



# MODERNISMO BRASILEIRO: PRENÚNCIOS, ECOS E PROBLEMAS

Organizadores

André Dias

José Luís Jobim

Mireille Garcia

Rita Olivieri-Godet



# edições makunaima

Coordenador

José Luís Jobim

Revisão, diagramação e editoração

Casa Doze Projetos e Edições

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

M689 Modernismo brasileiro [livro eletrônico] : prenúncios, ecos, problemas / Organizadores André Dias... [et al.]. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN 978-65-87250-26-7

1. Modernismo (Literatura) – Brasil. 2. Modernismo (Arte) – Brasil. I. Dias, André. II. Jobim, José Luis. III. Garcia, Mireille. IV. Olivieri-Godet, Rita.

CDD B869.09

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422



# Modernismo brasileiro: prenúncios, ecos e problemas

ORGANIZADORES

André Dias  
José Luís Jobim  
Mireille Garcia  
Rita Olivieri-Godet

Rio de Janeiro

2022



## **Conselho Consultivo**

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)  
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)  
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)  
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)  
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)  
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)  
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)  
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)  
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)  
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)  
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)  
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

## Sumário

INTRODUÇÃO	8
MODERNIDADE, SILÊNCIO E EXPLOSÃO EM O REI DA VELA, DE OSWALD DE ANDRADE <b>André Dias, Frederico van Erven Cabala</b>	12
A LITERATURA DE LÚCIO CARDOSO: ESPACIALIDADE GÓTICA, MELODRAMA E PERSONAGENS EMPAREADOS <b>Ângela Maria Dias</b>	39
O SILENCIAMENTO SIGNIFICA: SOBRE A NÃO PRESENÇA DE POETAS MODERNISTAS <b>Bethania Mariani</b>	61
TRAJETÓRIAS IMPROVÁVEIS E POLÊMICAS DE UM MITO ORIGINÁRIO DE MAKUNÁIMA A MACUNAÍMA E MAKUNAIMÃ, HISTÓRIAS E IDENTIDADES <b>Brigitte Thiérior</b>	88
A VOCAÇÃO ANTROPOFÁGICA DA LITERATURA BRASILEIRA: DO MOLHO MACHADIANO ÀS VARIANTES PÓS-MODERNAS <b>Eduardo F. Coutinho</b>	106
PAGU: MUSA DA ANTROPOFAGIA, ESCRITORA OU MILITANTE COMUNISTA? <b>Eurídice Figueiredo</b>	122
DE MAKUNAIMA A MACUNAÍMA: DESDOBRAMENTOS DE UM HERÓI MODERNISTA <b>Fábio Almeida de Carvalho</b>	140
REVISITANDO O PASSADO: A ESTÉTICA MODERNISTA SOB A PERSPECTIVA DE PAULO MENOTTI DEL PICCHIA <b>Fernando Simplicio dos Santos</b>	159
A LÍNGUA DO MODERNISMO BRASILEIRO: UMA VISÃO COMPARATIVA <b>José Luís Jobim</b>	178

SOBRE ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA, DE MÁRIO DE ANDRADE	194
<b>Laura Rivas Gagliardi</b>	
PEQUENOS FRASCOS, GRANDES PERFUMES: AMAR, VERBO INTRANSITIVO (IDILIO)	221
<b>Ligia Chiappini</b>	
CONVERSAS AO SUL: MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO ARGENTINO	241
<b>Livia Reis</b>	
UMA ESTÉTICA DE FERRO: LIMA BARRETO E O PROJETO MODERNISTA DE APAGAR A NEGRURA DO 'CARÁTER NACIONAL'	258
<b>Luís Madureira</b>	
A MODERNIDADE DISSIDENTE DE MANOEL BOMFIM	271
<b>Luiz Fernando Valente</b>	
MÁRIO DE ANDRADE E O MODERNISMO PARANAENSE, ANOS DE 1920	284
<b>Marcos Antonio de Moraes</b>	
100 ANOS DEPOIS, BANDEIRA DÁ PANOS P'RA MANGA	318
<b>Maria Aparecida Ribeiro</b>	
LUIZ RUFFATO, O ROMANCISTA COMO CRÍTICO: REFLEXÕES EM TORNO DA PRODUÇÃO MODERNISTA BRASILEIRA, FORA DO EIXO DE SÃO PAULO	331
<b>Mireille Garcia</b>	
MIA COUTO: A OUTRA MARGEM DA LINGUAGEM	350
<b>Pauline Champagnat</b>	
ANTROPOFAGIA ENTRE RESGATES E SEQUESTROS DE 1928 AOS ANOS 70	363
<b>Paulo Moreira</b>	

AS IMAGENS PARA O POEMA COBRA NORATO, DE RAUL BOPP	380
<b>Paulo Silveira</b>	
UMA LEITURA DE MILAGRÁRIO PESSOAL, OU UMA DES-CIDA ANTROPOFÁGICA AO “MARCO ZERO” DA LÍNGUA PORTUGUESA	393
<b>Renata Flavia da Silva</b>	
PAISAGENS URBANAS E VESTÍGIOS MEMORIAIS: A PAULICÉIA DE MÁRIO DE ANDRADE E A SÃO PAULO DE DANIEL MUNDURUKU	411
<b>Rita Olivieri-Godet</b>	
A AMAZÔNIA E SEUS MODERNISMOS: LEITURAS E VISÕES, MANIFESTOS E CICLOS NA LITERATURA DA REGIÃO	436
<b>Roberto Mibielli</b>	
GILBERTO FREYRE E O MODERNISMO: ANARQUIA E PARADOXO	466
<b>Rogério Lima</b>	
MODERNISMO, TRADIÇÃO, TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA: MÁRIO DE ANDRADE E SEU PROJETO DE ABRASILEIRAMENTO	492
<b>Sheila Praxedes Pereira Campos</b>	
NA IMPRENSA, O DISCURSO SOBRE O MODERNISMO NO BRASIL	509
<b>Silmara Dela Silva</b>	
MODERNISMO BRASILEIRO E MODERNISMO PORTUGUÊS: AS SEDUÇÕES AUTORITÁRIAS	528
<b>Silvio Renato Jorge</b>	
TRADIÇÃO E MODERNIDADE; LOCALISMO E COSMOPOLITISMO EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	540
<b>Sonia Netto Salomão</b>	

JUSTIÇA DE ONÇA SE FAZ É NO DENTE: ORALIDADE E DEVORAÇÃO EM GUIMARÃES ROSA E MICHELINY VERUNSCHK <b>Stefania Chiarelli</b>	560
LITERATURA AFRO-BRASILEIRA: DA FRACA ADEÇÃO AO MODERNISMO BRASILEIRO DE 1922 AO PROJETO DE REFUNDAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL <b>Zilá Bernd</b>	574
SOBRE OS AUTORES	585
ÍNDICE REMISSIVO	599



## Introdução

Quando se fala em história literária nas escolas brasileiras, parece que a referência básica são os chamados “períodos literários”. Estes são mostrados com frequência como entidades auto-evidentes, evitando-se na maior parte das vezes todos os problemas teóricos que a sua própria construção abriga. Talvez isto seja consequência de uma falta de tradição reflexiva sobre esta própria construção e sobre as questões envolvidas nela. Para estruturar o período, como quadro sintético baseado em certos princípios organizadores que o configuram como tal, podem-se empregar termos que dão um sentido determinante ao que se narra, como “decadência”, “retorno”, “progresso”, “modernização”, e até nomear grupos, movimentos ou épocas com designações relacionadas a estes termos (Decadismo, Renascimento, Vanguarda, Modernismo).

9

O “conteúdo” de um período literário é o sentido formado tanto por aquilo que o período significa para a cultura em que foi constituído – e que explica por que determinados cursos de ação em certas circunstâncias foram possíveis, e outros foram descartados – quanto por aquilo que ele significa para a cultura que se apropria dele, gerando uma unidade de sentido para o que se evoca, revisa e/ou cria.

Em momentos históricos mais distantes, atribuía-se à tradição uma relevância e uma exemplaridade que não podiam ser contornadas. Na medida em que, no Ocidente, se tentam legitimar opções vistas como opostas ou questionadoras da tradição, este quadro de referências lentamente se altera. No passado, os guardiães da tradição já foram chamados de *antigos* pelos que os contestavam. Os contestadores, por seu lado, foram chamados de *modernos*, na

famosa *Querela dos antigos e dos modernos*, que começou no século XVII. Se o *moderno*, como um *modus hodiernus* (modo de hoje) remete a um presente que se diferencia do ontem, então se pode dizer que o vocábulo investe em um contraste temporal que destaca e beneficia o *agora* em relação ao *antes*. Todavia, também se pode dizer que o *agora* de que se fala se transforma inevitavelmente em *antes*, com o decorrer do tempo.

Quando usamos *Modernismo* como designação de período literário, criada a partir do vocábulo *moderno*, em português, é preciso levar em conta os sentidos históricos registrados, inclusive em momentos históricos anteriores a este período, como se pode comprovar, ao consultar dicionários anteriores e posteriores a 1922.

10 O *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa* (p. 1172), de Caldas Aulete, publicado em 1881, registra o verbete *modernismo* como “apego a tudo o que é moderno, sistema e gosto de seguir tudo o que é moderno”. *Modernista*, ainda segundo aquele dicionário, é “pessoa que por sistema é aferrada a tudo o que é moderno; pessoa apaixonada de coisas modernas, que não aprecia o que é antigo”. O verbete principal, então, é *moderno*: “recente, de pouco tempo; que é dos tempos mais próximos (...) Atual, presente, de hoje, que está na moda (...). Que não é antigo em qualquer corporação, em qualquer emprego (...). *História moderna*: a parte da história que vem desde 1453 até o presente, ou, segundo outros, até a revolução francesa (...). (p. 1172)

Já o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (p. 1941) registra o verbete *modernismo* como: “1 gosto ou tendência pelo que é moderno; modernice 2 HIST ART LIT designação genérica de vários movimentos artísticos e literários (cubismo, dadaísmo etc.) surgidos no fim do s XIX e no XX, que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da arte tradicional [No Brasil o movimento iniciado com a *Semana de arte Moderna* [1922], refletiu-se na

busca de meios de expressão autenticamente brasileiros, fugindo dos tradicionais modelos europeus.]”

