

palavras-chave:

primitivismo; modernismo brasileiro; Mário de Andrade; Georges Bataille

Em 1943, Mário de Andrade publica na *Revista da Academia Paulista de Letras* o ensaio “Primitivos”, em que conceitua o termo baseado no filósofo e etnólogo francês Georges-Henri Luquet (1876-1965). Luquet teve a mesma obra (*L'art primitif*, 1930) resenhada por Georges Bataille na revista *Documents* (1930). Este texto reporta-se aos ensaios de Andrade e de Bataille buscando os traços da leitura do etnólogo nesses autores. Desse modo, lançaremos luz sobre duas abordagens distintas da noção de primitivo na modernidade: uma que se volta às culturas nativas ou não ocidentais como princípio de identidade e como afinidade estética (a partir de critérios como beleza, semelhança e gênese), e outra que concebe o retorno como uma heterogeneidade transgressiva (anti-humanista, informe).

keywords:

primitivism; Brazilian modernism; Mário de Andrade; Georges Bataille

Mário de Andrade published on *Revista da Academia Paulista de Letras* the essay “Primitivos” in 1943, which presented the concept of primitive relying on *L'art primitif* (1930) by the French philosopher and ethnologist Georges-Henri Luquet (1876-1965). Georges Bataille reviewed Luquet's book on the text “L'art primitif” (*Documents*, 1930). This paper has the aim to highlight the traces left by the reading of Luquet in both intellectuals. In addition, this article intends to illuminate two different approaches to the notion of primitive in modernity: one that conceives native or non-Western cultures as a principle of identity and as aesthetic affinity (interested in criteria such as beauty, similarity and genesis); and other that conceives the reversion as a transgressive heterogeneity (anti-humanist, formless).

* Universidade de São Paulo [USP].

Em linhas gerais, seja entre os artistas cubistas, dadaístas e surrealistas, seja entre os historiadores da arte, a noção de primitivo esteve associada à gênese da arte figurada ou a uma origem (ficcional ou natural), perdida no passado de uma história linear. No modernismo brasileiro e nas vanguardas latino-americanas, todavia, esse princípio vinculava-se a uma cultura nativa e à necessidade de fundar uma literatura e uma arte autônomas, independentes das influências europeias. No entanto, segundo veremos neste texto, esse retorno ao grau zero ou à gênese em intelectuais como Georges Bataille resultou em um fenômeno de heterogeneidade transgressiva, colocando em xeque e reelaborando conceitos que pertenceram à arte ocidental europeia, como o de beleza e o de semelhança.

No caso do escritor Mário de Andrade, por exemplo, a noção de primitivo realizou um movimento que perfez o surgimento de uma “atitude estética” até aproximar-se da afinidade entre a beleza e o ideal de coletividade. Nesses termos, as considerações de Mário de Andrade sobre o conceito de “primitivo” – dos anos 1920 aos 1940, quando se dedica a defini-lo tendo como base, entre outras fontes, *L'art primitif*, de Georges-Henri Luquet – poderão ser contrapostas àquelas de Georges Bataille, no texto que leva o mesmo nome do livro de Luquet (*Documents*, 1930), para quem o procedimento de representação empregado por essa estética se aproxima daquilo que ele designaria por informe.

Georges-Henri Luquet foi um discípulo de Henri Bergson e de Lucien Lévy-Bruhl, dedicado a estudar a lógica e a epistemologia, o desenho infantil, a arte primitiva e a etnologia¹. Pertenceu, portanto, a uma linhagem do pensamento sobre as alteridades não-europeias que buscava uma definição ampla para a noção de primitivo, muitas vezes adotando uma perspectiva evolucionista como aquela de uma antropologia em estado nascente, a qual aproximava o homem natural dos loucos e das crianças e via esses três elementos ora como alternativas à cultura, ora como sintomas da civilização².

Em *L'art primitif*, de 1930, apresenta como hipótese principal, a partir de Karl Lamprecht, a ideia de que a arte figurada teria seguido uma constante evolução. Por essa razão, tanto a criança quanto o homem primitivo (concebido por Luquet como o pré-histórico e homem das culturas tribais africanas) teriam se valido de uma forma de expressão que poderia designar a gênese da arte figurada, a qual, cronologicamente, reportaria ao nascimento da arte no Período Aurignaciano. Assim, cada criança começaria a desenhar por conta própria, como se

1. G. H. LUQUET, *Biographie*. Disponível em: <<http://bit.ly/2p7Blri>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

2. A aproximação entre o louco, o homem natural e a criança, que perdurou até o século XX, fundamentou-se, sobretudo, no discurso da degeneração do psiquiatra italiano Cesare Lombroso, difundido em livros como *Gênio e loucura* (1896), e de seu discípulo húngaro Max Nordau. Cf. FOSTER, Hal. **Prosthetic gods**. Cambridge: London: MIT Press, 2004.

fosse o primeiro desenhista, criando imagens produzidas ao acaso. No que diz respeito à representação, as crianças reconheceriam essas imagens por meio de um equívoco: aquele que as levaria a confundir a imagem com o objeto real. Desse modo, a origem da arte figurada estaria na passagem de um *realismo fortuito* a um *realismo intencional*, esse último adotado pelo homem aurinhacense, cujos esboços de pinturas rupestres poderiam ser encontrados no exemplo mais bem-acabado de Altamira.

Vale salientar que o termo “primitivo” é controverso desde a sua inserção no terreno da antropologia e da história da arte, não apenas devido à sua abrangência, como também graças à carga pejorativa que ele encarna, posto que mantenha um aspecto eurocêntrico e evolucionista. Nesse sentido, recordemos que a primeira aparição do termo se deu no *Nouveau Larousse Illustré* (1897-1904) a título de esclarecimento sobre a “imitação dos primitivos”, referindo-se à arte inspirada nos artistas do passado, como os pintores italianos e flamengos dos séculos XIV e XV, estendendo-se à arte peruana e à javanesa. No século XIX, influenciados pelo darwinismo social e pela antropologia, pintores primitivistas como Paul Gauguin (1848-1903) valorizavam a simplicidade e a ingenuidade – e mesmo a rusticidade – da arte de povos não ocidentais, que passam a denominar de “selvagens” por se distinguirem da tradição realista greco-romana. Apenas nas primeiras décadas do século XX, o seu sentido começa a ter um escopo reduzido, passando a designar, primordialmente, os povos africanos e oceânicos – razão pela qual, em Paris, também se tornou comum denominar a arte primitiva de “*l’art nègre*”³. Assim sendo, desconstruir o conceito implicaria fazer uma opção entre o primitivo na qualidade de gênese ou de irrupção e de metamorfose. No primeiro dos casos, equivaleria ao sentido de herança e proveniência; no segundo, a pós e pré-história encontram-se implicadas no mesmo fenômeno, de modo que o primitivo não seria a forma, mas uma força latente capaz de modificar o presente.

