um equivocado.

Ao relatar o percurso de sua dúvida inicial sobre o valor da produção poética de Cabral e o reconhecimento tardio de sua alta qualidade, Sérgio demonstra como a opção radical do pernambucano pelo zelo lhe parecera eleição de uma linguagem poética *artificial*, o que comprometia a inserção *natural* dos poemas na tradição lírica luso-brasileira. Passemos a palavra ao próprio Sérgio: “confesso envergonhado que meus primeiros contatos com sua obra e, depois, o crescente interesse que ela pôde inspirar-me, nem sempre me deixaram totalmente livre de hesitações ou suspeitas. Pareceu-me quase incrível, por vezes, que essa consciência constantemente alerta e ativa, esse *zelo, ao mesmo tempo vigilante e criador* [...], *tão estranho aos mais inveterados costumes da lírica luso-brasileira*, chegassem a existir, entre nós, sem fundar-se por vezes em algum malicioso *artifício*”.⁹ (grifos nossos)

Ao ler o opúsculo de Cabral sobre o pintor catalão Joan Miro (1952), Sérgio descobre tardiamente que o zelo cabralino é a pedra de toque de que deve servir-se o crítico para avaliar a originalidade de sua composição poética no interior da lírica luso-brasileira. Lê-se na já citada resenha: “O que parecia traduzir-se naquele zelo sempre atento não era apenas uma

⁷ A resenha foi publicada em jornal em 1952 e incluída em *Cobra de vidro* (São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 167-180)

⁸ Para maiores detalhes, consulte-se o sétimo capítulo de *As raízes e o labirinto da América Latina* (Rio de Janeiro: Rocco, 2006), de minha autoria.

⁹ Lembre-se que estamos sempre no mesmo circuito semântico. Para Valéry, como vimos, a composição é “artifício”. Pode-se dizer que faltou a Sérgio, na primeira abordagem de Cabral, o reconhecimento do artifício (ou seja, da composição artística) como tal.

poética, na acepção mais corrente e usual do vocábulo: era mais, e principalmente, uma espécie de norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética”.

Em João Cabral, como em outros escritores que o precedem e o sucedem, o exercício da arte se confunde com uma norma de ação e de vida estóicas, cujo norte é determinado por uma atividade social de produção. Ao trazer para a discussão da Antropofagia o construtivismo, cria-se outro e novo paradoxo, cujo poder de repercussão chega a nossos dias. Sérgio Buarque não deixa de assinalá-lo na abertura de sua resenha: “Não há grande paradoxo em dizer que na obra tão breve e tão voluntariamente impessoal de João Cabral de Melo Neto o autor parece presente de corpo inteiro”. Graças ao esforço de composição, que é artifício, o poeta se apresenta de corpo inteiro num poema absolutamente impessoal. O par de calças só pode ser o confeccionado por aquele alfaiate e por nenhum outro, para retomar a anedota de Beckett.

Em sua aliança com o construtivismo e na qualidade de instrumento de busca da verdade poética, a teoria antropofágica torna-se ferramenta poderosa. Por estar assentada em sólida plataforma ética, serve para questionar radicalmente as miudezas da história contemporânea e, mais, põe em questão as teorias de composição poética defendidas pelas estéticas românticas e neo-românticas, de que o surrealismo é o exemplo mais notável na época em que Oswald lança os manifestos literários. Essas estéticas estão centradas na expressão imperiosa da subjetividade plena, que age em sujeição a – e em concordância com – uma espécie de transe onírico ou alucinógeno. Em oposição ao trabalho de arte, afirma-se a toda poderosa inspiração.