Se nos ativermos ao contexto do início do século XX, podemos constatar que os modernistas brasileiros, como muitos outros artistas em outros lugares, tentaram de diversas maneiras reelaborar sua relação com o passado, com seu próprio tempo, e com o que imaginavam que viria depois. Este presente, que reavaliava o que vinha antes, com olhos para o futuro, explica em grande parte o uso da palavra *vanguarda* por muitos grupos de autores do século XX, que se viam como precursores de algo até então inominado, mas relevante por sua própria inovação. Não é à toa que Marinetti escolheu o termo *futurista* para seu manifesto de 1909, ou que Oswald de Andrade usou este mesmo termo para designar Mário de Andrade. De fato, naquele momento tratava-se de considerar o presente como ponto inicial de um futuro que se preconizava, inclusive em manifestos que até hoje são discutidos. Talvez se possa dizer que o tempo *moderno*, para os autores modernistas brasileiros, era aquele em que acreditavam estar: uma espécie de princípio de algo ainda não completamente claro, mas que eles prenunciavam, e iria começar com eles.

11

Ao reexaminar o Modernismo brasileiro, um século depois da Semana de Arte Moderna, este livro não pretende limitar-se a redescrever aquele movimento artístico, do modo como ele se descrevia no início do século passado, mas reavaliá-lo, pelo menos sob dois aspectos: o papel de obras e autores modernistas no Brasil como prenúncio ou sintoma de algo que vai acontecer; os ecos, resultados ou efeitos do que escreveram aqueles autores em suas respectivas obras; os problemas e questões relevantes referentes à sua época original e às sucessivas épocas em que as ideias modernistas circularam de diversas formas e com diversos efeitos.

Como o leitor verá, a maior parte das contribuições deste volume não se dedica apenas a um dos aspectos mencionados em

nosso título (prenúncios, ecos e problemas), mas a mais de um, quando não a todos concomitantemente, razão pela qual optamos por organizar o livro por ordem alfabética autoral.

De fato, este livro marca mais uma etapa na colaboração interinstitucional de pesquisa que há anos vem sendo desenvolvida entre docentes da Universidade Federal Fluminense, ligados(as) ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e da Universidade de Rennes 2, ligados(as) à *Équipe de Recherche Interlangue: Mémoires, Identités, Territoires (ERIMIT)*, e que agregou, para este resultado final, a contribuição de professores-pesquisadores oriundos de outras universidades brasileiras, europeias e americanas.

Boa leitura!

#### REFERÊNCIAS

- 12 AULETE, Caldas. *Diccionario Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.
- HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. *Diccionario Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

# Modernidade, silêncio e explosão em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade

André Dias<sup>1</sup>

Frederico van Erven Cabala<sup>2</sup>

## Primeiro sinal: 1933

Na ocasião das celebrações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, Décio de Almeida Prado, um dos maiores críticos do teatro brasileiro, refletiu sobre a presença da arte teatral no evento. “[...] nós, do teatro, não podemos deixar de nos sentir um pouco à margem, como que excluídos da festa” (Prado, 2013, p. 139), dizia ele, em referência à visão de que entre “a explosão estética de 22 e a crise econômica de 29” (*Ibidem*) o teatro brasileiro não teria apresentado sua face modernista. O crítico adiciona, em tons de lamento, que “A verdade, a dura verdade, é que não estivemos na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros” (*Ibidem*), para, aos poucos, flexibilizar essa própria “dura

13

---

1 Professor Associado II de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias – LIDIS/UFF. Pesquisador associado do PRINT-UFF, coordena o Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL. É Jovem Cientista de Nosso Estado pela FAPERJ.

2 Estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. André Dias, com pesquisa de título: *As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno*.

verdade” com indicações dos frutos teatrais fecundados a partir do modernismo em sua versão paulista. Décio de Almeida Prado discorre, a partir de então, sobre “um feixe de relações entre o teatro e o Modernismo, com o objetivo de provar que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia” (*Ibidem*). Em contraste com o princípio de sua própria análise, a conclusão do ensaio de Décio dá mostras dessa relativização, com um sentimento mais partícipe em relação ao evento celebrado: “A conclusão, se há alguma, é que o teatro não esteve tão ausente da Semana de Arte Moderna como as aparências fariam supor” (*Ibidem*, p. 150). Entre as diferenças da dicção do início e do fim da análise do crítico, o que haveria no meio? Justamente o reconhecimento de contribuições potentes para o teatro realizadas por membros daquele modernismo de 1922, como a dramaturgia de Oswald de Andrade, que nos interessa aqui de perto com a presença de *O rei da vela*.

14 Nesses últimos cinquenta anos que vai da crítica de Décio até hoje, em que podemos ver desdobramentos da – agora – centenária Semana de Arte Moderna com uma distância ainda maior, em revisões e redimensionamentos, os influxos para uma inovação dentro do teatro brasileiro foram sendo enaltecidos cada vez com maior diversidade. Em estudos como *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*, de Giuliana Simões, e *Um teatro bagunça*, de Elen de Medeiros, por exemplo, vê-se um sentido de alargamento da modernização da cena brasileira com as considerações de autores que trouxeram importantes valores de renovação para o teatro do país. Em análises como essas, o nome de Oswald de Andrade reponta. Um trabalho crítico que já vinha sendo pavimentado a partir das considerações sobre a dramaturgia de Oswald de Andrade realizadas por outro pilar da crítica teatral brasileira, como Sábato Magaldi.

Se faz sentido pensar como José Miguel Wisnik, que em recente conferência intitulada “Mário e Oswald: é tudo para hoje”,

realizada na Academia Brasileira de Letras<sup>3</sup>, fez um apelo para se compreender o movimento modernista *em movimento*, ou seja, em seus transbordamentos que se dão em anos e décadas posteriores a 1922, é preciso incluir a dramaturgia que Oswald de Andrade produziu na década de 1930 como um desdobramento de linhas que principiaram o seu desvelo no decênio anterior, inserida agora em novas direções sopradas por novos ventos históricos.

Em 1933, mesmo ano em que publica seu romance *Serafim Ponte Grande*, o qual trazia um prefácio de teor demolidor, com uma condenação de sua própria criação anterior – “A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha que ruir com as cornetas da crise.” (Andrade, 1990, p. 38) –, Oswald iniciaria um investimento intenso na dramaturgia. Com a intenção de ser, conforme dito no aludido prefácio, um “casaca de ferro na Revolução Proletária” (*Ibidem*, p. 39), o autor escreveria três peças em quatro anos. De 1933 a 1937, sairiam de sua lavra *O homem e o cavalo*, *A morta* e *O rei da vela*. A primeira foi publicada em edição do próprio autor, enquanto as duas últimas saíram pela Livraria José Olympio Editora, um empreendimento editorial de prestígio no Brasil de então. Juntamente com um esquete teatral que Oswald de Andrade publicou em jornal em 1937, denominado *Panorama do fascismo*, essa fase dramática do modernista se caracteriza por uma radicalização em termos de conteúdo político, bem como por experimentalismos formais que se configuram como bastante inovadores para os padrões teatrais do que costumava se fazer no país.

É verdade que assuntos políticos andavam presentes nos palcos brasileiros, principalmente considerando que em 1932 havia estreado *Deus lhe pague...*, de Joracy Camargo, enorme sucesso

---

3 Conferência proferida no dia 28/04/2022 e disponível integralmente em <https://youtu.be/IBg03NSccZ8>. As considerações a que nos referimos estão em proposições afirmadas por José Miguel Wisnik na primeira metade de sua apresentação.

de bilheteria com a atuação de Procópio Ferreira no papel de um mendigo que dá lições dos mecanismos do capitalismo a seu interlocutor. Sérgio de Carvalho Santos, ao comentar uma sugestão feita por Décio de Almeida Prado de que *O rei da vela* poderia ser uma resposta a *Deus lhe pague...* uma tentativa de fazer “a verdadeira peça comunista”, diz que “reunir sucesso comercial e fumaças comunistas” (Santos, 2002, p. 135) parece ter sido o que almejou Oswald de Andrade com *O rei da vela*.

16 A peça de três atos, ao menos em uma versão inicial, foi escrita em 1933, enquanto o autor passava por uma temporada na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, conforme consta em nota reproduzida em algumas edições em livro<sup>4</sup>. Juntamente com *O homem e o cavalo*, *A morta* e *Panorama do fascismo*, essa obra marcaria não apenas uma espécie de rompimento com sua criação anterior, pouco salpicada de elementos abertamente políticos, como também diferia bastante especificamente de sua dramaturgia publicada em 1916 – as peças escritas em francês, *Mon coeur balance* e *Leur âme*, produzidas com o seu então amigo Guilherme de Almeida, e que seriam consideradas por um Oswald já ao fim da vida como a pior parte de suas criações artísticas<sup>5</sup>. Diferentemente da roupagem simbolista, do teor açucarado e do emprego pouco experimental da forma de suas obras dramáticas do início da vida intelectual, suas peças do decênio de 1930 seriam marcadas pelo intenso – e, aos olhos de

---

4 Conferir, por exemplo, a edição *Teatro - obras completas/8*, da Editora Civilização Brasileira, de 1973. Conforme se vê na *Autobiografia precoce* de sua companheira naquela ocasião, Patrícia Galvão, a Pagu, os dois chegaram a morar nessa ilha no período.

5 Em entrevista publicada em setembro de 1954, Oswald de Andrade respondeu o que haveria de melhor e de pior em sua produção. Para ele, *Serafim Ponte Grande* representaria o melhor livro que ele já havia feito, enquanto suas peças iniciais seriam o pior de sua criação: “Excluo o Guilherme das responsabilidades. O fracasso eu o atribuo unicamente a mim. Eu não tinha alcançado a maturidade intelectual” (Estou, 1954, p. 6).



hoje, muitas vezes excessivo – uso de tópicos político-partidários, em consonância com a militância do autor no Partido Comunista, por uma crítica aguda a respeito das instituições tradicionais e das classes dominantes e por uma pesquisa estética de uma radicalidade ímpar para o período. Essas peças estariam, ainda, em dissonância com a maior parte do que se praticava na dramaturgia brasileira, ao propor soluções e paradigmas inovadores que rompiam com o modelo das comédias de costumes então em voga, cujos enredos e formas se restringiam aos conflitos familiares da “modesta sala de visitas” (Prado, 2009, p. 37).