Luquet, cuja obra de 1930 pode ser encontrada em edição original na biblioteca de Mário de Andrade, localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, consistiu em um dos teóricos utilizados pelo intelectual modernista para formular a sua própria compreensão do primitivo⁴. Isso se deu, como veremos, por meio de aproximações e distanciamentos das teses acima apresentadas, seja nas pesquisas feitas para o curso da História da Arte de 1938, seja no ensaio de 1943, publicado na *Revista da Academia Paulista de Letras*. No entanto, como sabemos, a elaboração do conceito é anterior a esse momento nos textos de Mário de Andrade, datando das primeiras propostas acerca de uma poética popular e nacional para o modernismo brasileiro.

3. Cf. RHODES, Colin.

Primitivism and modern

art. London: Thames and Hudson, 1994; RUBIN, William.

Modernist primitivism: an introduction. In: “**Primitivism**” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern (catálogo da exposição). v. I. New York: Museum of Modern Art, 1984, p. 1-79.

4. Além de Luquet, como sabemos, foram fundamentais nas pesquisas de Mário de Andrade as obras *La mentalité primitive*, de Lévy-Bruhl, e *The golden bough*, de Sir James Frazer; o último, essencial para os seus estudos sobre o culto vegetal e o folclore brasileiro. Cf. ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Como se sabe, o movimento antropofágico defendeu uma concepção de primitivo que lhe rendeu inovações na escolha de formas pictóricas menos realistas e que se manifestou na escrita literária por meio da opção por estruturas textuais mais fragmentárias (no caso da prosa oswaldiana, por exemplo), pelo verso livre vanguardista e por uma linguagem próxima da fala brasileira (o que vemos em Mário de Andrade e em Raul Bopp, por exemplo). Apesar disso, via de regra, a antropofagia não propôs uma perspectiva diversa da história, paralelamente às modificações estéticas sugeridas por essa vertente.

II

Ora, como vimos, pensar o primitivismo na arte implica necessariamente uma reflexão acerca da origem. Não é fortuito, portanto, que historiadores da arte como Hal Foster tenham sugerido que as vanguardas europeias se voltassem para as culturas não ocidentais como parte de uma tentativa de elaborar uma origem ficcional para um continente dilacerado pelas guerras⁵. Não é à toa, ainda, que Mário de Andrade tenha percebido como contradição o fato de escritores e artistas brasileiros (Sérgio Milliet, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, entre outros) irem ao velho continente estudar com os mestres cubistas e dadaístas. Afinal, a atualidade buscada por esses movimentos de vanguarda no contato com a estética tribal africana, a oceânica, e mesmo a oriental, guardava similaridade com aquela proposta pelas culturas nativas evocadas em tantas das obras consideradas representativas do modernismo e do que se evocava como autenticidade nacional na América Latina⁶.

Em uma das “Crônicas de Malazarte”, publicada na revista *América Brasileira*, de 1924, Andrade percebe que, na verdade, a Europa seria o nosso Oriente, geográfica e temporalmente: “Oriente é tudo que passa e se diferencia da civilização que mais corresponde ao momento da vida”⁷. E, ainda, acrescenta que

Agora a civilização, já tirou um dos seus pés da Europa e o lançou, gesto agílimo! através dos atlânticos. Pousou-o delicadamente nas Américas. (...) Derribou florestas, esborrachou bisontes e jabuticabas, matou índio que não foi vida! Que pena! Mas a Europa vai ficando Oriente.⁸

Andrade rememora, com o seu comentário, o interesse pela Ásia durante 1900, quando o Oriente passa a ser o primeiro indício de uma necessidade de voltar-se para o antigo como uma forma de renascença e de esgotamento dessa antiguidade, até que se aproximasse da

5. FOSTER, Hal. Op. cit.

6. Nesse sentido, valeria recordar as considerações feitas por Erik Camayd-Freixas, em *Primitivism and Identity in Latin America* (2000), para quem haveria uma distinção entre os conceitos de nação e de Estado: o primeiro é primitivista, buscando a identidade em um passado fundador, ao passo que o segundo é progressista, procurando a sua justificativa no futuro. CAMAYD-FREIXAS, Erik. Introduction: the returning gaze. In: CAMAYD-FREIXAS, Erik; GONZÁLEZ, José Eduardo. **Primitivism and identity in Latin America: essays on art, culture and literature**. Tucson: The University of Arizona, 2000, p. VII-XIX. Para ampliar a discussão no que diz respeito à América Latina, cf. GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: tango, samba e nação**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

7. ANDRADE, Mário de. Crônicas de Malazarte VI. *América Brasileira*, n. 25, jan. 1924. Arquivo IEB-USP, Fundo: Mário de Andrade, Código do Documento: MA – R035-215.

8. *Ibidem*.

9. ANTELO, Raúl. Modernismo, repurificação e lembrança do presente. In: _____. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009, p. 87-120.

10. ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. In: _____. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009, p. 317.

11. Vale a pena consultar o volume *Prosthetic gods* (2004), do crítico norte-americano Hal Foster, para uma melhor contextualização do debate nas vanguardas internacionais, em especial nas obras de Jean Dubuffet, Paul Klee e Max Ernst.

autodestruição, garantindo, assim, o seu desenvolvimento no fluxo constante do novo. No entanto, como Raúl Antelo observa em “Modernismo, repurificação e lembrança do presente”, Mário de Andrade muito cedo percebera que a originalidade literária coincide com a nação, o que se torna um tema imanente ao modernismo. Esse presente nativo – em que originalidade e autoctonismo se tornam equivalentes – relembra que, na Europa, o Oriente já consistira nesse passado primitivo; logo, pode ser compreendido como tudo aquilo que passa, como uma sorte de hiato temporal. Portanto, Mário de Andrade se lança às culturas ditas primitivas para resgatar, na estética, aquilo que havia sido obliterado pelo contemporâneo, ao passo que o primitivo emergiria no agora, por meio de um *déjà vu* ou da lembrança de um passado que não se sabe se, de fato, já foi⁹.