Em contraponto à tomada de posição de João Cabral sobre o artifício poético e ao assentado criticamente por Sérgio Buarque em relação à aliança entre estética e ética, leiamos uma curta passagem de *L'amour fou*, de André Breton. O poeta surrealista lamenta os retoques que ele – primeiro leitor de si mesmo – foi levado a fazer no poema “Tournesol” (Girassol): “Parece-me fora de dúvida haver retocado uma duas ou três coisas, na versão original [do poema], no intuito – tão lamentável afinal – de obter um todo mais homogêneo, de limitar o grau de imediata opacidade, de arbitrariedade aparente, que me pareceu existir no poema da primeira vez que o li”. Primeiro, informa que a primeira leitura da versão original do poema o levou a correções ditadas pela autocrítica, para linhas abaixo, afirmar que as lamentava: “A atividade crítica que, a posteriori, me veio a sugerir certas adições ou substituições de palavras [no poema], leva-me a encarar agora essas correções como erros básicos: nada auxiliam o leitor, antes pelo contrário, só conseguem de uma maneira ou de outra prejudicar gravemente a autenticidade do poema”.¹⁰ Segundo Breton, o trabalho de arte prejudica a autenticidade do

¹⁰ Salto uma curta passagem entre as duas citações acima. Nela está em jogo o papel da inspiração – e não do trabalho de arte – na composição do poema “Tournesol”.

poema, sua verdade imediata. Ele não quer carregar consigo o crítico de si mesmo.

Retomemos, onde a tínhamos deixado, a questão da memória cultural comum a todos os homens. Em mãos de Alain Resnais e Jorge Luis Borges. De maneira premonitória lemos no conto “A biblioteca de Babel” que “a certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza”. O que está por detrás do dia de hoje – dito o passado, é já o presente que se impacienta diante da demora do futuro. O que está adiante do dia de hoje – dito o futuro, é sempre já a gestação do presente, pressurosa em dar à luz o que está por detrás do dia de hoje. Segundo o Manifesto Antropófago, o solo comum a toda a humanidade futura é o “matriarcado de Pindorama”. O matriarcado é faca de dois gumes – “devora” e “comunga”. Escreve Oswald em ensaio datado de 1950: “[A cultura matriarcal] compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropófago, que é comunhão”.

Na alta Antropofagia, de que Oswald de Andrade quer ser porta-voz, o ato de devorar adquire as qualidades estratégicas do ritual católico, em que o consumo do alimento sacrificial pelo cliente não distingue o real do imaginário, ou seja, o trigo do corpo e o vinho do sangue. Em resumo, a devoração é comunhão. A gulodice da alta Antropofagia se situa entre os dois excessos da razão, de que fala Pascal nas *Pensées* (IV): “excluir a razão, só admitir a razão”.¹¹ Por esse viés inesperado e excessivo, retorna o tema por excelência desse relato: “Faça isso em minha memória”.

Ou, então, retomemos os versos iniciais e os finais do poema “Burnt Norton”, em *Quatro quartetos*, de T. S. Eliot, na tradução de Ivan Junqueira. Eis os versos iniciais do poema: “O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / É o tempo futuro contido no tempo passado. / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível”. Saltemos agora para os versos finais do poema: “O tempo passado e o tempo futuro, / O que poderia ter sido e o que foi, / Convergem para um só fim, que é sempre presente”.

Para bem apreender a riqueza da contribuição antropofágica à arte e à literatura brasileiras e à arte e à literatura em geral, é preciso *negociar* com os críticos que defendem o sentido biográfico-evolutivo das histórias pessoais de vida, o sentido único da História e o peso da economia na avaliação da produção artística do ser humano. Como resultado da negociação, uma *dedução* (no sentido financeiro do termo) será concedida ao artista, cujo custo benefício será a possibilidade de futuro esperançoso e feliz para a humanidade. *A thing of beauty is a joy forever*. A *dedução* é o sentido e o poder da arte e da literatura das margens, da arte e da literatura como tais – na condição de *composição artística*, para retomar a expressão da poética de Valéry, ou em termos de

¹¹ Há sem dúvida um catolicismo recalcado na teoria antropofágica que se torna explícito no momento em que está em jogo o ato de devorar como comunhão. A visão mais fascinante da questão devoração/comunhão é, na verdade, a versão calvinista, a ser considerada como desconstrucionista. À época da luta entre europeus e indígenas com vistas à catequese, ela se encontra no sexto capítulo de *Voyage à la terre du Brésil*, de Jean de Léry. A luta espiritual entre Villegagnon e Jean de Cointe ganha peso no fato de que não há transubstanciação ou consubstanciação do corpo e do sangue de Cristo.

