

Recensão a *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*, Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, eds.

Pedro Cardim

Práticas da História, n.º 22 (2026): 531-540

www.praticasdahistoria.pt

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020), UIDP/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDP/04666/2020), UID/4666/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04666/2025), UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020, UID/4209/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04209/2025) and LA/P/0132/2020 (DOI: https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020)

Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, eds. *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*. Londres: Routledge, 2024, 202 pp.

Pedro Cardim*

Estamos perante um livro de grande qualidade e verdadeiramente plurifacetado. Embora situado na área disciplinar da história da arte e dos estudos sobre cultura visual, é uma obra eminentemente interdisciplinar, pois, a fim de discutir o que foi o "primitivismo" nos espaços ibéricos e latino-americanos, mobiliza conceitos e ferramentas interpretativas da história, da antropologia, da literatura e dos estudos culturais.

Como se sabe, na sua versão europeia o "primitivismo" desenvolveu-se a partir do final do século XIX. Nesse contexto finissecular, muitos artistas do Ocidente sentiram-se atraídos pelas artes de África, das Américas e da Australásia, convictos de que essas sociedades possuíam uma moralidade e uma forma de expressão artística superiores às das sociedades ditas "civilizadas". Movia-os o desejo de recuperar uma suposta simplicidade e autenticidade de um tempo pretérito, das origens. Para além da atração pelas culturas africanas, ameríndias e da Australásia,

* Pedro Cardim (cpa@fcsh.unl.pt). https://orcid.org/0000-0001-7100-180X. Departamento de História, NOVA FCSH. Receção da recensão original: 20-02-2026. Receção da versão revista: 28-07-2026. Aceitação: 29-07-2026.

esta apreciação positiva de um suposto "primitivo" materializou-se no fascínio pela *Volkskunde*, a "etnografia local", a busca do que era puro, original e verdadeiro; e no interesse pela pastoral, que expressava a oposição entre o artista culturalmente sofisticado e a pessoa normal, esta última simples, mas capaz de captar, com muito mais intensidade, as coisas importantes da natureza. Como é bem sabido, este interesse pelo primitivo foi igualmente uma maneira de escapar ao naturalismo, uma forma de figuração que muitos então consideravam exausta. E foi, ainda, um modo de criticar o *status quo* burguês e o formalismo académico que se institucionalizou no campo das artes no século XIX.

Incidindo numa série de contextos ibéricos e latino-americanos, este livro propõe-se lidar com o primitivismo como algo que jamais esteve fixo. Em vez disso, o primitivismo é encarado, aqui, como uma realidade fluida, que adquiriu diferentes significados e se prestou a variadas utilizações. Por isso, os estudos aqui reunidos apostam na exploração de temporalidades e de discursos muito entrelaçados e sempre numa circulação multidirecional. Mostram que tais discursos brotaram de diversos centros e moldaram uma experiência de modernidade bastante desigual, heterogénea e multitemporal (p. 5).

É desse primitivismo algo policêntrico e multidirecional que nos falam vários dos trabalhos que integram este volume. No seu estudo sobre o cubismo, por exemplo, Mark Antliff e Patricia Leighten questionam a leitura difusionista – a partir de Paris – da conversão do cubismo numa linguagem de múltiplas vanguardas. Colocando em dúvida a narrativa centro-periferia e dicotomias como "líderes" e "seguidores", o estudo de Antliff e Leighten apresenta, em vez disso, uma realidade eminentemente policêntrica, com os múltiplos polos do cubismo a atuarem simultaneamente e com grande intensidade, muitos deles no chamado "Sul" (pp. 34 segs.). Antliff e Leighten insistem, ainda, no carácter local e até não traduzível de várias expressões do cubismo, vendo nele, muitas vezes, a expressão de um anticosmopolitismo (p. 38).