Cabe salientar que, nas reflexões de Mário de Andrade dos anos 1920, o primitivo se revelava como uma potência obliterada, por isso servira para que o autor formulasse uma poética sem pretensões fundacionais, pois, segundo afirma em *A escrava que não é Isaura*, “toda verdade é transitória”. Nesse programa estético, escrito entre 1922 e 1924, o autor de *Macunaíma* nos apresenta diversas hipóteses, entre elas, a de que a poesia moderna se valeria da importância de um *gesto* e de que nasceria das vozes articuladas, na medida em que adota um caráter telegramático e fragmentário, cabendo ao leitor o poder de interpretar as lacunas do texto. Essa característica de inacabamento viria tanto da associação entre duas imagens e dois tempos distintos – procedimento também adotado pelos surrealistas e pela pintura cubista – quanto do interesse de se voltar a um lirismo oriundo do inconsciente, do delírio:

As associações de imagem são uma curiosa fonte de lirismo. Fenômeno em que acredito piamente observando-o em mim mesmo (É verdade que sou um homem à parte. Tanto se tem dito ser eu um caso patológico que principio seriamente a acreditar em minha loucura (...)).¹⁰

A literatura modernista, por conseguinte, se aproximaria de patologias mentais e da expressão de imagens do inconsciente, adotando um procedimento similar ao dos intelectuais das vanguardas internacionais, que estudavam a obra dos artistas loucos com o intuito de constituir uma ordem representativa deformadora da realidade, caracterizada pelo irracionalismo, pela perda das margens entre o signo e o espaço em torno. No entanto, o que para os artistas internos em manicômios era o vestígio de um sintoma, para os modernos consistia na representação de uma crise na ordem simbólica¹¹.

Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille.

Mário de Andrade define-se, bem como os outros modernistas, como primitivo, sobretudo no que diz respeito à preocupação com a forma e ao combate à fadiga intelectual, compartilhada entre ele e poetas como Carlos Drummond de Andrade¹². Ao mesmo tempo, os primitivos modernistas não se furtam à tentativa de se valer do belo na arte, mas o adotam como critério, uma consequência dos procedimentos artísticos diversa da mera reprodução da natureza. Embora *A escrava que não é Isaura* seja anterior ao livro de Luquet, Mário deixa notas na sua edição de *L'art primitif* que correspondem exatamente a essa ideia: escreve, na base da página 40 do seu volume, que “A beleza é uma consequência ocasional” e, no topo da página, “intenção de melhorar a obra”.

O conceito de beleza aparece associado a uma ideia de antropomorfismo e ao humanismo centralizador das descobertas estéticas e científicas no corpo, inspirados pela arte greco-romana. Edmund Burke, em 1757, nos mostra que o gosto e o belo estariam intrincados, por se constituírem a partir da percepção dos prazeres do sentido e dos prazeres secundários da imaginação. Para Burke, o belo seria desprovido de utilidade e residiria nas proporções entre as partes do corpo, ou seja, na simetria, que se transpõe da matéria corpórea à artística nas suas mais diversas formas de manifestação¹³.

Não foi somente a Mário de Andrade que interessara compreender o belo nas manifestações de arte infantis ou do homem primitivo: também Tarsila do Amaral teria apreendido a maleabilidade da beleza a partir do contato com essas formas de expressão. Como se sabe, a autora da tela *Abaporu* (1928), que significa o homem canibal¹⁴ – uma figura de pés inchados e de cabeça pequeníssima, em frente a um cacto – estivera em Paris em mais de uma ocasião, frequentando os ateliês de pintores cubistas (alguns dos quais se tornaram seus mestres)¹⁵. Segundo Tarsila, a concepção de belo se modificara com a arte moderna, de modo que os japoneses, outrora excluídos pelos padrões ocidentais, passaram a ser valorizados com o advento do primitivismo vanguardista. A beleza, de acordo com Tarsila e com o teórico irlandês, comporta a harmonia e a perfeição das formas; por isso, as estátuas de Vênus se tornaram o equivalente entre a beleza clássica e a ideal. No entanto, a noção recebe a atuação do meio e, por isso, podem existir duas Vênus completamente diversas:

O conceito de beleza é certamente influenciado pelo meio. Até hoje sofremos a ascendência estética dos gregos antigos. Se eles escolheram para o tipo ideal de uma Vênus ou um Apolo uma forma convencional, essa forma era a resultante da forma predominante. (...) A distância da raiz do cabelo

12. Em “A escrava que não é Isaura”, o tema da fadiga se apresenta praticamente nos mesmos termos que no poema “No meio do caminho” (1930), de Carlos Drummond de Andrade, como vemos pela passagem a seguir: “Dores e sofrimentos! Dúvidas e lutas. Sinto-me exausto. Meu coração parou? Um automóvel só, lá fora...” (ANDRADE, 2009, p. 331). De fato, a epistolografia desses dois escritores revela o desejo comum de consolidação da literatura e da cultura nacionais, em parte mediada pelo serviço público. Cf. SANTIAGO, Sílvia. **Orá (direis) puxar conversa!** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

13. BURKE, Edmund. **A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful**. Notre Dame: University of Notre Dame, 2005.

14. Cf. AMARAL, Tarsila do. Pintura pau-brasil e antropofagia. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, n. 1, 1939. Não paginado.

15. FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, 1890-1954**: biografia. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

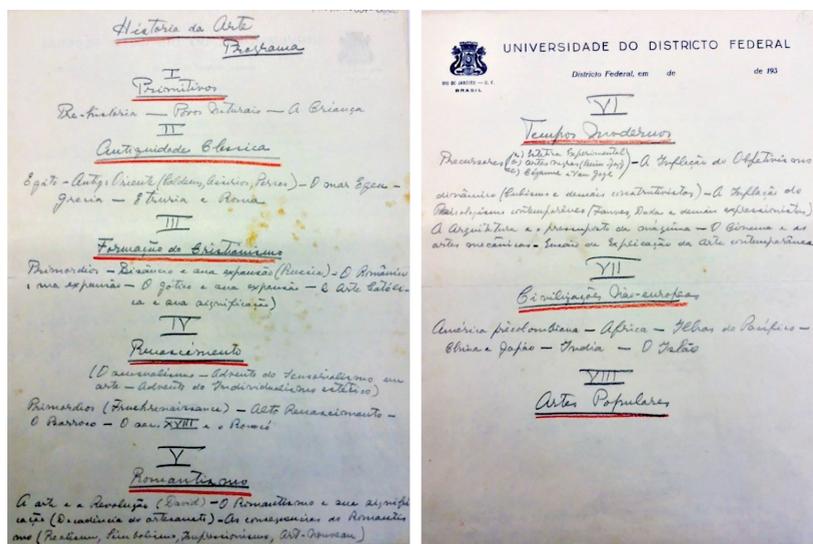
16. AMARAL, Tarsila do. Beleza. In: AMARAL, Aracy (org.). **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 91.

17. Em um dos apontamentos do curso de estética, Mário de Andrade escreve a seguinte observação: "O Belo é individual mas condicionado pelas generalidades do indivíduo, raça, sexo, intro ou extroversão, psicologia, etc. e condicionado pelas generalidades sociais: tempo histórico, lugar, meio econômico-político". ANDRADE, Mário de. Curso de filosofia e história da arte. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0004.

Fig. 1
Notas manuscritas de Mário de Andrade, [1938?]. Coleção Mário de Andrade. Código do documento: MA-MMA-037-0003.

às sobranceiras é a mesma que a destas à base do nariz e da base do nariz à base do queixo. É que a arte grega, baseada na egípcia, tinha os seus cânones que determinavam as proporções exatas de suas figuras. Os gregos apoiaram nesses cânones o seu ideal de beleza. A Vênus grega – o expoente da perfeição – encontra no entanto a sua rival na Vênus hotentote, que nas paragens africanas se torna a Vênus calipígia.¹⁶

Essas questões retornam no curso de Filosofia e História da Arte que Mário de Andrade ministrara na Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1938. O programa pretendia abranger dos *primitivos* aos *primitivistas*, posto que Andrade partia da arte pré-histórica, do Período Aurignaciano, ao que ele designara por “vanguardas experimentais”, ou seja, o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo, e às artes populares. Nas notas para a elaboração dessa disciplina já se podem entrever alguns dos argumentos que serão desenvolvidos posteriormente no ensaio “Primitivos”, na medida em que é nessa ocasião que Mário de Andrade expõe sua concepção sobre a origem da arte e a vincula à beleza. Para o autor, interessado em discutir a intencionalidade de reproduzir o belo pela estética, preocupação que já estivera presente em Luquet, a beleza é condicionada pelas “generalidades” do indivíduo, ou seja, pelos critérios que se encarregam de integrar o sujeito em determinado grupo social, aspecto igualmente notado por Edmund Burke¹⁷.



Em “Primitivos”, texto publicado em 1943 na *Revista da Academia Paulista de Letras*, Mário de Andrade procura se defender contra o problema de definição do termo pela crítica de arte. Ele se

opõe, nesse sentido, à ideia de “primitivo relativo-histórico”, a qual se refere ao fato de um pintor ser considerado “primitivo” com relação aos sucessores, por exemplo, Giotto em comparação a Rafael. Segundo Mário, de acordo com esse critério a crítica *não nasce da obra, mas de uma relação cronológica* entre os autores. O primitivismo, além disso, não poderia ser caracterizado pela ausência de procedimento técnico, atribuída a supostos processos primários de expressão artística, nem designaria um “estágio mental humano”. Para ele, o mais apropriado seria esclarecer o termo por meio da “atitude estética”, a de revigorar e perturbar a arte anestesiada do presente. Por isso afirma que “Os que, em suas pesquisas estéticas, aceitam conscientemente processos primários de expressão, intencionalmente buscando efeitos determinados, são um fenômeno de supercultura, ocasionado pela fadiga, pela ânsia do novo ou pelo pragmatismo”¹⁸, nos recordando das suas intervenções em *A escrava que não é Isaura*, a que nos reportamos anteriormente neste ensaio.

Ele menciona os primeiros cubistas, como Pablo Picasso, que se inspiraram na arte africana no final da década de 1900 por meio de “afinidades estéticas”. Contudo, não poderiam ser denominados de “primitivos”, segundo Mário de Andrade, que se mostra contraditoriamente apegado à concepção histórica do termo. O mesmo vale para a postura dos modernistas brasileiros de perscrutar, na linguagem popular e no imaginário indígena, uma maneira de atender à necessidade de nacionalizar a literatura, concomitantemente à atitude de recordar o passado:

E se uns, como Raul Lino retomando em Portugal as tradições da arquitetura lusa, buscam reachar na fonte os caracteres nacionais perdidos, outros, como Tarsila assumindo nos seus quadros a responsabilidade dos nossos baús coloridos, buscam adquirir as fontes nacionais insuspeitadas. Fenômenos de afirmação ou repurificação nacional, chamar-lhes “primitivos”, dando à palavra um valor pejorativo (como se os primitivos fossem desprezíveis pelo estágio mental em que vivem) é uma leviandade confusionista, indigna de qualquer crítica séria.¹⁹

Dessa maneira alude ao projeto da antropofagia, que seguia o intuito, conforme Raul Bopp, de revirar os anais totêmicos e de encontrar a “herança” – ou a gênese – da raça brasileira²⁰.

Contrariando, entretanto, o esquema histórico e linear de que se valera na organização do curso, Mário de Andrade refuta o sentido evolucionista inerente ao termo, o qual implicaria uma repetição dos estágios determinados pela filogênese – sucessão genética das espécies –,

18. ANDRADE, Mário. Primitivos. In: RIAVIZ, Vanessa Nahas. **Rastros freudianos em Mário de Andrade**. 2003. 257 f. Tese (Doutorado) – Florianópolis, 2003. 1 v. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2003, p. xiii.

19. Ibidem, Loc. cit.

20. BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

assim como uma afinidade entre a filogênese e a ontogênese – série de transformações sofridas por um único indivíduo.