O enredo de *O rei da vela* tece uma fina crítica às estruturas de modernização do país nos primeiros decênios do século XX. Se havia sopros de uma euforia que se dizia renovadora, definida por um importante historiador como uma “modernização ‘a qualquer custo’” (Sevcenko, 2021, p. 23), tais ventos só serviram para inflamar ainda mais as chamas dessa peça de Oswald de Andrade. Em *O rei da vela*, assistimos ao desnudamento de representantes das classes dirigentes do país. Somos apresentados a um Brasil cuja crise de 29 alavancou os níveis de miséria e o derretimento de fortunas, inclusive de antigos representantes de classes abastadas tradicionais. Em meio às ruínas, o personagem Abelardo I, um usurário impiedoso, enriquece de repente também como vendedor de velas, pois até as “empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente.” (Andrade, 2017, p. 34), conforme conta o próprio. Acompanhado de um sócio denominado Abelardo II que, embora inferior, não esconde o desejo de roubar-lhe a posição – ele confessa sem cerimônias ao companheiro agiota que tem o desejo de “suceder-lo nessa mesa” (*Ibidem*, p. 25), Abelardo I mantém relações com diversos personagens que são uma mostra de instituições e da antiga aristocracia rural brasileira, enquanto oprime os que estão na miséria e não podem lhe pagar os abusivos juros. Ele se encon-

tra com Pinote, símbolo do intelectual cooptado pelo sistema que espera receber uns tostões em troca de escrever-lhe uma biografia, recebe ligação de um adulator padre, e, o que ocupa a maior parte da história, resolve se casar com Heloísa de Lesbos.

Qualquer comparação imediata que façamos com o casal histórico Pedro Abelardo e Heloísa de Argenteuil, do século XII, que se tornou símbolo de afeto duradouro<sup>6</sup>, não dura nem o começo do primeiro diálogo entre o casal homônimo de *O rei da vela*. A primeira fala de Heloísa de Lesbos – em mais um gesto de desnudamento moral visto na peça – é: “O nosso casamento é um negócio...” (*Ibidem*, p. 28). Esse negócio seria arranjado justamente por conta da ruína econômica da família de Heloísa, sobre quem Abelardo I afirma ser “[...] a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do Império” (*Ibidem*, p. 19). O interesse do usurário, chamado também de Rei da Vela, é unir sua condição afortunada de arrivista ao prestígio de um sobrenome de uma família tradicional, colocando em evidência o conluio entre classes abastadas – estejam em ascensão ou em queda – em busca de alguma manutenção no topo da hierarquia social brasileira. “Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias? [...] O resto é prole.” (*Ibidem*, p. 19-20), diz ele, abertamente.

Juntamente com Heloísa e por ocasião do casamento, aparecem familiares dessa tradicional estirpe que Oswald de Andrade pinta como economicamente decadente e de comportamento frívolo em suas conversas, além de caracterizá-los por uma sexualidade

---

6 Segundo Denis de Rougemont, em *A história do amor no ocidente*, “O primeiro casal de amantes ‘apaixonados’ cuja história chegou até nós foi Heloísa e Abelardo e seu encontro ocorre precisamente em 1118” (Rougemont, 2003, p. 101).

aberta, em contraste com o pudor e o pendor moralista que costumavelmente muitas famílias tradicionais tentam atribuir a si. “Só se pode prosperar à custa de muita desgraça. Mas de muita mesmo...” (*Ibidem*, p. 22), fala Abelardo II em referência ao I, que se rebaixa somente a Mister Jones, um norte-americano representante do capital estrangeiro, apenas interessado pelos seu *good business*. Essa apresentação inicial já nos dá a dimensão do risco a que se atirava Oswald de Andrade de não conseguir uma viabilidade cênica, em função do conteúdo que feria pontos sociais, políticos e morais sensíveis às classes dirigentes do país.

Além de seu enredo forte e arriscado em termos temáticos, que por si já representava um passo importante tendo em vista uma modernização do teatro brasileiro, aspectos formais de *O rei da vela* também nos indicam uma proposta bastante ousada, que reforçaria possíveis empecilhos de se ver em cena. Demonstrem bem isso as influências da estética circense e alguns ecos do teatro de revista que salpicam a peça aqui e ali. Há diversas caracterizações cênicas e de figurinos que trazem ares de circo à peça. No início do primeiro ato, Abelardo II já aparece vestido de domador de feras, com pastinha nos cabelos e bigodes retorcidos, que a rubrica faz questão de marcar como “enormes”. Esse personagem ainda utiliza um revólver à cinta e um “enorme” chicote que estala para amedrontar os devedores presos em jaula como diversos animais costumavam ser vistos em circos. Há ainda mais exemplos de figurações exageradas da peça, como a “enorme” faca do intelectual Pinote, o “enorme” lenço vermelho do Coronel Belarmino, as tranças imensas da Secretária nº 3, o maiô centenário de D. Poloca, para não mencionar a salva de tiros de canhão, que parecem aproximar alguns elementos da peça a itens de picadeiro.

Vislumbram-se ainda algumas marcas do teatro de revista, gênero que tomou feição própria e tornou-se bastante popular no Brasil desde fins do século XIX até as primeiras décadas do XX. O

desfile dos personagens indicados na rubrica que abre o segundo ato dá indícios disso, em clima de estereotipização dos trópicos. O ato, que se passa em uma ilha da Baía de Guanabara, contém “pássaros [que] assoviam exoticamente nas árvores brutais” (*Ibidem*, p. 38), palmeiras, rede do Amazonas e caracteres que “se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial” (*Ibidem*), incluindo “Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas” (*Ibidem*). Ao mesmo tempo que podemos identificar um diálogo paródico com o cenário paradisíaco descrito pelos primeiros cronistas europeus que aqui desembarcaram nos primórdios da colonização, esse clima carnavalesco se mantém em mais momentos da peça, como no cantarolar de Lamartine Babo por Abelardo I e nas vestimentas de Coronel Belarmino, que sua irmã chega a chamar de “roupas de carnaval!” (*Ibidem*, p. 45). A profusão de itens dos espetáculos tradicionais, enraizados na cultura popular, se funde à metateatralidade de uma cena moderna, como a conversa entre 20 Abelardo I e o Ponto, e a componentes políticos, que ressoam na *Internacional*, hino tocado a partir de um rádio no terceiro ato.

Essa articulação particular de elementos díspares pode ter se configurado como um forte desafio ao vislumbre do potencial de *O rei da vela* na época, principalmente se tivermos em consideração o alto grau de afastamento que a crítica de espetáculos teatrais e a nascente historiografia teatral brasileiro impunham entre um almejado “teatro sério” e o existente e popular “teatro para rir”, que abrigava gêneros como o teatro de revista. O emprego de elementos desses espetáculos, ainda que subvertidos e parodiados, dá indícios de que Oswald se portou aqui conforme a etiqueta de seu Manifesto Antropófago. Ao temperar sua dramaturgia com ingredientes cultivados na cultura popular e com pitadas de alusões políticas, o glutão literário, em sua escrita teatral, parecia desmentir o que ele próprio dizia no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, sustando assim no seu teatro aquela anunciada negação da Antropofagia, enquanto

cavava uma trincheira de pouca visibilidade na luta por uma cena inovadora naqueles tempos.

### **Segundo sinal: 1937**

Após o período de redação de *O rei da vela*, que, conforme conta Maria Augusta Fonseca (2007, p. 252), teve trechos observados por Piolin<sup>7</sup> – o famoso palhaço de nome Abelardo (!) teria inclusive recebido um convite do escritor para encenar a peça –, o modernista se lançou em uma estratégia de ação em duas frentes a fim de causar maior repercussão com a sua dramaturgia. Essas duas frentes, ao nosso ver, se conjugam no deslocamento de sua aposta teatral para a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal e o maior polo de circulação de grupos teatrais e mercado editorial. Por que essa mudança? Vale mencionar que sua peça publicada anteriormente, *O homem e o cavalo*, quase subiu aos palcos em fins de 1933, chegando a figurar na programação<sup>8</sup> do efêmero Teatro da Experiência, um empreendimento de arte experimental de São Paulo. Contudo, esse espaço foi censurado pela polícia paulista dias após a primeira representação de *O bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho. Em 1934, Oswald ainda bancou uma publicação independente de *O homem e o cavalo* em livro, que obteve baixa repercussão, embora a peça tenha colhido alguns comentários esparsos, provavelmente por ter angariado

21

---

7 Piolin era o nome artístico de Abelardo Pinto, um palhaço de circo que se tornou admirado por diversos artistas ligados ao modernismo paulista, chegando a ser homenageado com um grande almoço organizado por intelectuais da Revista de Antropofagia, entre eles Oswald. O “festim antropofágico”, como se chamou o evento, ocorreu na data de aniversário de Piolin, no dia 27 de março de 1929, que caiu numa quarta-feira de cinzas. O prato principal do cardápio era o próprio palhaço, em uma simbologia bem-humorada.

8 Conferir o anúncio de *O homem e o cavalo* na programação do Teatro da experiência na matéria jornalística anônima de título “Theatro de Experiencia”, do periódico Boletim de Ariel (RJ), edição de dezembro de 1933.

alguma evidência enquanto elemento de destaque do polêmico fechamento do Teatro da Experiência.

Podemos supor que o insucesso de *O homem e o cavalo* contribuiu para Oswald de Andrade apostar em outro movimento para *O rei da vela*. Conforme entendemos, esse movimento seria uma tentativa de salto duplo: a busca de encenação dessa vez por uma companhia profissional e a publicação em livro por uma editora de prestígio, etapas articuladas na então capital da República.

22 Esses primeiros passos foram dados. Tem-se notícias de que Oswald de Andrade tentou fazer com que *O rei da vela* fosse montada pela companhia de Álvaro Moreyra, que vinha de recente profissionalização em 1937, e pela companhia teatral de Procópio Ferreira, ator de forte carisma, capaz de atrair multidões. No caso de Procópio, uma leitura de *O rei da vela* chegou a ocorrer com seu conjunto, mas não passou disso. Décadas mais tarde, o famoso ator se lembraria da ocasião com entusiasmo, atribuindo a frustração da não encenação a um temor pela censura: “Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra ‘amante’, como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recusamos.” (Ferreira, 1967, p. 5). Oswald de Andrade, ao relembrar do episódio da negativa da companhia de Procópio Ferreira, dá ênfase à participação do próprio ator na decisão, sem deixar claro se era o caso de um receio da censura. Oswald conta sua versão em um manuscrito, provavelmente escrito no início do decênio de 1950 como resposta a um crítico não identificado que havia feito reservas a seu teatro. Nesse documento, tem-se que “Este [Procópio Ferreira] fez a leitura da mesma peça [*O rei da vela*] perante um grupo, afirmando que ia representá-la. Em meio do 2º ato teve um ataque de histeria e jogou os originais para o alto berrando: isto também já é demais!” (Andrade, OA 1004)<sup>9</sup>. Podemos supor que à justificável hesitação em

---

9 Tomamos conhecimento desse documento na tese de Sérgio de Carvalho, *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado*,

relação à censura se somava uma atitude de controle e autocensura imposta pelo próprio Procópio, que resolveu não correr o risco de pagar para ver se a montagem passaria pelas vistas da polícia. É bem possível que não passasse, tendo em vista que estávamos a caminho do endurecimento do governo de Getúlio Vargas – a implantação do Estado Novo se daria em novembro de 1937.