Num sentido próximo do que acabou de ser apresentado vai o estudo de Joana Brites sobre Canto da Maya. Brites identifica muitos traços de primitivismo na trajetória desse artista, mostrando que tal resultou da já

referida reação contra a alienação moderna. Canto da Maya fê-lo através do distanciamento do academicismo e do enfatizar da forma e do volume em detrimento da verosimilhança. Reclamou o poder mágico da arte, a sua capacidade de ligar as pessoas a uma totalidade na qual elas se inseriam, e viu nessa busca uma forma de regeneração da sociedade e da arte modernas. Nesse sentido, primitivizou certos aspetos da sua vida e enveredou por um processo de quase *going native*, de que um dos principais momentos foi quando se fez fotografar num suposto traje africano. Brites insiste que tal poderia ter tido um potencial subversivo, de crítica à exploração dos africanos por Portugal. Porém, no caso de Canto da Maya não teve essa finalidade crítica, não levou a uma posição subversiva ou a um marcado interesse em conhecer o *outro* (p. 146). Nesse sentido, a sua obra mostra como alguma arte europeia tinha naturalizado o colonialismo e mostra, também, que o primitivismo não comportava, necessariamente, uma crítica à violência e à exploração coloniais.

Mais adiante voltarei a este tema, o colonialismo, verdadeiramente transversal a esta obra.

Para já, gostaria de referir que o interesse estético pelo primitivismo reaparece em vários outros estudos, como o dedicado a Joaquim Sunyer e a Joan Miró. Aí, o que sobressai é uma conceção de primitivismo muito ligada à simplicidade pastoril, convertida, no contexto do Noucentisme catalão, numa espécie de aspiração estética. M. Lluïsa Faxedas Brujats sublinha o marcado envolvimento do Noucentisme com a ideia de primitivo, por exemplo, no interesse pelos pastores como celebração da harmonia de uma existência simples, muito melhor do que a vida urbana. Mostra que tal se filiou num forte sentimento de comunidade entre os catalães, muitas vezes associado ao que era arcaico, antigo, sobretudo da herança mediterrânica (p. 157). O propósito era enfatizar esse espírito mediterrânico partilhado, uma vez mais como forma de se opor ao projeto de modernidade e de civilização. No estudo de Faxedas Brujats reencontramos, portanto, um outro tópico transversal a este volume: a tensão entre a ideia de um mundo natural harmónico e as pressões do mundo moderno em rápida transformação.

Marta Soares também percorre um território próximo do que acabou de ser referido. Estuda o grupo de artistas e de intelectuais que se reunia em torno do Café Alameda, em Granada, no início dos anos 1920, onde pontificavam Federico García Lorca, o compositor Manuel de Falla e o artista Hermenegildo Lanz (1893-1949). Todos eles partilhavam um forte interesse por marionetas e viam no primitivismo uma estética teatral muito mais "verdadeira". Para eles, o teatro de marionetas era não só uma forma de questionar o teatro burguês, mas também uma modalidade de expressão muito mais capaz de captar a simplicidade, o imóvel, o misticismo, o divino, o irracional... Essa opção pelo primitivo também se ligava ao animismo, ou seja, à extensão da vitalidade a coisas inanimadas, algo típico das fases mais básicas da cultura mental ou de conceções infantis. Para muitas dessas figuras, o teatro de marionetas era bem mais capaz de captar a complexidade do mundo do que o teatro representado por atores humanos (p. 173).

Porém, o tema forte deste volume é, sem dúvida, a articulação do primitivismo com o colonialismo (e o pós-colonialismo). Como sabemos, o "primitivismo" que foi forjado pelos europeus, ao mesmo tempo que envolveu a atração pelas artes de África, das Américas e da Ásia, também reproduziu estereótipos racistas com os quais os europeus e seus descendentes justificavam, desde há muito, o domínio colonial sobre as populações desses continentes. Não podemos esquecer que o imperialismo europeu foi legitimado, desde as suas origens no século XV, como um empreendimento que visava transmitir a "civilidade" e, mais tarde, a "civilização" aos povos das Américas, da Ásia e de África, quase sempre retratados como primitivos ou barbáricos.