par de calças, para retomar a metáfora do Alfaiate na anedota de Beckett. O valor da dedução concedida pelos cientistas sociais e os economistas aos mercadores de arte é a sabedoria humana. À semelhança da antropofagia descrita por Alfred Métraux em seu livro pioneiro, que se elabora como conhecimento dito científico [*knowledge*], a Antropofagia oswaldiana se agiganta por ter como escatologia a sabedoria dita poética [*wisdom*].

Ao se afirmar a favor da expressão impessoal, descaracterizando a expressão subjetiva do poeta, e ao se deixar representar teoricamente como semelhante à *casquette* de Charles Baudelaire, cuja fabricação era compósita, a Antropofagia é *antípoda* da memória *involuntária* de Marcel Proust. Ela se confunde, portanto, com a memória *voluntária*, segundo a definição que dela nos foi dada por Samuel Beckett em 1931, no ensaio pioneiro sobre o autor de *Em busca do tempo perdido*. Em inusitada correspondência com o futuro Borges, autor do conto “Funes, o memorioso” (1944), Beckett afirma inicialmente: “O homem de boa memória nunca se lembra de nada, porque nunca se esquece de nada”.¹² Em oposição à memória involuntária, a memória voluntária – rebaixada por Beckett na escala dos valores proustianos como a *má* memória – é necessariamente *incompleta*. Nesse sentido, ela é orgânica e não o é. É interior e não o é. É exterior e não o é. É involuntária e não o é. Em resumo, ela *transita* e, por isso, é anfíbia.

A memória voluntária é memória e, ao mesmo tempo, *hábito*, para retomar outra categoria analítica de Beckett. Ela é hábito adquirido pelo ofício de viver e pelo ofício de ler. Em suma, uma sabedoria – uma experiência de vida que se soma a uma pesquisa livresca; é aprendido. Segundo as palavras sem dúvida irônicas de Beckett, ela é “a memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo [...] É a memória uniforme da inteligência”. Portanto, a memória voluntária não se relaciona em coisa alguma com a *boa* memória, ou seja, a memória involuntária proustiana.

A memória voluntária – a má memória, insisto, bem como a Antropofagia – é conseqüência do pensamento da diferença, mas ela só existe plenamente para negar os valores subjetivos e supremos, que estão na origem da sua desclassificação por Marcel Proust. Se a reversão dos valores – na leitura de Beckett, o mau da memória está sempre em posição inferior –, se a reversão dos valores não foi necessária no período histórico das vanguardas, ela está sendo requisitada na contemporaneidade. Andréas Huyssen, historiador de arte, situa o pós-modernismo depois de grande divisão (“*after the great divide*”). Huyssen assim define a expressão: “O que chamo de a Grande Divisão é o gênero de discurso que insiste na distinção categórica entre arte erudita [*high art*] e a cultura das massas”. Acrescenta: “[...] o pós-modernismo repudia as teorias e as práticas da Grande Divisão”. Em oposição

¹² Entre outras, leiamos esta passagem de “Funes, o memorioso”: “Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no todas as vezes”.

às leituras equivocadas da vanguarda histórica, que insistiam no fato de que era indispensável excluir as manifestações de todas as formas de cultura de massa, o historiador nomeia de maneira incontestável o principal responsável pela Grande Divisão, o alto modernismo [*the high Modernism*]. Ele se explica: “as vanguardas históricas tinham por fim o desenvolvimento duma relação alternativa entre a arte erudita e as culturas das massas e dessa forma deveriam continuar a existir dentro do alto modernismo, que, no entanto, insistia majoritariamente na hostilidade inata entre o alto e o baixo”.¹³ Nem alta cultura nem cultura de massa, a Antropofagia – ou a má memória – aponta para as duas, ao mesmo tempo.