Em todo caso, o malogro se repetiu com a companhia de Álvaro Moreyra. A tentativa de uma encenação com esse grupo deixou indícios até na dedicatória da peça, que foi modificada às pressas nas provas finais do livro, já em junho de 1937, e passou a ser direcionada a Álvaro Moreyra e a sua esposa Eugênia Álvaro Moreyra. Sérgio de Carvalho Santos interpreta esse gesto como “quase um pedido, em grande estilo” (Santos, 2002, p. 138) de Oswald, na busca de uma encenação. *O rei da vela* chegou a ser anunciada dentro do repertório de peças que a companhia encenaria na temporada do Teatro Regina, no Rio de Janeiro. Está em uma notícia de jornal de agosto de 1937, que mostra um rol como “Ásia, de H. R. Lenormand; *O sol de Osíris*, de Heitor Modesto; *O rei da vela*, de Oswald de Andrade” (A estréia, 1937, p. 3), entre outras. Apesar da promessa, a peça de Oswald parece não ter se adequando às propostas da companhia e não se vê mais notícias sobre *O rei da vela* no Teatro Regina em 1937. Naquele mesmo manuscrito que menciona a recusa de Procópio Ferreira, Oswald imputa a responsabilidade da não representação pela companhia de Álvaro Moreyra a uma influência da atriz Itália Fausta, um nome de peso da classe teatral: “Soube muito mais tarde que a ilustre canastra Itália Fausta, que exercia grande influência na Companhia, ameaçou retirar-se da mesma caso a minha peça fosse somente ensaiada.” (Andrade, OA 1004).

Sem sabermos exatamente a exatidão dessas cenas relatadas, só nos resta conjecturar que, se houvesse encenação a essa altura,

---

*Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, aqui já mencionada e referenciada integralmente ao final do texto.

o cenário para a caminhada da dramaturgia de Oswald de Andrade poderia ser o melhor possível. Isto é, se não houvesse censura. Seu volume *Teatro*, contendo *O rei da vela* e *A morta*, foi lançado também no mês de agosto de 1937 pela Livraria José Olympio Editora, uma casa então de bastante respeito no meio intelectual, conhecida por movimentar o mercado editorial nacional com grandes tiragens, pelo pagamento adiantado aos autores e pelo alto investimento em romances, como informa Mônica Gama (2016). Contudo, não houve encenação para catapultar o lançamento das peças em livro. E, além do mais, sem nenhuma polêmica a lhe circundar, *O rei da vela* e *A morta* colheram uma recepção ainda mais silente do que havia ocorrido com *O homem e o cavalo*.

24 É contável nos dedos das mãos o número de análises mais detidas das peças. Isso para usar de maneira generosa o termo “detidas”, pois a maior parte dessas críticas não contém mais do que dois parágrafos, algumas vezes apenas um. Até mesmo a quantidade de anúncios parece ser insuficiente, o que nos faz pensar ainda em um frágil posicionamento de mercado por parte da editora. Vê-se, por meio do *Anuário Brasileiro de Literatura* de 1938 (referente ao mercado de 1937), que a José Olympio publicou apenas o livro de Oswald de Andrade como dramaturgia, ante 18 romances e três livros de contos, por exemplo. *Teatro*, a propósito, aparece na categoria “Literatura – diversos”, junto a publicações heterogêneas como *Geografia sentimental*, de Plínio Salgado, e um ensaio sobre Castro Alves escrito por Edson Carneiro. É preciso ter cuidado com essa referência aos gêneros, porque a segunda edição de *Macunaíma*, publicada também em 1937 por essa editora, foi enquadrada no *Anuário* como livro de “contos”. Em todo caso, fica evidente que o carro chefe da José Olympio não era a publicação de peças, aspecto que é perceptível na divulgação do volume *Teatro* e no lugar estranho que essa publicação pareceu ocupar no rol de livros editados em 1937 pela casa.



Ainda que sejam pouco numerosas e curtas as análises da época a respeito da edição em livro que apresentou *O rei da vela*, é válido realçar elementos presentes em alguns desses textos, a fim de identificar as poucas ideias correntes a respeito da dramaturgia de Oswald de Andrade, ali, no calor da hora. No geral, as críticas são elogiosas. Uma delas chega a dizer que “Para o teatro brasileiro, tão pobre em autores de mérito, o aparecimento de trabalhos como o de Oswald de Andrade vem de publicar [sic], constitui verdadeiro milagre.” (Vitrine, 1937, p. 11). Aspectos de temáticas sociais são também levantados, como faz essa mesma análise, ao dizer que se tratavam de “Peças de sentido social perfeitamente definido” (*Ibidem*). Elogios à parte, entretanto, chama a atenção duas linhas de força que se apresentam quase furtivamente em alguns comentários. A primeira dessas linhas diz respeito ao pouco crédito que a imagem de Oswald de Andrade parecia inspirar. Rodeava o escritor, aparentemente, uma intensa aura de ser puramente piadista, exageradamente brincalhão, quase um *clown* da literatura. O riso do “palhaço da burguesia” ainda ecoava, a despeito do prefácio de *Serafim Ponte Grande*. Esse aspecto foi tomando dimensão maior à medida que o espaço de Oswald no campo literário foi se tornando menos comentado a sério, chegando a um ostracismo crescente no correr dos anos de 1930 e, sobretudo, de 1940 e 1950. Haroldo de Campos comenta a esse respeito ao rememorar a primeira visita que fez à casa de Oswald, em 1949:

Foi assim, solitário ainda que no meio do alarde e do alarido; presente na colaboração jornalística e citado com frequência na crônica dos fatos culturais do dia, mas tratado antes como um clown do que como um intelectual cuja obra e ideias deversem merecer reflexão; foi assim que o conhecemos no ano de 1949, Augusto de Campos, Décio Pignatari e eu. (Campos, 2021, p. 888-889)

26 Vestígios dessa fama de Oswald de Andrade podem ser vistos em alguns comentários relativos à sua dramaturgia de 1930. Jorge Amado já havia tentado rebater alguns comentários que pareciam correntes naquele momento, ao elogiar *O homem e o cavalo*, em 1934: “Falam demais no *blagueur* Oswald de Andrade. Toda posição que esse homem toma é recebida com o eterno sorriso dos modernistas: ‘é mais uma blague do Oswald.’” (Amado, 1934, p. 269). No caso das peças de 1937, vê-se que análises elogiosas também passaram por isso e, ao sair em defesa dos escritos de Oswald com uma mão, com a outra revelavam as restrições que o circundavam. “O sr. Ribeiro Couto sentiu bem cedo o forte humanista que há nesse homem aparentemente brincalhão.” (Oswaldo, 1937, p. 48), dizia um texto publicado logo após o lançamento de *Teatro*, que complementava, encorpendo a mesma toada: “[...] *A morta* e *O rei da vela* trazem uma reafirmação de extrema vitalidade, mostrando a existência de um pensador e até de um místico no teatrólogo em que muitos vêem apenas um contrafator de *Ubu roi*, um atrapalhador sistemático.” (*Ibidem*). Uma crônica assinada por Jayme de Barros também revelava essa barreira, a qual tentava transpor: “Mas onde os espíritos desprevenidos julgam existir o delírio, defrontamos, na realidade, a sátira viva e causticante em que se exercita o extraordinário acrobata das ideias que é Oswald de Andrade.” (Barros, 1937, p. 2).

Passemos à outra linha, que diz respeito ao pouco vislumbre do potencial cênico das peças. Isso se nota, ainda que sutilmente, em um comentário que enxerga em *O rei da vela* e *A morta* uma capacidade de obter experiência equiparada em leitura ou em cena: “Peças para serem representadas ou lidas, nada perdem no volume do efeito que podem obter no palco” (Livros, 1937, p. 2). De modo parecido, Graciliano Ramos, na mais longa análise que *Teatro* recebeu nesse contexto próximo, sentencia:

A primeira peça de Oswald de Andrade [*A morta*] não poderia ir à cena, porque muito poucos a entenderiam. E a parte mais

clara descontentaria as pessoas honestas, que o autor conhece tão bem. Provavelmente a segunda peça [*O rei da vela*] também não será representada. Há nela coisas abomináveis. “Sou uma fracassada”. Totô e outros semelhantes não gostariam de ouvir essas indiscrições. Não faz mal. *Nós as leremos — e talvez isto seja melhor que ouvi-las.* (Ramos, 1938, p. 1, grifo nosso)

Essas sortes de comentários dão pistas da pouca confiabilidade destinada a uma montagem do teatro de Oswald de Andrade naquele momento, seja por razões técnicas, seja por razões morais, conforme nota-se nessa análise de Graciliano Ramos e como já havíamos visto no episódio da recusa da peça por Procópio Ferreira. Vale dizer que essa sensação de certa irrepresentabilidade do teatro de Oswald atravessou décadas. Sábato Magaldi, em 1962, ao publicar a primeira edição do *Panorama do teatro brasileiro*, lamentaria que “*Tanto O homem e o cavalo como A morta e O rei da vela talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta.*” (Magaldi, 1962, p. 189). O próprio autor manteria desconfiança em relação ao seu teatro um dia estreitar, de acordo com o que conta Marcos Rey sobre seus encontros com Oswald de Andrade já em 1954, ano de falecimento do escritor. Rey, então jornalista, almejava fazer um livro com respostas de Oswald a perguntas diversas. O projeto não pôde se concretizar, mas algumas questões e respostas foram reunidas e mescladas à lembrança do jornalista, que as publicou em forma de matéria, em 1968, no *Jornal da Senzala*. A matéria seria reproduzida novamente em 1976, no *Jornal Versus*, a que tivemos acesso. Ao receber um elogio a respeito de *O rei da vela*, Oswald de Andrade teria respondido: “Mas não é para ser representado, não?” (Rey, 1978, p. 19).