Mário de Andrade discorda, inclusive, do paralelismo estabelecido por Luquet em *L'art primitif* entre a arte da criança, a do homem natural e a do pré-histórico, do qual deriva, justamente, a distinção entre o realismo visual e o realismo intelectual. Para o etnólogo francês, a arte figurada se exprime por duas formas distintas de realismo: o intelectual e o visual. Se esse último representa aquilo que o olho pode contemplar, o segundo inclui, nas imagens, a referência aos elementos do modelo que não podem ser vistos. Os exemplos de Luquet são os mais diversos: um desenho infantil de uma plantação de batatas, o qual revela os tubérculos sob a terra; figuras de casas, nas quais podemos ver o interior; gravuras de africanos da parte oriental do continente, em que veríamos barcos suspensos em relação à água, além das ilustrações de objetos que deveriam se situar no segundo plano da cena. Luquet, portanto, nos esclarece o procedimento adotado pela arte dita primitiva da seguinte maneira:

De acordo com a representação gráfica de todos esses elementos de natureza não visual, a arte figurada, dominada pelo realismo intelectual, estava orientada em direção à pictografia; de fato, ela já era uma pictografia em potencial. Inicialmente, uma simples exteriorização das representações mentais do artista para a sua satisfação pessoal, a arte se converteu completamente em pictografia quando se propôs a comunicá-las, deliberadamente, a outrem.²¹

21. LUQUET, Georges-Henri. *L'art primitif*. Paris: Doin et Cie, 1930, p. 94. Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas pela autora deste ensaio.

22. Nas anotações para o curso de filosofia e estética, Mário de Andrade acrescenta um novo argumento contra as hipóteses de Luquet ao afirmar que a diferença entre a arte infantil e aquela do homem primitivo se deve ao fato de a produção infantil estar fundamentada em um critério linguístico: "Quando, pois, Luquet diz que apesar de hereditariedade, contágios e estímulos, a criança realiza, por sua experiência, o nascimento da arte,

Para Andrade, apesar de a criança não possuir conhecimento técnico necessário ao desenho e à pintura, o que impede que a sua produção se constitua em *obras*, é contagiada pelas imagens que vê, ao passo que o homem "primitivo" (seja o pré-histórico ou o natural) orienta-se por um estilo e pode, por essa razão, ser considerado um *artista*²². Para Mário, a criança desconhece o parâmetro da beleza, pois se baseia somente na "parecença" da reprodução, e a arte do "primitivo" é, em contrapartida, essencialmente anti-imitativa. O "primitivo", portanto, estabelece uma consciência estética da qual a criança é desprovida; por sua vez, ela se move por um "prazer interessado", intermediado por uma "natureza linguística". Desse modo, embora Mário de Andrade procure se desvincular do primitivo relativo-histórico, não foge da forma como valor necessário para estabelecer os moldes de sua definição, valendo-se, assim, de um critério que não se desvincula de um tempo linear. Mesmo sendo concebido como atitude estética, o primitivo consiste, para esse autor, em um *ideal a ser perseguido*.

Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille.

O intelectual francês Georges Bataille, por sua vez, apresenta uma compreensão distinta do problema no texto “L’art primitif”, publicado na revista *Documents* em 1930. À distinção de Mário de Andrade, não se debruça sobre a compreensão do “primitivo” sob o viés de marco cronológico. Veremos que, assim como o informe, o primitivo reflete a crise da representação e abala a supremacia da aparência.

III

Como se sabe, a revista *Documents*, publicada em Paris entre 1929 e 1930, adotava o subtítulo “Arqueologia, Belas Artes e Etnografia”, com o intuito de relativizar tanto os valores estéticos ocidentais quanto os etnográficos. O periódico optou por discorrer, portanto, sobre documentos etnográficos – e não sobre “arte primitiva” –, o que distingue os objetos e instrumentos produzidos pelas culturas não ocidentais de obras de arte e reforça uma suspeita antropológica com relação ao belo estético²³. A proposta da revista era se apropriar do “familiar” para elaborar uma estética do desvio, daquilo que não se assemelha a nada²⁴, o que significaria se distanciar de parâmetros como a simetria – do corpo humano e da obra de arte. Nesse periódico, que tinha como um dos fundadores Georges Bataille, foi publicado o texto “L’art primitif”, resenha do livro de Luquet que endossa, igualmente, a tentativa bataillana de se desvincular do antropomorfismo (e, por consequência, do critério de beleza).

A hipótese se adequa, como poderíamos imaginar, a outras contribuições desse autor na revista. Georges Bataille publica, em 1929, uma entrada dedicada à arquitetura no Dicionário Crítico da *Documents*. Nela, o intelectual francês retoma uma dicotomia entre a pintura moderna e a arquitetura presente na ascensão dos movimentos de vanguarda primitivistas. A arquitetura, desde o Renascimento, associava-se à simetria corpórea e ao belo, ascendendo nos regimes totalitários, mais tarde, graças aos seus ideais clássicos, que revelavam os princípios higienistas e de unificação identitária do nazismo. Como em muitas das reflexões bataillanas²⁵, portanto, estavam em jogo a questão do poder e as estratégias para subverter hierarquias pela via da violência e da forma alterada. Segundo Bataille no texto em questão, assim como a filosofia se refere aos indivíduos, a arquitetura é uma expressão das sociedades, em que as formas humanas se tornam cada vez mais fixas e dominantes: “Aparentemente, os homens não representam no processo morfológico, senão uma etapa intermediária entre os macacos e os grandes edifícios. As formas se tornam cada vez

parece-nos que se baseou num engano fundamental. O que ela realiza é o nascimento do poder de representação de figuras. Mas esta representação é de natureza eminentemente linguística. E é uma representação linguística apenas gráfica e não caligráfica” ANDRADE, Mário de. A criança. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0051, p. 4.

23. Cf. CLIFFORD, James.

A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

24. “Da mesma forma que o psicanalista deve prestar a tudo uma noção igual, assim também o coletor antropológico deve reter tudo. Nunca privilegiar um objeto por ele ser ‘belo’, nunca excluir outro por ele parecer insignificante ou repugnante, ou informe”. HOLLIER, Denis. La valeur d’usage de l’impossible. In: _____. (org.).

Documents: fac-similar. Paris: Jean-Michel Place, 1991, p. 192.