Retornemos a Beckett e a Proust para concluir com a ajuda do primeiro: “Democrata incondicional, [a memória voluntária] não faz qualquer distinção entre os Pensamentos de Pascal e uma propaganda de sabão”. A Antropofagia está no nascedouro da produção artística que se afirma como negação das estéticas do alto modernismo, que lutavam a favor da exclusão da cultura das massas do reino das artes. A Antropofagia se apresenta aos olhos pós-modernos como a negação das estéticas românticas, fundadas na *sinceridade* do eu.

Durante o período áureo da vanguarda brasileira, a Antropofagia buscava, por um lado, apreender e avaliar para o artista e o pensador não-europeus o peso da herança cultural universal e, por outro lado, identificar as razões pelas quais os indígenas – que são nossos antepassados dum ponto de vista exclusivamente geográfico – não tinham conseguido ter acesso ao capital cultural consensual, indispensável à produção de obra artística ou reflexiva com peso universal. Mais importante do que a constatação da inferioridade do colono em relação à empresa colonizadora européia e a conseqüente rejeição das injustiças estabelecidas pelo poder tirânico das metrópoles, a Antropofagia se apresenta como estratégia artística e reflexiva que visa a apreender o valor universal para os que *estão* desapossados dele originariamente. Na busca desse valor, a Antropofagia rechaça a *dívida* contraída pelo não-europeu com o universal, para então indiciá-la duplamente – como signo de reconhecimento e, paradoxalmente, de auto-reconhecimento. A teoria antropofágica é o primado duma negociação, cujo resultado – isto é, a redução ou o abatimento no preço legal e oficial do universalismo – é a iluminação do mundo e seus habitantes pela amplidão absoluta do conhecimento pleno das diferenças. A iluminação se dá no exercício de ultrapassagem histórico das condições funestas do cotidiano e da atualidade.

A produção de bens artísticos e reflexivos passa por uma experiência pessoal que se renova, que é renovada por cada experiência humana, indiferente de sua localização precisa na história ocidental e na geografia do planeta. Leia-se o manifesto,

¹³ A reiterar a tese de Huyssen, leia-se no manifiesta de Oswald: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará”.

de que vimos falando: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. A memória se renova pela *intervenção* do sujeito na memória universal, de que falam Alain Resnais e Jorge Luis Borges. Sua memória é involuntária e voluntária, é interior e exterior, é orgânica e artificial, é incompleta e uniforme. O sujeito se renova no momento em que sua memória involuntária se renova voluntariamente.

Em possessão duma reserva parcial de conhecimento e desejoso de ter acesso ao capital artístico dito universal, os artistas e os pensadores não-europeus inventaram não só argumentos contraditórios e paradoxais, como também metodologias de leitura em nada convencionais. A Antropofagia não deixa de propor uma pedagogia para todos os cidadãos. Marca original do colono, o conhecimento *incompleto* se justapõe ao conhecimento dito universal, marca original do colonizador. É um conhecimento *exorbitante* que deriva da combinação, da comunhão das duas *reservas* de conhecimento pelo esforço antropófago. Ele rechaça, portanto, as duas formas parciais de conhecimento – tanto a parcial do colono quanto a dita universal do colonizador. No domínio da Antropofagia, o único valor responsável é o *exorbitante*. Para melhor compreender a situação pedagógica a que chegamos, aprenda-se com Emmanuel Lévinas que “a relação intersubjetiva é uma relação não-simétrica. Nesse sentido, sou responsável pelo outro sem esperar a recíproca, ainda que ele me custe a vida. A recíproca é problema dele”. A recíproca ocidental não é, nunca foi e nunca será *problema* do sujeito antropófago.

Os argumentos legitimados pela Antropofagia escapam muitas vezes da lógica cartesiana e de suas metodologias de leitura, escapa ainda ao sentido único da História. Daí a originalidade e audácia dos aforismos levantados pelo *Manifesto Antropófago*, de que é emblemático o seguinte: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Antes de ser o inimigo, ainda que na realidade o possa ser, o *outro* é a possibilidade de união neste mundo, em que mais e mais se perde a esperança da fraternidade universal. Essa operação responsável, esperançosa e utópica, a felicidade na comunhão, só é possível graças aos paradoxos da Antropofagia: “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”.