27

### **Terceiro sinal: 1967 e além**

A sensação de inviabilidade cênica do teatro de Oswald de Andrade se lançou por longo tempo, por diferentes setores. Como último comentário nesse sentido, vale sinalizar que já em 1965 Fausto Wolff registrava desconfiança quanto a uma representação:

“Pessoalmente considero *O rei da vela* impraticável para a cena, mas creio que se a houvessem montado quando Andrade estava vivo ter-lhe-iam dado pelo menos uma oportunidade para reformular suas teorias, senão políticas, técnicas” (Wolff, 1965, p. 2), dizia ele. O pronunciamento do jornalista e escritor tinha a ver com a preparação de uma montagem de *O rei da vela* anunciada por um conjunto de teatro dirigido por Luiz Carlos Maciel e financiado pela editora Tempo Brasileiro. “O diretor Maciel é um jovem que conheço há dez anos sempre preocupado com teatro, embora iludido politicamente, que talvez saiba dar um tratamento digno ao texto impossível. Aguardo.” (*Ibidem*), concluía Wolff. Embora comentários como esses ecoassem uma antiga desconfiança, vê-se que *O rei da vela* passava a ser cogitada, nesse novo contexto, por grupos como o de Luiz Carlos Maciel.

28 Na verdade, um processo de degelo e valorização da dramaturgia de Oswald de Andrade, especialmente em relação a *O rei da vela*, já vinha ocorrendo há algum tempo. Após sua longa jornada pelo silêncio adentro, nos anos de 1950 a peça começa a repontar timidamente em algumas notícias como promessa de montagem. Em 1950 mesmo, surpreendentemente, há notícias de que o grupo Teatro Popular de Arte, organizado em São Paulo por Sandro Polloni (sobrinho de Itália Fausta) e Maria Della Costa (que emprestaria seu nome ao grupo posteriormente), estava com intenção de encenar essa obra de Oswald. “Noticia-se que Sandro pretende montar, no seu ‘Teatro Popular de Arte’, a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, já editada em livro, por José Olympio” (Ronda, 1950, p. 6), constava timidamente em uma nota de jornal. A promessa ficou apenas no papel. Sabe-se que alguns anos mais tarde, um grupo amador do qual Décio Pignatari fazia parte, o Teatro de Cartilha, também chegou a anunciar *O rei da vela* como uma de suas próximas montagens em

um programa do conjunto, de 1954<sup>10</sup>. A peça não passou além desse anúncio no programa do grupo.

Há notícias, de 1955, de um grupo amador paulistano, denominado “Lotte Sievers”, que pretendia montar a peça. Aparentemente, essa foi a ocasião em que a peça de Oswald ficou mais perto de atravessar a ribalta até então. Após uma notícia inicial ainda incerta, que em agosto daquele ano dizia que “*O rei da vela*, de Oswald de Andrade, parece que vai ser encenada pelo “Grupo Lotte Sievers [...]” (Ribalta, 1955), passa-se a figurar um quê de maturação dos preparativos, em outubro, com o registro de que “O Grupo Lotte Sievers já começou os ensaios de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Domingo, lá na chácara de Ibiratiba, houve a leitura da peça. E distribuição dos papéis” (Ribalta, 1955b). Em março de 1956, falava-se que *O rei da vela* seria a próxima da fila a subir no palco. “Reconheci-lhe qualidades teatrais. E esta é a primeira vez que a montam” (Dantas, 1956, p. 4), dizia Dona Lotte Sievers, que emprestava seu nome ao conjunto. Contudo, a expectativa não se concretizou, sem termos mais informações das reais razões.

29

Quase uma década após, os ventos começariam de fato a virar positivamente para *O rei da vela*, quando alguns nomes que se consagrariam como pertencentes a uma primeira geração sólida de diretores teatrais brasileiros passaram a se interessar pela peça. Em 1964, *O rei da vela* aparece – segundo matéria de O Estado de S. Paulo de fevereiro daquele ano<sup>11</sup> – em uma leitura feita pelo Grupo Decisão, dirigido por Antônio Abujamra em São Paulo<sup>12</sup>. A

---

10 Décio Pignatari menciona brevemente sua aventura pelo teatro amador e alude à pretendida montagem de *O rei da vela* em uma resenha de jornal a respeito do livro *Sacilotto*, de Enock Sacramento. Referência completa ao fim do nosso trabalho.

11 Conferir a nota “Seminários do Grupo Decisão”, da edição do dia 22/02/1964, p. 4, de O Estado de S. Paulo.

12 Devemos esse achado à pesquisadora e atriz Paula Sandroni, que estuda a trajetória artística de Antônio Abujamra e integra o grupo Os Fodidos

30 atividade ocorreu durante os Seminários de Dramaturgia que o conjunto promovia na ocasião. Embora não tenha entrado exatamente nos planos de uma estreia com o Decisão, a peça de Oswald demonstrava estar no radar, pois, logo após, no início de 1965, foi cotada para ser a primeira montagem do recém-criado grupo TB – Teatro, da editora Tempo Brasileiro. A direção ficaria por conta de Luiz Carlos Maciel. A estreia tinha até data para acontecer: março daquele ano. Em fevereiro, dava-se como certa tal montagem, e ainda mais: falava-se no lançamento de uma nova edição da peça. “[...] Ele [Maciel] será o diretor de *O rei da vela*, que planejamos estrear em março, juntamente com o lançamento de uma edição popular do texto.” (Michalski, 1965, p. 4) Mais uma vez, a encenação se esfumaça antes de acontecer sem deixar maiores explicações. Porém, em um curso dado no ano seguinte ao Teatro Oficina, formado por um grupo de jovens inquietos, oriundos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (USP), Luiz Carlos Maciel passaria a tocha acesa da encenação da peça de Oswald de Andrade, que marcaria uma reviravolta não somente para esse autor, em termos de recepção de seu teatro, como para o Oficina.

O grupo precisou se reinventar após sua sede sofrer um incêndio de grandes proporções no ano de 1966. Uma forte mobilização foi feita para construção de um novo espaço, e, nesse tempo sem casa própria ainda pronta, o conjunto passou por imersão em estudos sobre a cultura brasileira, principalmente em aspectos em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, segundo nos informa Armando Sérgio da Silva (2008, p. 47). Dessa preocupação decorreu o curso “Interpretação social”, com Luiz Carlos Maciel, e a decisão de preparar uma montagem de *O rei da vela* para estrear o novo Teatro Oficina. A novidade se espalhava para além da edificação que se erguia, mas atingia mesmo uma ideia de nova pesquisa estética para o grupo, o qual

se encontrava insatisfeito em seguir o mesmo caminho percorrido até o incêndio paralisar suas atividades temporariamente:

Esse radicalismo advindo da insatisfação e esse grito de desabafo, quase irracional, foram os principais responsáveis para que se descobrisse em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, o material básico para a revolução ideológica e formal que o grupo vinha procurando. (Silva, 2008, p. 153)

O Oficina, que vinha desde o início da década de 60 se firmando como grupo profissional, já havia passado por diversas montagens bem-sucedidas de autores estrangeiros, seguindo métodos também estrangeiros sem maiores rasuras: “[...] tratava-se, de uma maneira ou de outra”, reflete o estudioso do grupo, “de procurar realizar com perfeição o ‘realismo’ do Teatro de Arte de Moscou ou refletir o estilo épico das montagens do Berliner Ensemble. Em resumo: um engajamento na realidade nacional mediante a cultura e técnica europeizantes.” (*Ibidem*, p. 142). *O rei da vela* seria um caminho de puxar o leme para direção bem diferente. Primeiramente, por ser o caso de uma peça nacional, algo até então bastante raro para o Oficina, que só havia encenado profissionalmente *José do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal, em um espetáculo caracterizado como um “processo estranho, quase um descuido do grupo, muito mais adequado às proposições programáticas do Teatro de Arena.” (*Ibidem*, p. 141-142) Agora, então, seria o caso não apenas de pinçar um autor nacional até então visto como irrepresentável, mas de utilizar o próprio pensamento antropofágico dele para saciar os novos apetites de conjunto: “O espetáculo deveria ser um devorador, estético e ideológico, de todos os obstáculos encontrados. Seria o desvenilhamento das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, via Berliner Ensemble, todas, enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas.” (*Ibidem*, p. 48). Nesse sentido, ao assimilar todos esses faróis estrangeiros em uma perspectiva própria, a fusão entre o pensamento inquieto da liderança do grupo, José Celso Martinez

Corrêa, e a irreverência crítica do texto de Oswald de Andrade produziu um efeito de radicalidade que marcaria um novo rumo para o Oficina e uma das encenações mais representativas do teatro brasileiro moderno. Ao se alimentar de um devorador cultural, José Celso criou sua própria forma de potencializar as questões que se apresentavam textualmente em *O rei da vela*, amplificando o teor de agressão, de carnavalização e de bem-vinda mixórdia estética.

32 Assim, no 1º ato reforçou-se o espírito circense já sugerido no texto, mas adicionando novas camadas, como a maquiagem de circo que adorna o rosto de alguns personagens e a coroa de rei de Abelardo I, feita com material reaproveitado. Esse primeiro terço da peça, cheio de tiradas metateatrais já nos elementos textuais, ganhou também técnicas provenientes do Berliner Ensemble, mas a influência de Brecht estava presente de maneira transformada: “Acontece que ela funcionava devidamente deglutida, consumida, isto é, não se tratava de assimilar simplesmente e mostrar o teatro feito pelo Berliner, mas jogar, brincar com esse estilo de teatro nos momentos oportunos [...]” (*Ibidem*, p. 146). O 2º ato se constrói a partir da estética do teatro de revista, aproveitando-se das potentes indicações cênicas da rubrica: o desfile de personagens, a sexualidade aberta, o cenário paradisíaco da Baía de Guanabara, forçadamente alinhado ao que se entendia como estereótipos tropicais. Nesse sentido, a peça é um marco importante da assimilação da estética de gêneros tradicionais que haviam obtido grande contato com o público em tempos pretéritos, como o circo e a revista, embora tenham sido, principalmente o segundo, bastante rejeitados pela crítica teatral dos primeiros decênios do século XX. O cenário desse ato, um painel feito por Hélio Eichbauer que se tornaria icônico, era encimado por uma frase levemente alterada do poeta Olavo Bilac, que, em conjunção com os outros elementos cênicos, criava uma atmosfera de alta voltagem satírica: “Criança... nunca, nunca verás nenhum país como este!”. No 3º ato, momento da morte de Abelardo



I e a sucessão do trono para Abelardo II, surgiam elementos de ópera, de aparência mais soturna. O ato final, aliás, seria o mais criticado pela dissociação com o texto de Oswald de Andrade, que não parecia indicar claramente o caminho da ópera para tratamento. Em crítica de Décio de Almeida Prado, escrita poucas semanas após a estreia, lê-se que “A alusão à ópera parece ter sido criada apenas por simetria (1º ato: circo; 2º ato: revista; 3º ato: ópera), introduzindo uma nota de paródia que nos parece alheia ao texto.” (Prado, 1967, p. 9).