25. Podemos recordar, à guisa de exemplo, das colaborações de Bataille para a *Acéphale* em 1933 – revista cujo próprio título implicava, com o sacrifício da cabeça, não somente uma recusa surrealista ao racionalismo, como a queda da ordem e do poder centralizado – e dos debates posteriores travados no Colégio de Sociologia, grupo fundado em Paris em meados de 1937 por

Bataille, Roger Caillois e Michel Leiris, que se reuniam no Latin Quarter Café e contavam, frequentemente, com a participação de Walter Benjamin. Esses intelectuais percebiam a negligência da sociologia como um sintoma da sociedade e, por isso, passaram a focar o conhecimento preciso dos aspectos da existência social por meio de uma sociologia do sagrado, em que as questões do mito e do poder eram ressaltadas. Cf. HOLLIER, Denis. **Le Collège de Sociologie, 1937-1939**. Paris: Gallimard, 1995.

26. BATAILLE, Georges. Architecture. **Documents**, Paris, n. 2, maio 1929, p. 117.

27. Idem. Figure humaine. **Documents**, Paris, n. 4, set. 1929, p. 196.

mais estáticas e cada vez mais dominantes”²⁶. Por outro lado, quando a pintura se faz menos figurada, as telas colocam à mostra os sintomas psicológicos que constituem uma sorte de unidade social.

Nesses termos, as remissões à figura do homem nos textos bataillanos dela depreendem alguma coisa que nega a sua natureza humana, algo da ordem da degradação e do acidente. Assim como o autor investigara, na arte moderna, a emergência daqueles sintomas que haviam sido ocultados pela arquitetura clássica, analisara no verbete “Figure humaine” fotografias antigas de indivíduos falecidos há muito tempo, com o intuito de recolher o que havia de perturbador nas faces desses seres, ou seja, aquilo capaz de revelar uma porção da negatividade do homem:

Mas se, conforme a nossa afirmação, olharmos para esse grupo como o princípio mesmo da nossa atividade mental mais civilizada e mais violenta, e, se assim escolhermos, de uma maneira simbólica, o casal matrimonial, entre outros, como o pai e a mãe de uma revolta selvagem e apocalíptica, uma justaposição de monstros que se engendrariam incompatíveis seria substituída pela continuidade almejada da nossa natureza.²⁷

Para Bataille, o aspecto emanado dessas fotografias, senil e monstruoso, permanece nos tempos atuais como uma patologia, a qual teria mais a revelar das sociedades que eram contemporâneas dele do que os corpos atléticos das estrelas americanas. Essas faces esvaziadas de sentido, portadoras de sintomas ancestrais, reportam a uma insignificância do sujeito no interior da metafísica e à separação entre homem e natureza.

Em outros verbetes e artigos da *Documents*, a unidade da figura humana se remete ao idealismo da matéria, também presente nas imagens do cavalo, da corola das flores e da arquitetura clássica, cuja simetria se inspira na do corpo humano e cuja forma encena, para Bataille, um indício de autoridade. Do mesmo modo que existem partes do corpo do homem que são desprezadas pelo seu aspecto impuro e baixo, como o dedão do pé, o ânus etc., algumas espécies animais são consideradas ora desprezíveis, ora hediondas. É o caso de aranhas, gorilas e hipopótamos, os quais possuiriam semelhanças com as bestas dos gauleses. Por outro lado, o cavalo era representado na época clássica como exultante e arrogante, confirmando um parentesco com a cultura helênica, em uma associação entre a hierarquia das aparências e a força do pensamento:

As coisas se passam, de fato, como se as formas do corpo, assim como as formas sociais ou as formas do pensamento tendessem a uma sorte de perfeição

ideal da qual proviria todo o seu valor; como se a organização progressiva dessas formas buscasse satisfazer, pouco a pouco, a harmonia e a hierarquia imutáveis que a filosofia grega tendia a dar, ela própria, às ideias, exteriormente aos fatos concretos.²⁸

O autor continua atento ao desvanecimento da imagem humana em seu texto sobre o livro de Luquet, quando retoma o tema da figuração na arte primitiva. Para Luquet, os rabiscos e borrões deixados pelas crianças nas paredes e no papel, quando fazem uso dos dedos como se fossem pincéis, oferecem um exemplo da distinção entre a arte primitiva e a do adulto “civilizado”. Essas figuras constituiriam espécies de “grafismos”, assinaturas que se situam entre a imagem e a palavra. Isso porque os desenhos rupestres são muitas vezes acompanhados pelas marcas de dedos, de digitais e das mãos dos autores, que, em algumas ocasiões, parecem ter os polegares mutilados²⁹, indicando não somente a incompletude desses corpos, como o fato de que a representação do sujeito pertence à ordem do vestígio, e de que ele somente pode ser reconhecido na imagem enquanto ausente.

No entanto, os pintores primitivos de Luquet, assim como os antigos artistas das cavernas Lascaux ou Altamira, não pintavam o animal e o homem apoiados nos mesmos critérios de semelhança. O animal, geralmente recuperado em uma imagem mais naturalista, emanava uma infinitude – visto estar mais próximo do divino do que o próprio homem, como Bataille concluiria décadas mais tarde³⁰. No caso dessas pinturas rupestres havia, além disso, uma distinção entre as esculturas e pinturas dos corpos de ambos os gêneros, pois o ser do sexo masculino normalmente era dotado de um aspecto mais pueril – membros inferiores e superiores eram expressos por riscos e o sexo era proeminente –, ao passo que a mulher tinha a fertilidade acentuada nos seios e nas ancas protuberantes³¹. Como Bataille já sublinhara na resenha publicada em 1930, o homem da Idade das Renas reproduzira com precisão os animais nas pinturas rupestres. Portanto, as deformidades mais aparentes não pertencem às outras espécies, que obedecem ao procedimento da arte realista; é somente a imagem humana que se distancia da realidade:

Mas os desenhos e as esculturas que foram encarregados de representar os aurinhacences são quase todos informes e *muito menos humanos* do que aqueles que representam os animais; alguns, como a Vênus Hotentote, são caricaturas hediondas da forma humana. A oposição é a mesma daquela do Período Magdaleniano.³²

28. Idem. Le cheval académique. **Documents**, Paris, n. 1, abr. 1929, p. 29.

29. LUQUET, Georges-Henri. Op. cit.

30. A edição original é de 1955, mas aqui utilizamos a de 1979. BATAILLE, Georges. Lascaux ou la naissance de l'art. In: _____. **Œuvres complètes**. Vol. XI. Paris: Gallimard, 1979.

31. Ibidem.

32. Idem. L'art primitif. **Documents**, Paris, n. 7, 1930, p. 392.

33. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Vênus rajada**. Madrid: Losada, 1999.