Tudo o que é de outro é meu. Tornar-se responsável do bem que é do outro, dos bens que pertencem ao outro, é o próprio do eu que, em lugar da sinceridade romântica, se quer fraternal e esperançoso, vale dizer, universal. O sujeito não recua diante dos atos e mecanismos de ataque ou de defesa manifestados pelo outro. Voluntariamente, acumula em si o outro, o capital e os valores do outro. Nunca será deficitário. Em negociação

com o outro, jamais desfalca seu capital cultural, soma sempre. A visão do sujeito antropófago perde o sentido das fronteiras geográficas e sua audição, perde o sentido dos limites espaciais e sua localização. A responsabilidade é a expressão mascarada de todos os individualismos que, por sua vez, é a expressão mascarada de todos os coletivismos – repetamos as palavras do *Manifesto*. Daí o aforismo que abre o texto de Oswald: “Só a Antropofagia nos une”.

Terminada a etapa das operações aritméticas – ou financeiras – de *soma*, impõe-se o desejo de verificar a exatidão dos resultados obtidos. Aplique-se a prova dos nove. Esta negará ou reafirmará o rigor da lei do homem e da Antropofagia. No *Manifesto Antropófago*, lemos uma e muitas vezes o seguinte aforismo: “A alegria é a prova dos nove”. E lemos ainda: “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Uma vez mais precisemos nossa posição. Antes de ser consequência das descobertas marítimas feitas pelos europeus no século 16, a alegria foi sempre o valor do antropófago; em uma só palavra, o valor exorbitante do homem no matriarcado de Pindorama, um valor absoluto.

Dessa perspectiva, o estudo das diferenças espaciais no planeta terra – e a constatação de sua composição não-simétrica do ponto de vista histórico, social e econômico – só guarda sua força operacional por detrás da muralha sobreposta ao conceito oswaldiano pela tradição hermenêutica, cuja origem está incontestavelmente na busca de *identidade* para cada nação do subcontinente latino-americano ao final do colonialismo europeu. Constate-se uma vez mais: a lei que constitui o sujeito por seu “interesse pelo outro”, ou por sua “responsabilidade pelo outro” não diferencia o antropófago do ser humano *tout court*. A lei do homem e a lei do antropófago não são duas, são a mesma. Melhor, a lei do mesmo rasura a diferença que tinha servido na época colonial e depois dela para constituir o antropófago na condição de ator latino-americano singular, descoberto pelo europeu e inventado a partir das grandes descobertas marítimas do século 16. Na prova dos nove, esse ator tem a identidade de homem *ressentido* (Nietzsche) e navega nas águas belicosas do saber parcial.

As questões políticas e econômicas decorrentes da longa e fastidiosa narrativa sobre as transformações das colônias europeias em nações latino-americanas cedem o lugar a questões decorrentes duma nova e complexa forma de constituição do sujeito (artístico). Tal reviravolta se dá no momento em que se torna de importância primordial uma visão esperançosa e feliz, universal, que contrastará radicalmente com as propostas sócio-políticas defendidas pela globalização do planeta a partir da unificação econômica das bolsas e dos mercados, ou que a acusam pela *mesma* linguagem, só que em sentido inverso.

O novo e complexo sujeito antropófago – semelhante ao que está sendo encenado nas fotografias de Mariko Mori, intituladas *Beginning of the end: Past, present and future* (1995-2000) –¹⁴ se caracteriza pelo dom da ubiqüidade, da simultaneidade e da transcendência. O novo sujeito está por todos os cantos do tempo e do espaço. É a memória do espaço fotografada pela perspectiva da memória do tempo. O sujeito está ali e está alhures, num outro lugar onde os limites históricos e as fronteiras geográficas se apresentam desprotegidas do sentido de propriedade por um grupo ou por grupos hegemônicos. Como o *Manifesto* o tinha dito em 1928, trata-se de um mundo “sem Napoleão, sem César”. A nova certeza proposta por Mariko Mori e muitos outros artistas contemporâneos furta a diferença para melhor apreender a sutura que as obras de arte operam pelo “totalitarismo” da alegria, para empregar o substantivo de Clément Rosset em seu ensaio *La force majeure*.