De todo modo, isso revelava a maneira de José Celso operar com a incisão de sua própria assinatura no espetáculo. Ainda que escorregasse por um caminho para além do texto, parecia ser pela direção do temperamento de Oswald de Andrade que ele se guiava. Ilustra isso a referência de Bilac que, se estava ausente de *O rei da vela* de Oswald de Andrade, constava como epígrafe de seu romance *A revolução melancólica*, primeiro volume do inacabado ciclo *Marco zero*. Isso também se dá com grande parte das “liberdades” que toma a direção da peça, ao caprichar no exagero dos figurinos e no reforço de situações atreladas à sexualidade. “Nunca julgaríamos, por exemplo, que a carga de sexualidade de *O rei da vela* fosse considerada algum dia insuficiente, necessitando explicitação e reforço. No entanto, é o que acaba de suceder”, reflete Décio de Almeida Prado, para sentenciar que “O ideal da encenação de José Celso Martinez Corrêa é ir sempre um pouco além do texto, ser mais Oswald de Andrade do que o próprio Oswald de Andrade.” (*Ibidem*).

O espetáculo foi preparado com um sentido simultâneo de agressividade e riso, de crítica à situação do país servida ao molho do carnaval esculachado do comportamento de uma burguesia fútil e submissa aos interesses de capital estrangeiro. Para efeitos de força de comunicação, vale ainda acrescentar que, em sintonia com a estética de espetáculos como o circo e a revista, adensava um viés carnavalesco que se fazia presente, nos anos sessenta, pela imagem da televisão e pela marca de um comunicador como Chacrinha.

Renato Borghi, integrante do Oficina que interpretou Abelardo I na ocasião, chegou a se inspirar no apresentador televisivo e passou semanas assistindo a programas de TV, revistas e chanchadas brasileiras para compor seu personagem, segundo relata Silva (2008, p. 151). Por coincidência, Chacrinha, referência para a montagem de 1967, se chamava também Abelardo, assim como o palhaço Piolin que havia sido, de certa maneira, um ícone para os modernistas de fins dos anos de 1920 e início dos 1930.

34 O caldo de referências e a impostura agressiva e risonha criada por José Celso a partir do texto de Oswald de Andrade representou um momento marcante para além do teatro brasileiro, atingindo outros segmentos da cultura. O resultado do espetáculo e o seu grau de polêmica pareciam se enquadrar com perfeição à moldura da década de sessenta. “O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira [...]”, dizia o diretor em um manifesto escrito à época da estreia, que explicava a busca por algo representativo do momento: “O problema era o do ‘aqui e agora’. E o ‘aqui e agora’ foi encontrado em 1933 n’*O rei da vela* de Oswald de Andrade.” (Corrêa, 2017, p. 91). De fato, a peça parecia ser um recado perfeitamente adequado àqueles duros anos de ditadura civil-militar e de discussões a respeito do modelo desenvolvimentista do país, então alinhado a interesses de países hegemônicos. Ao mesmo tempo, demonstrava-se a pujança e perenidade de debates proporcionados por uma criação artística e a continuidade do cenário dos problemas sociais brasileiros. A tônica carnavalizante da estética de *O rei da vela* também tinha muito a se comunicar com outras criações do período e com o espírito de rebelião sexual e de costumes que aquecia o caldeirão da cultura em diversos locais.

Essa efervescência ajuda a engrenar, por exemplo, o movimento tropicalista. Caetano Veloso apresenta um depoimento

importante a respeito desse confluente afã de enxergar o país de uma nova maneira: “Eu tinha escrito ‘tropicália’ havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.” (Veloso, 2012, p. 50). É simbólico que esse movimento brasileiro, que apesar de heterogêneo manifestava uma mesma insatisfação com padrões estéticos e comportamentais vigentes, participava de um quadro amplo de frenesi social, que encontrava um possível paralelo, guardadas as devidas proporções, no maio de 68 que eclodiria dentro de pouco tempo na França. Curioso, aliás, registrar que a montagem de *O rei da vela* pelo Oficina excursionava justamente nesse país na ocasião das manifestações. “*O rei da vela* esteve em cartaz durante todo aquele agitado período de vida em Paris, e sempre com casa lotada [...]” (Silva, 2008, p. 54), relata Armando Sérgio da Silva, que prossegue com a narrativa de um momento tenso pelo qual passaram alguns membros do grupo, que chegaram a presenciar o lançamento de uma bomba no saguão do hotel em que estavam.

35

“*O rei da vela* é a bomba de retardamento deixada por Oswald de Andrade para explodir quando estivessem todos comemorando o seu passamento definitivo.” (Prado, 2017, p. 77), escrevia o crítico Décio de Almeida Prado, encontrando uma boa imagem do momento que captasse a natureza explosiva da peça, a qual teve que aguardar um longo pavio de tempo para se realizar. Era com um sentido também explosivo que se estendiam alguns dizeres ao fundo do palco no final da montagem do Oficina:

Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (Andrade, 2005, p. 237)

Tratava-se de uma referência que a direção de José Celso tomara de outra peça de Oswald de Andrade, *A morta*. Com essas palavras inflamadas, a montagem consolidava seu teor incandescente e, após o incêndio que havia vertido a antiga sede do grupo em cinzas, o Oficina inaugurava sua nova casa acendendo um alegórico e poderoso fogo renovador.

“A história da dramaturgia moderna não tem um último ato, sobre ela não se baixou a cortina” (Szondi, 2011, p. 155). Assim se abre a conclusão do célebre *Teoria do drama moderno*, de Peter Szondi. A referida frase reaparece na introdução de um trabalho também bastante importante, embora mais recente: *Poética do drama moderno*, de Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. XV). Podemos adaptá-la, pensamos nós, para o caso de *O rei da vela*. Tida como inviável para os palcos durante longo período, a peça despertou de seu hiato mais de 30 anos após ter sido idealizada, sendo uma espécie de ponte entre as modernidades teatrais daquela década e a dos anos sessenta. Após o estouro da “bomba de retardamento”, vale vislumbrarmos, para fins de concluir nosso percurso, alguns estilhaços lançados pela concretização cênica da peça.

36

O papel fundamental que a encenação obteve, de ser partícipe de um processo de revisão da obra de Oswald de Andrade e de ser protagonista de uma nova lufada de reinvenção para o teatro brasileiro, fez com que o tamanho da montagem permanecesse como legenda dentro do nosso panorama teatral. Dá mostras disso a própria reavaliação realizada por um crítico da envergadura de Sábato Magaldi, que na segunda edição de seu *Panorama do teatro brasileiro*, publicado após a encenação, manifestou discordância de seu próprio pensamento anterior, que ia no sentido da inviabilidade cênica da peça: “[...] em consequência de nova leitura, em 1964 eu já não pensava que as peças de Oswald de Andrade talvez fossem incapazes de atravessar a ribalta, mas tinha certeza de seu êxito cênico, atestado em 1967 [...]” (Magaldi, s/d, p. 5).

Embora o tamanho do significado da montagem do Oficina talvez explique porque não é tão comum nos depararmos com novas encenações de *O rei da vela*, isso não significa que a peça tenha perdido fôlego para comunicar aspectos importantes até hoje a respeito do país. Houve uma notável encenação da peça em 2000, realizada pela Companhia de Atores, que estabelecia conexões com questões caras àquele tempo, como o problema social de extrema pobreza e os escândalos de corrupção na esteira de um montante de privatizações de bens públicos. “Hipotecamos palmeiras... quedas de água” (Andrade, 2017, p. 36): eis uma afirmação de Abelardo I que aqui ainda parece ecoar. Vale mencionar também que a montagem de 2000 ocorreu em um contexto no qual se prenunciava a crise de apagões elétricos que dominaria o Brasil pouco tempo depois, um roteiro que a nação de *O rei da vela* conhecia muito bem. Em 2017, o Oficina realizou nova encenação da peça, como tributo aos 50 anos da marcante estreia. No contexto, já se vislumbrava uma nesga do que hoje se escancara: a onda de discursos fascistas e autoritários, provenientes dos pactuários de uma política da mortandade que nos recorda uma fala do usurário em *O rei da vela* – “Herdo um tostão de cada morto nacional!” (*Ibidem*, p. 35) –, e outra de Perdigoto – “Organizemos uma milícia patriótica.” (*Ibidem*, p. 55). No momento em que pululam armadores de milícias para além do texto de Oswald, *O rei da vela* também aponta que aquela sucessão de cruéis tiranetes – “Somos... uma barricada de Abelardos!” (*Ibidem*, p. 67) – ainda se prolonga. Mas, como nada dura para sempre, os ventos de outubro derrubarão os tiranetes.

37

## REFERÊNCIAS

A ESTRÉA amanhã da Companhia Alvaro Moreyra. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1937, p.3.

AMADO, Jorge. “O homem e o cavalo”. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, julho de 1934, p. 269.

ANDRADE, Oswald. (...) **DA REVISTA Branca que merecem toda atenção e o crédito (...)**. Material de arquivo. Centro de Documentação Alexandre Eulálio. Localização 1004. 4p.

\_\_\_\_\_. **Teatro - obras completas/8**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

\_\_\_\_\_. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1990.

\_\_\_\_\_. **Panorama do fascismo/ O homem e o cavalo/ A morta**. São Paulo, Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BARROS, Jayme de. Espelho dos livros. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1937, p. 2.

CAMPOS, Haroldo de. A recepção estética de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **Obra incompleta**. Coordenação de Jorge Schwartz. Coleção Archivos, nº 37. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021, p. 885-911.

38 CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DANTAS, Arruda. Fim de semana com o grupo Lotte Sievers. **Correio Paulistano**. São Paulo, 24 de março de 1956, p. 4.

ESTOU profundamente abatido: meu chamado não teve resposta. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25-26 de setembro de 1954, p. 6.

FERREIRA, Procópio. Procópio fala de Andrade. **Suplemento Literário**, São Paulo, 23 de setembro de 1967, p.5.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

GALVÃO, Patrícia. **Autobiografia precoce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GAMA, Mônica. O processo de criação de um livro: o arquivo da editora José Olympio. **Manuscrita**, São Paulo, nº 31, p. 27-42, 2016.