34. Epíteto adotado para designar, pejorativamente, a sul-africana Sarah Baartman (1789-1915).

35. Em um dos comentários deixados durante a preparação das aulas no Rio de Janeiro, Mário de Andrade afirma que a criança não poderia ser comparada ao homem primitivo por ele ser, eminentemente, um escultor, ao passo que ela se valeria da pintura e do desenho. ANDRADE, Mário de. Curso de filosofia e história da arte. In: INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Coleção Mário de Andrade**. São Paulo, s.d., Arquivo IEB-USP MA-MMA-037-0009.

36. Por exemplo, no romance *História do olho* (1928) e em colaborações da *Documents*, como "Œil", de 1929. No primeiro deles, o autor se utiliza de diversas metáforas ligadas ao olho e à visão (o testículo de um boi, o ovo etc.) produzindo uma série que deturpa a pureza do órgão, ao qual normalmente se atribui o rótulo de "janela da alma", ligando-o ao erotismo e ao sexo, a órgãos baixos do corpo que funcionariam como um "ponto cego" do sujeito. Por sua vez, no breve texto de 1929, o autor concebe a atração por esse órgão como um misto de terror e de

Não por acaso, o intelectual francês recorre, nessa passagem, ao mesmo exemplo de Vênus, divindade cujas figurações no Renascimento se referiram, tradicionalmente, ao ideal do corpo humano e à nudez feminina como uma forma celestial, embora essa divindade também pudesse ser interpretada como a impureza da imagem³³. A estátua de Vênus calipígia seria um dos exemplos dessa aspiração à inocência feminina. Quando é comparada por Tarsila do Amaral à Vênus Hotentote³⁴, como vimos, a autora arma mais um indício de que a abstração e a desarmonia das formas, bem como a imagem realista, podem coexistir no mesmo presente.

Não podemos deixar de observar, ainda, que Georges Bataille faz emergir em seu texto uma sorte de aproximação – entre ilustrações e escultura – que não coubera ao livro de Luquet, exclusivamente dedicado ao desenho de crianças e de primitivos adultos. A opção de Luquet, que também seria percebida com ressalva por Mário de Andrade³⁵, reforça no discípulo de Lévy-Bruhl uma decisão pela dimensão ótica da arte primitiva em detrimento da háptica. Daí que o autor de *L'art primitif* tenha nos oferecido as definições de realismo intelectual e visual: ele não escapa do regime ocularcêntrico, em declínio no pensamento e na arte, como Bataille iria tornar explícito em tantos de seus escritos³⁶.

Deixando de lado o caráter háptico, ou tátil, da arte primitiva, Luquet se privava de discutir com mais profundidade alguns aspectos inerentes às pinturas rupestres – para nos determos somente em uma das categorias implícitas na designação de "arte primitiva" – como a textura e o próprio suporte³⁷. Além disso, o etnólogo omitira o vínculo entre essa arte e a das vanguardas, que interessara a Georges Bataille e a colaboradores da revista *Documents* como o alemão Carl Einstein³⁸. Nesse sentido, vale mencionar que, como observara Georges Didi-Huberman, os desenhos infantis estampados no ensaio de Georges Bataille são de crianças abissínicas anônimas e de Lili Masson, a filha do pintor André Masson, estudado por esses intelectuais no periódico parisiense.

Bataille frisava o apagamento dos limites do corpo humano e da personalidade e a *metamorfose do sujeito em imagem*, a fusão de sua figura na página branca, bem como da imagem no suporte. Por sua vez, Luquet percebia uma tentativa de adaptar a ilustração aos acidentes naturais, às rochas das cavernas na arte do homem pré-histórico, como se o ambiente fizesse parte da composição, embora não depreendesse maiores consequências da textura do conjunto. A transformação do sujeito em figura viria acompanhada, em contrapartida, por uma compreensão da origem como nascimento, como o momento de um ápice, em que estão imbricados o instante anterior e o seguinte, como o autor

Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille.

esclareceria em *Lascaux ou la naissance de l'art*³⁹. Bataille não se concentra, portanto, no aspecto imitativo da arte da criança, ou mesmo no “realismo deformador” dos primitivos – vinculados ao olhar, e não ao tato – que teriam interessado a Mário de Andrade, mas no impulso de alteração e de destruição que perfaz, nietzscheanamente, uma afinidade entre o começo e o fim:

O próprio desenho se desenvolve e se enriquece em variações, acentuando em todos os sentidos a deformação do objeto representado. O seu desenvolvimento pode ser facilmente seguido a partir do rabisco. O acaso atinge, a partir de algumas linhas estranhas, uma semelhança visual que pode ser fixada pela repetição. Essa etapa representa, de alguma forma, o segundo grau da *alteração*, ou seja, o objeto destruído (o papel ou o muro) é alterado a tal ponto que se transforma em um novo objeto, um cavalo, uma cabeça, um homem. Enfim, ao longo da repetição, esse novo objeto é, ele mesmo, alterado por uma série de deformações. A arte – porque, inegavelmente, trata-se de arte – procede, desse modo, por meio de destruições sucessivas. Portanto, contanto que libere instintos *libidinosos*, esses instintos serão sádicos.⁴⁰

O termo “alteração”, presente no fragmento, é um sinal de que Bataille estava se voltando ao processo e ao método de criação, e não ao acabamento e à totalidade da arte. Além disso, essa expressão em francês possui um significado amplo, composto de sentidos como o de provocar uma transformação, o de manifestar um sintoma que decompõe os traços do rosto e o de embriaguez. De todo modo, o intuito de empregá-lo parece ser o de provocar uma desclassificação do referente, seja esse a face humana ou a matéria⁴¹. Não seria demais afirmar, ainda, que a ideia de alteração reúne em si tanto o desejo bataillano de fazer emergir a deformação do homem quanto o seu movimento – renovado a cada número da *Documents*, em especial na seção do Dicionário Crítico –, de apontar a arbitrariedade dos conceitos e de desestabilizar a univocidade da linguagem, especialmente no que diz respeito aos signos que aludem a critérios ideais como o de beleza⁴².