O "primitivismo" do começo do século XX continuou a considerar essas populações como pertencentes a um "passado" atrasado, mesmo estando estas no presente, negando-lhes o acesso à tecnologia e descaracterizando-as por utilizarem artefactos tecnológicos tidos como "primitivos". Era um imaginário que supunha, portanto, uma hierarquia entre os grupos humanos.

Além disso, como refere Rafael Cardoso, um dos colaboradores deste livro, as discussões do Atlântico Norte sobre o primitivismo fre-

quentemente deram como certo que o conceito operava numa única direção: para fora da Europa Ocidental e da América do Norte, em direção ao Hemisfério Sul. O olhar primitivista era considerado uma projeção do "eu" colonizador, subordinando o "outro" colonizado e, simultaneamente, dele se apropriando. Na sua versão norte-europeia, o primitivismo produziu, portanto, um efeito de obscurecimento do contributo dado por artistas e escritores latino-americanos para a renovação artística de inícios do século xx (Rafael Cardoso).

Este livro demarca-se deste tipo de leitura. Estudando o modo como essas atribuições de "primitivismo" atuaram em contextos pós-coloniais, sobretudo ibéricos e latino americanos, demonstra que essa atitude primitivista esteve sempre sujeita a apropriações. Desde logo, porque muitos latino-americanos e ibéricos contestaram o primitivismo como um projeto estritamente etnográfico e perceberam que ele era parte integrante do empreendimento colonial mais amplo. Nesse sentido, distanciaram-se da compreensão binária colonizador/colonizado que, para além de ignorar a história longa dessa ideia, também obscurecia "os primitivismos que floresceram nas sombras dos impérios europeus" (Rafael Cardoso, p. 99).

Incidindo deliberadamente em diversos artistas e contextos latino-americanos, este livro deixa bem patente que o primitivismo, quando cultivado por artistas dessa parte do mundo, serviu para criticar o impacto cultural negativo da modernidade ocidental sobre os povos colonizados. Os acontecimentos do século xx contribuíram para abalar fortemente o imaginário de superioridade da Europa. Vários estudos reunidos neste volume mostram que a Grande Guerra, com a Europa em barbárica autodestruição, foi um importante momento de viragem das perceções da Europa por parte dos latino-americanos. E mostram, igualmente, que, em diferentes pontos da América Latina, várias figuras reagiram contra modernistas europeus que lá iam exercer exercícios de autoridade intelectual e artística. As obras primitivistas de artistas anticoloniais foram críticas dos estereótipos ocidentais sobre os povos colonizados, a ponto de alguns chegarem mesmo a manifestar um an-

seio pelo modo de vida pré-colonial, uma certa nostalgia pelo mundo que havia sido destruído pelo colonialismo europeu.

Grande parte dos trabalhos aqui reunidos estudam casos de persistência de uma ideologia colonial muito assente na ideia de primitivo. Porém, uma vez mais sobressai, nesses estudos, o carácter multiforme e adaptável do primitivismo, ao ponto de esse imaginário poder ser "usado" para alcançar objetivos muito diversos e, por vezes, completamente opostos.

O estudo de Mariana Pinto dos Santos é um dos que mais diretamente exploram a tríade primitivismo, colonialismo e anticolonialismo. Pinto dos Santos defende que o primitivismo com referência a África pode ser encontrado, em Portugal, na arte e, também, no campo da etnografia e das narrativas coloniais. Dá como exemplo o antropólogo Diogo de Macedo, curador de exposições coloniais na década de 1930 e autor do livro *Arte Indígena Portuguesa*, de 1934, uma obra estreitamente ligada à exposição colonial do Porto. Macedo interessou-se pelo primitivismo como uma busca da expressão primordial, mas fê-lo sempre marcado por um olhar de superioridade de um Ocidente/Norte supostamente civilizado e modernizador, face a um Sul barbárico, primitivo e carente desse influxo do Norte civilizado para ser capaz de inovar. O modo como Macedo interpretou os famosos bronzes do Benim é um ótimo exemplo da sua forma de ligar a arte do século XV à modernidade europeia: defende que a marca portuguesa terá sido fundamental para que essa elevada expressão artística se realizasse. Para Macedo, a mistura com a estética dos portugueses constituía um exemplo de "boa miscigenação".