Citemos Rosset: “há na alegria [*joie*] um mecanismo aprovativo que tende a ir além do objeto particular que a suscitou para afetar indiferentemente todo objeto e chegar a uma afirmação do caráter jubilante da existência em geral. Assim, a alegria aparece como uma espécie de cega desoneração de dívida, concedida a todos e a qualquer, como uma aprovação *incondicional* de toda forma de existência presente, passada ou futura”. Mário de Andrade afirmava de maneira paradoxal: “A própria dor é uma felicidade”. Passemos por cima do Nietzsche, autor de *O crepúsculo dos ídolos*, para chegar finalmente a Gilles Deleuze, seu leitor. Deste é a definição seguinte: “*Trágico* designa a forma estética da alegria [*joie*]; não se trata de fórmula medicinal, nem de solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria”.

O retorno do que foi recalçado nesta apresentação – a muralha construída pela tradição hermenêutica – é apenas *a afirmação em negativo* do poder policial das fronteiras alfandegárias e da intolerância dos governantes e dos cidadãos em relação à circulação plena dos homens pelas nações do planeta, pelos seus múltiplos tempos e espaços. Mais: o retorno do recalçado representa as variadas formas de transgressão artística, afirmadas por considerações de ordem histórica, política e econômica, cujo fim é o de explicar, não a criação estética em si, mas as circunstâncias negativas e diversas que a cercam, curto-circuitando sua liberdade de expressão. “Mas, meu senhor, olhe o mundo, e olhe seu par de calças”.

Leiamos um aforismo do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924). Ele nos fala da luta a favor dum caminho único que deve englobar a antiga e uma nova concepção de poesia: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. Apesar de comportar um tempo e um lugar predeterminados pelo adjetivo que a qualifica,

¹⁴ Os leitores que não conhecem o trabalho de Mariko Mori poderão ler com proveito esta curta passagem extraída da *Encyclopédie Encarta* (2006): “Mariko Mori fotografou vistas de 360° de onze cidades representantes do passado (Ankgor, Teotihuacán, La Paz, Gizah), do presente (Times Square, em Nova York, Shibuya, em Tóquio, Piccadilly Circus, em Londres, Hong Kong) e do futuro (o bairro da Défense, em Paris, Xangai, Docklands em Londres, Odaiba em Tóquio, Berlim). Ela própria está presente na foto, deitada, vestida de um traje futurista numa cápsula de plexiglas transparente. Mariko torna assim possível, através da mensagem sobre um mundo globalizado, as noções de simultaneidade, ubiqüidade e transcendência. Seu corpo torna-se um ‘instrumento de comunicação com o mundo’, seu trabalho, ‘um ato artístico destinado a distribuir a essência espiritual do mundo, a desviar os homens dos combates políticos, religiosos ou ideológicos que provocam a devastação do planeta Terra, nossa única moradia”.

a nova poesia, de que fala Oswald, luta por um caminho único, que é o da exportação. Seu aqui está alhures. Seu alhures está aqui. Nesse sentido, a repetição exaustiva da palavra “Roteiros” em um de seus aforismos se afirma de importância primordial para bem compreender os deslocamentos espaço-temporais do sujeito artístico que se quer antropófago e construtivista.

Nas reflexões propriamente utópicas de Oswald de Andrade, sempre está em jogo a condição do “bárbaro tecnicizado”. No corpus da Antropofagia, tudo exige uma pedagogia escatológica, de óbvio sentido universal, mas é o personagem do bárbaro tecnicizado que a reclama. Por falta de tempo para se deter nos detalhes, retomemos algumas idéias lançadas por Jean-François Lyotard em *La condition post-moderne*. As teses defendidas pelo filósofo doublé de pedagogo se articulam a partir dum grande eixo, ao redor do qual se desenha o questionamento do conceito de *Bildung* [formação], tal como nos foi transmitido pela tradição filosófica do século 19.