Ademais, nesse pequeno texto se revelam traços do pensamento bataillano no que se refere ao interesse pela literatura sadiana – pois ele nos fala que as “destruições sucessivas” seriam capazes de libertar os instintos –, eficaz em expor os comportamentos que não são incorporados nem à arte, nem à sociedade: a projeção do desejo ao cadáver, a violação, o excremento etc. Igualmente, o fragmento citado nos remete à defesa do que Bataille designou por um “baixo materialismo”, uma filosofia contra todos os sistemas que separam o conceito de sua

desejo: o desejo de devorá-lo, quando consideramos o globo ocular de animais como os bois e os porcos, acompanhado pelo horror de romper-lhe a membrana e encontrar o seu conteúdo viscoso, de modo que o olho se situaria no limiar entre o que significa ser ou não ser civilizado. BATAILLE, Georges. *Œil. Documents*, Paris, n. 4, p. 215-216, set. 1929. Para melhor compreender o declínio do visível na arte e na filosofia francesa, cf. JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley; London: University of California Press, 1994.

37. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe**: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

38. Einstein publicou em 1915 uma obra pioneira sobre a arte primitiva, denominada *Negerplastik*, lida no Brasil por Mário de Andrade e pelo médico psiquiatra Osório César. No ensaio, as esculturas e os ídolos africanos apareciam desvinculados de sua origem cronológica e geográfica, como imagens que, anacronicamente, esclareciam a compreensão de espaço no cubismo contemporâneo. Cf. EINSTEIN, Carl. MEFFRE, Liliane. **Negerplastik** (escultura negra). Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

39. Bataille afirma, nesse ensaio, que “Todo começo supõe aquilo que lhe antecede, mas em certo ponto o dia nasce da noite, cuja luz, em Lascaux, nos alcança; é a aurora da espécie humana” (BATAILLE, 1979, p. 11).

40. BATAILLE, 1930, p. 396.

41. DIDI-HUBERMAN, 2015.

42. Como mencionamos, o verbete “Arquitetura”, citado anteriormente, pertencia ao “Dicionário Crítico” da revista. Em outro texto, “Le langage des fleurs”, Bataille se debruça sobre a “flor”, a palavra e o objeto, para deturpar o sentido predominantemente atribuído à corola, o de exemplo de pureza e harmonia formal, reforçando o caráter hediondo e animalesco dos órgãos sexuais e dos pistilos fotografados por Blossfeldt. Cf. BATAILLE, Georges. *Le langage des fleurs*. **Documents**, Paris, n. 3, p. 160-168, jun. 1929.

43. Cf. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user’s guide**. New York: Zone Books, 1997; BATAILLE, Georges. *Matérialisme*. **Documents**, Paris, n. 3, jun. 1929, p. 170.

44. BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. Op. cit.

45. BATAILLE, Georges. *L’informe*. **Documents**, Paris, n. 7, p. 382, dez. 1929.

46. Idem, 1930, p. 391.

apresentação, a qual supõe uma distinção entre a forma e a matéria⁴³. Nesses termos, quando Bataille nos diz, em *L’art primitif*, que o corpo humano modificado anteciparia a putrefação e a destruição de um cadáver, faz uma clara remissão ao seu anti-humanismo e ao fato de que a impureza e o dejetos compõem a própria civilização. Para Yve-Alain Bois, o baixo materialismo encontraria no informe a sua mais concreta materialização⁴⁴. O informe consiste, segundo Bataille, em um mecanismo de operação que coloca no mesmo plano as formas e os conceitos, que desclassifica a própria linguagem e os ideais da representação, na medida em que nos sugere que o universo não aparenta ser nada além de uma massa amorfa, ao modo de uma aranha e de um cuspe⁴⁵.

O informe, no entanto, não pode se reduzir a um sinônimo para a imundície, pois reproduz critérios diversos de semelhança, que prescindem do visível, da continuidade ou da evolução da espécie. Por isso, os desenhos infantis adotam uma aparência arbitrária e metonímica que nos permite reconhecer um urso por trás de olhos isolados ou um pássaro pela mera presença de um bico. A representação seria, em geral, dinâmica como aquela do cubismo, fazendo transparecer o movimento e a coexistência dos elementos presentes e ausentes da imagem, bem como dos tempos diversos de cada um desses componentes, formando um “agrupamento dinâmico no interior de uma representação figurada de elementos que representam uma sucessão no tempo”⁴⁶.

O autor procurava apontar, inclusive, critérios de semelhança que se sustentassem em alteridades diversas, como a que supõe a proximidade entre o homem e o animal, e que vislumbrassem um resquício do corpo anterior à linguagem (daí ter se voltado para a arte pré-histórica) e à simetria. No texto de 1930, Bataille esboça apenas os sinais dessas características, relacionadas ao misticismo e à religiosidade da arte pré-histórica, que serão finalmente desenvolvidos em seu ensaio sobre Lascaux.

O debate para Georges Bataille, portanto, não consistiria em determinar ou não a *gênese* do intelecto ou da arte figurada, mas em propor alteridades diversas daquela puramente humana e em salientar a existência de uma crise entre tempos. Por essa razão, o primitivo não esteve, para ele, ligado a uma noção histórica, segundo a qual filogênese e ontogênese se correlacionam, mas a uma ruptura destrutiva do presente.

No caso de Mário de Andrade, por outro lado, há uma distinção na maneira como interpreta o conceito nos dois momentos analisados. Na década de 1920, ao empregá-lo como uma “atitude estética”, o primitivo não separa de si os sentidos de arte (a obra) e de performance ou

Larissa Costa da Mata

Os primitivos: Mário de Andrade e Georges Bataille.

de atuação (jogo, atitude) e, como tal, coincide com um hiato no tempo que não se fixa: o Oriente que é tudo o que passa. Durante o curso de história da arte e no ensaio de 1943, contudo, o intelectual brasileiro conserva o laço entre o primitivo e a origem, presente nos movimentos de vanguarda de início daquele século. Nesse contexto, em que se torna mais substancial o seu projeto de consolidação da cultura nacional, a gênese aproxima-se, por fim, de conceitos clássicos como o de beleza, para ele um critério necessário para que o artista/intelectual realizasse uma aproximação efetiva entre a sua arte e o público⁴⁷.

47. Além dos textos percorridos neste ensaio, o autor de *Macunaíma* perpetua argumentos semelhantes em "O artista e o artesão", aula inaugural de seu curso no Rio de Janeiro, proferida em 1938. ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes.** São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963, p. 9-33.