Num sentido completamente oposto vai Ernesto de Sousa, também estudado por Pinto dos Santos. Sousa foi organizador, em 1946, da *Semana da Arte Negra*, na Escola Superior Colonial. Na conferência de abertura, assinalou a afinidade entre os modernos e a tendência abstrata da arte primitiva. Como destaca Pinto dos Santos, colocou a arte africana no mesmo plano que os muralistas mexicanos ou a obra de Portinari e incluiu no seu discurso uma forte crítica ao colonialismo, à sua violência e à sua dinâmica exploradora. O seu apreço pelo primi-

tivismo africano aproximou-se, desse modo, das tradições surrealista e neorrealista de denúncia da relação entre arte e colonialismo (pp. 128 segs.). Conclui-se, portanto, que o primitivismo esteve tanto na base da ideologia colonial portuguesa quanto na sua subversão.

O conceito de atraso e a sua relação com o primitivismo também estão muito presentes neste e em outros estudos reunidos no volume em apreço. Vários deles refletem criticamente sobre o impacto desses conceitos não só nas narrativas históricas das "periferias" (tanto extraeuropeias quanto do próprio Sul europeu), mas também na *master narrative* da história da arte (p. 6). A esse respeito, é muito instrutivo o trabalho de Alejandro Mejías-López sobre José María Arguedas, antropólogo peruano que foi a Espanha para estudar a sociedade espanhola. Com um *background* de estudos quechua, Arguedas viu nos espanhóis um dos povos menos evoluídos do mundo, formulando um autêntico primitivismo invertido: uma Espanha atrasada face à situação das suas antigas colónias. Arguedas não estava obviamente sozinho nesta visão de uma Espanha primitiva e atrasada; vinha na senda de José Martí ou Rubén Darío e a ele se juntaram figuras como Alejo Carpentier. Do estudo realizado por Mejías-López extraem-se duas ideias-fortes: antes de mais, o modernismo hispano-americano foi o catalisador do modernismo espanhol (e não o contrário); em segundo lugar, esse modernismo latino-americano terá tornado possível a expressão do modernismo espanhol como um primitivismo de si mesmo.

Pode assim dizer-se que, a par da inegável relação entre primitivismo e dominação colonial (e pós-colonial), este volume também evidencia que o primitivismo proporcionou um amplo repositório de recursos para o desenvolvimento de leituras diametralmente opostas. Para tanto, contribuiu o que poderíamos chamar de uma fundamental polissemia do "primitivismo". Joana Cunha Leal, ao estudar a exposição *Los pintores íntegros*, realizada em Madrid em 1915 e resultado do labor de Ramón Gómez de la Serna, mostra que a ideia de integridade cultivada por Gómez de la Serna teve a sua origem no "conceito do artista como um «primitivo», significando, aqui, antirracional, espontâneo e, acima de tudo, «autêntico»". Na sua muito sugestiva análise da

exposição *Los pintores íntegros*, Joana Cunha Leal mostra que esta não apenas defendia a europeização de Espanha, mas tornava os valores da arte popular local e da cultura popular intercambiáveis sob o "guarda-chuva" do cubismo.

Acresce que, através do estudo do mural mexicano, Cunha Leal assinala igualmente a forma como Diego Rivera concebeu, retrospetivamente, a sua apropriação do folclore mexicano como forma de produzir uma arte autêntica e universal (p. 59). Para Rivera não se tratava apenas de primitivizar as referências coloniais, mas também de trazer um núcleo da vanguarda europeia para o cerne da resistência anticolonial e da cultura revolucionária mexicana da sua época (p. 59).