LIVRARIA José Olympio, Editora. **Anuario Brasileiro de Literatura**. Rio de Janeiro, 1938, p. 413.

LIVROS novos. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1937, p. 2.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 1ª edição. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 2ª edição. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/DAC Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, s/d.

MEDEIROS, Elen de. **Um teatro bagunça: o drama moderno brasileiro em perspectiva**. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

MICHALSKI, Yan. Bastidores. **Jornal do Brasil. Caderno B**. Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1965, p. 4.

OSWALDO de Andrade - *Theatro* - Livr. José Olympio - Rio. **Boletim de Ariel**, Rio de Janeiro, edição de novembro de 1937, p. 48.

PIGNATARI, Décio. Seja breve. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 de agosto de 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1108200113.htm>> . Acesso em 21/07/2022.

PRADO, Décio de Almeida. A encenação de *O rei da vela*. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 de outubro de 1967, p. 9.

\_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (coordenação e organização). **O modernismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p. 139-150.

39

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. **Diário de Notícias**. 1º Suplemento. Rio de Janeiro, 19 de junho de 1938, p.1.

REI, Marcos. Um antropófago de Cadillac. **Jornal Versus**. Número 6. 15 de outubro a 15 de novembro de 1976, p. 19-20.

RIBALTA. **Correio Paulistano**. São Paulo, 16 de agosto de 1955, s/p.

RIBALTA. **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 de outubro de 1955b, s/p.

RONDA. **Diário da Noite**. São Paulo, 02 de maio de 1950, p. 6.

ROUGEMONT, Denis de. **A história do amor no ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. **O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SANDRONI, Paula. **Primeiras provocações: Antônio Abujamra e o Grupo Decisão**. Dissertação (mestrado em teatro) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès**. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau (organizador). **História da vida privada no Brasil (3). República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato**. 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2017.

SZONDI, Peter, **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THEATRO de Experiencia. **Boletim de Ariel**. Rio de Janeiro. Edição de dezembro de 1933, p. 62.

VELOSO, Caetano. **Antropofagia**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VITRINE. **O Imparcial**. Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1937, p. 11.

40 WOLFF, Fausto. As lições de Oswald de Andrade. **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1965, p. 2.



## A literatura de Lúcio Cardoso: espacialidade gótica, melodrama e personagens emparedados

Ângela Maria Dias<sup>1</sup>

*Como juntar os dois eus diferentes que me formam?*

(Lúcio Cardoso, *Diário completo*, p. 36)

*Inicialmente, no entanto, devo advertir que me sentia arrastado por duas forças contrárias, duas forças extremas, que naquele momento eu ainda não sabia caracterizar perfeitamente.*

(Lúcio Cardoso, *Inácio*, p. 71)

*Um grande vazio se fez em torno, só o meu coração, enorme, batia descompassado ao meu peito. Tive a impressão de que outra força me conduzia e me fazia agir, independente da minha vontade.*

(Lúcio Cardoso, *O enfeitiçado*, p. 71)

41

Na literatura enclausurada de Lúcio Cardoso, a escrita gótica, numa infinita sede de excessos, evoca, em suas atmosferas de obscuridade, os fantasmas de uma introspecção cada vez mais escavada em busca de um passado provocante e fugaz, embora sempre mais ameaçador. Nesse sentido, David Punter (2016) aponta que o universo gótico materializa uma condição visceral da arte literária, sua espectralidade, na medida em que toda escritura alimenta-se de um diálogo com os mortos.

Os mortos-vivos, em seu escândalo, são o outro, o duplo, o inefável, o não conhecido e daí que, pela leitura, tal interlocutor nos

---

<sup>1</sup> É professora aposentada de Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e de Literatura Brasileira e Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense).

obrigue a deslocar o humano para associá-lo à loucura, à obsessão e, em última análise, ao inumano (Punter, 2016, p. 10 – 11).

Por isso, ainda segundo o crítico, toda textualidade é paradoxal, aludindo à “lei do órfão”, ou seja, do escritor, como aquele que sempre dramatiza a mágoa de nunca estarmos, como humanidade, totalmente em casa, neste mundo (Punter, 2016, p. 11).

A impossibilidade de recuperação deste passado invocado, por conseguinte, constitui um excesso ao próprio criticismo, um eterno desafio a ele, na medida em que a série de aparições indecisas que gera não pode ser interpelada nem banida, girando num eterno retorno (Punter, 2016, 15 – 17).

Desse modo, a construção da dialética do espectral como emergente do gótico e a ele retornado implica no reconhecimento de um corpo estrangeiro no coração de si mesmo, ou seja, de um corpo estranho, solto como um fantasma no mundo e, ao mesmo tempo, algemado a um tempo e lugar particulares: a região em que toda identidade, toda percepção e experiência encarnam o outro da linguagem (Punter, 2016, p. 22 – 24).

Na medida em que, no espaço gótico, todo horror presente é resultado de horrores passados (Brooks, 1995, p. 35), a temporalidade gótica é cadenciada pela retórica desmedida do melodrama. De um lado, a alternância entre absolutos, a danação e o pecado, o nada e o sublime; de outro, a crença no mal como componente poderoso da humanidade e a polarização como condição básica do conflito ético (Brooks, 1995, p. 28, 33, 36).

De fato, o cultivo do desespero sem nuances, a obsessão pela visualidade plástica da emoção e pela qualidade tátil das imagens impressivas modelizam a sua retórica pelo dilúvio de hipérbolos, antíteses e oxímoros na moldura de uma historicidade pós-sagrada em que os exageros inverossímeis, as oposições bipolares e o convencionalismo dos clichês enfatizam a teatralidade expressionista da imaginação moral (Brooks, 1995, p. 40 – 41, 47, 53).

Tal combinação turbinada da escrita gótica de atmosferas opressivas e personagens obsessivos, misturada à temporalidade antitética do melodrama, dota a literatura de Lúcio Cardoso de fortes componentes explosivos. E não é por outro motivo que, durante os anos 1930 – no fervor do engajamento político-social e religioso, durante os preâmbulos agitados da Segunda Guerra Mundial, com a ascensão do nazifascismo na Europa e do Estado Novo, em 1937, no Brasil – e, a partir daí, até o final dos anos 1950, suas incursões teatrais e seu romance, frequentemente, sofreram reveses com a crítica literária. Somente o seu primeiro romance, *Maleita*, de 1934, teve uma boa acolhida, justamente porque foi lido como romance regionalista.

De fato, a parcialidade da recepção crítica e a polarização da ficção a partir do confronto entre regionalistas e autores de romances proletários contra espiritualistas e católicos estendeu esse paradigma até os anos 1950 (Coelho, 2021, p. 41). *Salgueiro* (1935), por exemplo, apesar do reconhecimento do caráter social que o caracteriza, não foi poupado por parte da crítica e foi acusado de reacionário por associar pobreza e miséria ao abordar pobres personagens favelados como “um bando de condenados por Deus” (Bueno, 2006, p. 281 – 282 apud Coelho, 2021, p. 43).

Assim, Coelho (2021) argumenta que o elo da produção literária modernista, a partir dos anos 1930, pode ser encarado por meio da “figuração drummondiana do impasse ante o país bloqueado”, como explicação da dificuldade crítica de consideração dos romances introspectivos como portadores de uma tensão crítica *interiorizada* (como na posterior acepção de Bosi), ao lado dos romances de temática social, portadores de um embate mais explícito, em termos da atitude dos personagens diante do meio. Por esse tipo de enfoque exigente de engajamento, quando o conflito homem/mundo é assumido graças à subjetivação, ele pode, por vezes, surtir um efeito semelhante ao da “ausência” (Coelho, 2021, p. 90).

Justamente para ilustrar essa tomada de posição, Coelho (2021) convoca Mário de Andrade, em sua censura ao personagem fracassado, como emblema de um ser desfibrado e incompetente para o combate das forças adversas do mundo à sua trajetória. Na ambição em imaginar uma literatura crítica e atuante, capaz de transformar a paisagem social brasileira, o escritor paulista reclama do romance regionalista alegando carência de utopia; e da produção introspectiva por sua insuficiência de realidade.

Entretanto, desde o marcante livro, *1930: A crítica e o modernismo* (1974), de João Luiz Lafetá, convencionou-se radicar “a diferença entre os projetos ideológicos” dos anos 1920 e 1930, em consequência da “agudização da consciência política”. Assim, “o anarquismo dos anos vinte descobre o país [...] instaura uma nova visão e uma nova linguagem, diferentes do ‘ufanismo’, mas ainda otimistas e pitorescas, pintando [...] estados de ânimo vitais e eufóricos”. Por sua vez, a “politização” dos anos trinta apresenta um legado bem diferente: trata dos “problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia” (Lafetá, 1974, p.18), mas também a prosa da linhagem católica e espiritualista, situada à direita, no espectro político, na qual destacam-se, entre outros, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso.

Essa consciência bifronte dos anos 1930 ocasionada, certamente, pela “pré-consciência do subdesenvolvimento” (Lafetá, 1974, p. 19), reitera o vínculo entre o impasse social e o herói fracassado e frágil na incorporação do atraso, tanto pelo romance regionalista e proletário quanto pela ficção introspectiva e psicologizante.

Por esse ângulo, os heróis problemáticos da segunda década modernista, tanto em sua luta perdida contra as condições do seu universo sociopolítico-cultural quanto na interiorização do conflito e na renúncia à ação, estão plantados na paisagem que lhes é coetânea.

É não é por outro motivo que, ainda em 1948, Oswald de Andrade, numa entrevista, declara:

Quanto a ter eu declarado não saber qual é o pior romancista do Brasil, se o sr. Otávio de Faria, o sr. Lúcio Cardoso ou o sr. Novelli Júnior, confirmo. O sr. Otávio de Faria, vítima eleita do sr. Tristão de Athayde, elegeu, por sua vez, outra vítima — o sr. Novelli Júnior. Estão ambos, mestre e discípulo, empenhados numa receita só do romance moderno. O “lodo das ruas” sobe pelos elevadores dos arranha-céus, penetra nas casas, espasma nos quartos e leva tremendas e inúteis surras de um mestre-escola que é o eterno padre dos livros moralizantes (Andrade, 1990, p.138).