À transmissão dum saber completo pelo professor ao aluno, cujo saber é por definição incompleto, à interiorização progressiva do saber completo sob a batuta áspera do maestro, segue-se hoje – graças à informatização do conhecimento e a possibilidade de acesso por todos à Internet – que o saber humano se apresenta sob a forma dum estoque uniforme, completo e exterior ao homem. A memória de cada um e de todos é tão anfíbia quanto a boa memória involuntária e orgânica (Marcel Proust) e a má memória voluntária e inorgânica (Antropofagia). Como escreve Lyotard: “A *Enciclopédia* de amanhã são os bancos de dados. Eles excedem a capacidade de cada usuário. São ‘a natureza’ para o homem pós-moderno”.

Continuemos a leitura de Lyotard: “À medida que o jogo está na informação incompleta, a vantagem cabe àquele que sabe e pode obter um suplemento de informação. Este é o caso, por definição, de um estudante em situação de aprendizado”. É o caso também – acrescentemos – do colono que se contenta com a condição de colonizado. A este faz sentido a retomada das idéias guerreiras desenvolvidas pela tradição hermenêutica, de que falamos no começo desta apresentação. No jogo de invenção com informação completa para os parceiros, o melhor desempenho não pertence obrigatoriamente ao professor (ou ao colonizador), que detém a priori um suplemento, ou ao estudante (o colono), que pelo trabalho mimético busca para si a aquisição de tal suplemento. A invenção – continua Lyotard – “resulta de um novo arranjo dos dados que constituem propriamente um ‘lance’ [*un coup*]. Este novo arranjo obtém-se ordinariamente mediante a conexão de uma série de dados tidos até então como independentes. Pode-se chamar *imaginação* a capacidade de articular em conjunto o que assim não estava”.

Nos distantes anos 1920, a Antropofagia propunha uma nova pedagogia, onde estava presente a possibilidade para os artistas e os pensadores brasileiros de trabalhar “no jogo da informação completa”. Todos os parceiros – ex-colonos e ex-colonizadores – estariam em igualdade de competência na hora da produção do pensamento e da arte. O *exorbitante* não era um suplemento de mão única, mas a duas, a três mãos. O exorbitante é a imaginação antropófaga. Terminemos por esta passagem de Lyotard, que a sua maneira retoma a utopia esperançosa e feliz de Borges, de Valéry e de Beckett: “Ora, é permitido representar o mundo do saber pós-moderno como regido por um jogo de informação completa, no sentido de que os dados são em princípio acessíveis a todos os especialistas: não existe segredo científico. Em igualdade de competência na produção do saber, e não mais no processo de sua aquisição, o aumento de eficiência depende apenas e finalmente da ‘imaginação’ que permite seja dado um novo lance, sejam mudadas as regras do jogo”.

Escrito em francês em junho de 2007

Traduzido em maio de 2008

Abstract

The purpose of the “Beginning of the end” is to present a new and supplementary interpretation of the key concept of the Brazilian Modernist movement – Oswald de Andrade’s antropofagia. For eight decades the concept has been responsible for an extremely rich and accurate bibliography that underscores the belligerent aspects of the colonized cultures in regard to the colonizers. This interpretation, in spite of being correct from a social and political point of view, neglects the basic qualities of the work of art written in the margins of Western culture, in especial those related to the fact that it should arouse in the reader the need for a utopian thought, in which peace, hope and joy are the values.

Keywords: *Brazilian literature. Avant-garde. Modernist movement. Antropofagia. Utopian thought.*

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: ao pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. v. VI.
- BECKETT, Samuel. *Le monde et le pantalon*. Paris: Minuit, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. I.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- HUYSEN, Andreas. *After the great divide*. New York: Midland Book, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- ROSSET, Clément. *A alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.