O mural e a sua primitivização são o objeto de outro estudo deste volume, dedicado a Joaquín Torres-García e a David Alfaro Siqueiros. Begoña Farré Torras assinala que, tanto na América Latina como na Europa, o mural moderno foi primitivizado pela associação com o pré-renascentista, o pré-colonial e o fresco, e transformado num remédio para os males do individualismo, do capitalismo e do imperialismo do mundo moderno e dos seus mercados de arte. O seu uso foi defendido como uma expressão genuína tanto da cultura pré-hispânica quanto da cultura popular mexicana contemporânea (p. 66). Nesse sentido, o trabalho de Farré Torras ilustra muito bem como os elementos primitivistas se cruzaram com questões de identidade regional e nacional, em ambos os lados do Atlântico (p. 66).

Já Rafael Cardoso, no seu estudo sobre antropofagia, primitivismo e antiprimitivismo, explora uma outra faceta do modo como este imaginário funcionou como estratégia contra a influência europeia, desta feita no Brasil. Analisando como a *Revista de Antropofagia* abordou, em 1929, o tema do primitivismo, Cardoso mostra que este foi visto como o caminho para ultrapassar uma civilização decadente como a europeia. "Só o selvagem nos vai salvar", chegou a afirmar Oswaldo Costa. Já no "Manifesto de poesia pau-Brasil", de Oswald de Andrade, o primitivismo serviu o propósito da luta contra a cultura de elite e contra o artificialismo das academias.

Porém, como reconhece o próprio Rafael Cardoso, o legado da *Antropofagia* revelou-se mais radical do que o que alcançou nos anos 1920. Para Cardoso, as estratégias discursivas do movimento são muito mais interessantes do que a retórica anticolonial direta pela qual é habitualmente celebrado. O grande "truque" da *Antropofagia* foi incorporar o olhar "exotizante" do primitivismo europeu e posteriormente devolvê-lo à Europa sob a aparência de antiprimitivismo. Como refere o próprio Cardoso, os mentores da *Antropofagia*, ao se posicionarem simultaneamente como selvagens e modernos, conseguiram subverter as hierarquias que permitiam aos europeus ditar à América Latina a suposta inferioridade cultural (p. 110).

Enquanto repositório de recursos, o primitivismo prestou-se, portanto, a muita ambivalência. Alguns exemplos dessa ambivalência primitivista já foram mencionados. O que agora gostaria de referir, para encerrar, refere-se ao estudo sobre os treze artigos escritos por Benjamin Péret, um dos fundadores do surrealismo, durante a sua estadia no Rio de Janeiro entre 1930 e 1931. Tais escritos foram publicados no *Diário da Noite*, de São Paulo, e neles sobressai o marcado interesse de Péret pelas religiões afro-brasileiras, as quais, convém lembrar, tinham sido sempre severamente reprimidas, tanto pelas autoridades coloniais portuguesas quanto pelo Estado brasileiro. Péret destacou não propriamente a autenticidade ou a pureza original dessas religiões, mas sim o carácter impuro, compósito e sincrético dessa experiência religiosa. A sua leitura muito própria do que ele chamou de Candomblé e Makumba constitui um dos poucos exemplos, naquela época, de uma apreciação positiva dessas formas de religiosidade e da sua estética. Porém, e uma vez mais, Péret é fundamentalmente ambivalente na avaliação que faz do papel que essas religiões desempenharam na resistência contra a escravatura: reconhece, sem dúvida, o seu contributo, mas considera-o insuficiente para uma verdadeira transformação social.

Em suma, o principal contributo deste volume coletivo é a cabal demonstração da fundamental instabilidade do conceito de "primitivo". Os trabalhos aqui reunidos mostram que o primitivismo podia designar realidades bem diferentes e também que, na senda do que os coloniza-

dos já haviam feito ao longo de vários séculos de dominação europeia, os ex-colonizados souberam tirar partido das atribuições de "primitivo" contra eles dirigidas. Aproveitaram-se da porosidade do conceito de "primitivo" e moveram-se nas suas brechas. Nesse sentido, vários dos estudos aqui reunidos evidenciam o potencial do primitivismo para desestabilizar o discurso colonial e abalar o imaginário subjacente.

Referência para citação:
Cardim, Pedro. "Recensão a *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms*, ed. Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos". *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 22 (2026): 531-540. https://doi.org/10.48487/pdh.2026.n22.49694.