É interessante que se constate a remanescente intolerância, já na beira dos anos 1950, para que se avalie a recepção do terceiro romance de Cardoso, *A luz do subsolo*, em 1936. Desta forma, em 1938, o autor concede uma entrevista a Brito Broca, que fica famosa pela temperatura efervescente dos posicionamentos ali expostos em favor de uma literatura católica de introspecção.

Afinal, neste mais recente romance, embora o autor reitere as mesmas preocupações já delineadas nos dois primeiros, ele deve ser encarado como destaque na sua carreira, na medida em que, como o constata Coelho, a religião “passa de elemento de composição estética para projeto político-literário, configurando, portanto, uma ruptura tanto na ficção quanto na crítica” (Coelho, 2021, p. 45).

No tocante a esse impasse, aqui se reproduz um parecer do autor sobre a acolhida crítica de sua obra:

Creio que não vale a pena tratar de *A luz no subsolo*. [...] *A luz no subsolo* teve por um lado a indiferença da crítica, por outro, a mais brutal hostilidade. Fui até insultado pelo sr. Eloy Pontes. Jayme de Barros e Octavio Tarquínio recusaram-se a falar sobre o livro. Que me conste, só uma voz de compreensão e de simpatia se levantou: a de Octavio de Faria...<sup>2</sup>

Em 1943, Lúcio Cardoso lança o romance *Dias perdidos*,

---

2 CARDOSO, Lúcio. Os intelectuais pensam: da imaginação à realidade... Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 9 jun., 1938. Entrevista a Brito Broca apud SANTOS (2001, p. 29).

alimentado, segundo críticas mais recentes, por argumentos autobiográficos e que recebe, de Mário de Andrade, uma veemente crítica numa carta que o escritor paulista envia a Fernando Sabino. Envolvido em diferentes polêmicas sobre questões e posturas literárias, o romancista mineiro publica, em 1944, *Inácio*, a primeira novela de sua importante trilogia inacabada, *O mundo sem Deus*.

Ainda a respeito do silêncio crítico recebido pelos últimos romances, Cássia Santos o vincula justamente ao conjunto de artigos combativos e declarações polêmicas do escritor e fundamenta seu parecer com um depoimento de Ary de Andrade, anterior às perguntas da entrevista a Cardoso, feita em 1945. Vale citar um pequeno trecho para caracterizar sua finalidade:

Se há um moço da minha geração que mais tenha sofrido o combate surdo do silêncio em torno de sua obra [grifo na própria citação], este é Lúcio Cardoso, a quem, por isso e também porque não compartilho da opinião dos que o combatem com armas tão desleais, escolhi para falar-lhes sobre “o mundo de após-guerra”. Sinto que há à volta desse romancista, dos maiores e dos mais honestos, uma atmosfera de má vontade, ou de incompreensão, a que não falta, às vezes, uma boa dose de má fé indisfarçável, mau grado (sic), certas cautelas e algumas concessões que lhe faz a nossa gente do livro e do jornal. O que não impediu que lhe fosse o Prêmio Felipe d’Oliveira de 1944.<sup>3</sup>

A novela *Inácio*, baseada num personagem cuja concepção obsedou Cardoso, foi reeditada, em 1969, numa coletânea intitulada *Três histórias de província*. A importância de *O mundo sem Deus*, uma trilogia de malditos, reside no fato de que, tanto na acepção de Mario Carelli quanto na de Cássia Santos, estas novelas antecipam diretamente a técnica narrativa adotada em *Crônica da casa assassinada*, “graças aos múltiplos testemunhos em primeira pessoa que

---

3 CARDOSO, Lúcio. O mundo de após-guerra. In: Vamos ler!. Rio de Janeiro, 12 abr., 1945. Entrevista concedida a Ary de Andrade apud SANTOS (2001, p. 139).

permitem conjugar as diversas visões de uma mesma realidade e, portanto, escapar a uma formulação redutora ou dogmática de um narrador onisciente” (Carelli, 1988, p.135).

Por sua vez, Santos (2001, p. 125) comenta também o significativo avanço técnico do “exercício para o uso do foco narrativo múltiplo”, marcante no romance de 1959. Nessa linha, Carelli (1988, p. 117) reconhece a novela, na economia da obra de Cardoso, como um “laboratório do romance”, pela “possibilidade de enriquecer uma atmosfera e aprofundar o estudo da psicologia dos personagens”.

De fato, a concepção de Inácio, segundo um depoimento do autor a João Condé, na coletânea *Dez romancistas falam de seus personagens*, constitui “um velho pesadelo de infância” (Cardoso apud Carelli, 1988, p.127). Na ânsia de sua composição, o romancista percorre vários bairros do Rio de Janeiro até identificar a ambiência ideal do tipo soturno e pervertido, experimentado habitante de submundos: a Lapa e seus arredores.

A novela conta a história da relação tempestuosa e destrutiva do filho Rogério Palma, o narrador do relato, com o seu pai, Inácio. Em vista disso, o irrespirável da narrativa deve-se à interioridade cindida de Rogério, dilacerado entre a influência maléfica do pai, no passado distante e fugidio de sua infância e um presente miserável e solitário, vivido na atmosfera abafada de uma pensão barata na Lapa. Aliás, o gótico da Lapa, habitada por “seres magros, angulosos e flácidos, que assumiam aspectos assustadores à projeção misteriosa do gás neon” (Cardoso, 2002, p. 49), constitui a ambiência do mundo de Rogério: abafada, obscura, habitada por imagens obsedantes, impregnadas por um passado fantasmagórico, mas sempre presente.

Por sua vez, Inácio não tem voz, mas habita, obstinado, todo o espectro do relato por sua presença permanente na vida mental do filho que o procura todo o tempo e nele abisma-se em sonhos ou em vigília.

Rogério, um rapaz franzino de dezenove anos, inicia o relato tentando recuperar-se, entre acessos de onipotência e recaídas, de uma pneumonia. Alimenta uma profunda repulsa pelo meio em que habita, “um pequeno quarto de pensão”, cuja proprietária, Duquesa, merecia do narrador sempre os piores e mais hiperbólicos epítetos:

Trinta ou quarenta anos de moral de pensão barata, toda a ética do Catete e da Lapa transparecia visível e suada naquele rosto envelhecido pelo prazer e pela usura. [...] Na verdade, como tolerar semelhante monstro perto de mim dias, noites, semanas inteiras? O suicídio surgiu-me como uma bênção (Cardoso, 2002, p.19).

O trecho é interessante na medida em que explicita o movimento binário e contrastivo que subjaz à narrativa inteira; entre o exagero da hipérbole e um cinismo mordaz de uma vivacidade feroz. Desse modo, caracteriza também a alternância entre dois impulsos contraditórios de Rogério, certamente mobilizados pela imagem insistente de Inácio, na mente delirante daquele que, no decorrer da narração, vai revelar-se como seu filho.

48

Aqui, aflora inevitável o tema do duplo. Conforme observa Otto Rank, “o significado narcísico por natureza não é estranho à temática do duplo” e, portanto, “junto ao medo e ao ódio frente ao duplo, a paixão narcisista pela própria imagem aparece” e o pavor do envelhecimento avulta como intimamente ligado à ideia da morte (RANK, 2013, p. 119). Este complexo de narcisismo e medo da morte manifesta no personagem um profundo egoísmo e uma decorrente incompetência para o amor.

Entretanto, o próprio Narciso acaba por opor-se ao peso do “amor exclusivo a si mesmo” e então a sua imagem passa a ser vista como um duplo persecutório cujo desfecho pode ser alguma forma de degenerescência desde a loucura até a morte. Tais “ideias paranoicas de perseguição e dano” são “provocadas no protagonista por seu du-



plo” e geram, em decorrência do substrato narcisista, “megalomania e supervalorização sexual do próprio eu” (Rank, 2013, p. 122 – 125).

Por outro lado, o duplo, como arquétipo do rival, pode encarnar-se no pai ou num irmão e é resultante de um forte senso de culpa que conduz o seu portador à divisão interna e à projeção em um outro que, por sua vez, pode chegar a personificar o diabo (Rank, 2013, p. 126, 128).

Como se pode depreender desta curta resenha descritiva, a obsessão de Rogério com “a velha imagem de Inácio” (Cardoso, 2002, p. 49, 71, 29) o faz sentir-se “arrastado por duas forças contrárias, duas forças extremas”; e, por isso, aciona a sua melodramática oscilação entre a megalomania de um rir “com altivez e silenciosa maldade” no anúncio dos “tempos novos” e, simultaneamente, o próprio avesso, na fragilidade febril e delirante, da queixa e da vertigem.

Além disso, essa hesitante gangorra psicológica o leva permanentemente a procurar Inácio e a ter a impressão de que ele está prestes a aparecer. E tal sentimento conduz Rogério a uma crescente emulação do que acredita ser a imagem do seu pai. Entre os extremos aludidos e vividos inconscientemente, o narrador atordoado se vê obrigado a admitir, quando finalmente volta a encontrar Inácio, que sua presença atuava sobre ele “como um tóxico” ou ainda “uma droga” de efeito sonambúlico (Cardoso, 2002, p. 108, 138).

A economia contraditória dos sentimentos do ser emulado, em relação a seu modelo, conduz Rogério a um transporte entre “o pavor e a repugnância” e a admiração. Deste modo, o rapaz vivencia diante do seu pai uma ambiguidade semelhante à angústia do *Unheimlich* freudiano, o estranho-familiar:

A rua surgia aos meus olhos povoados de seres amorfos e corações prenhes de sentimentos mesquinhos. Ao lado deles, como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, quase mitológica. Não tardaria muito que ele assumisse para mim o aspecto de um deus. [...] Não direi que tenha escolhido um ídolo

de cera, e muito menos de ouro, mas, ao pensar hoje no que me atraía tanto naquele homem, encontro, entre vários elementos que aos meus olhos o transformavam num paradigma de perfeição, uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas. [...] Pois bem, o aspecto de boneca que Inácio apresentava, sua pele semelhante à louça experimentada, era do fogo que ele o extraía (Cardoso, 2002, p. 99).

50 O signo do fogo aproxima Inácio do inferno e equipara seus poderes às prerrogativas de um duplo demoníaco capaz, inclusive, de jamais envelhecer, à semelhança de Dorian Gray. Não apenas Rogério, mas os demais personagens da trilogia vão imputá-lo de muitos qualificativos nessa linha satânica em que operam os sentidos da monstruosidade, do sarcasmo, da abjeção e da crueldade. Por outro lado, sua força inteiriça de senhor das sombras contagia de ódio quem com ele se depara ou ainda quem dele se recorda. Assim, Rogério, ao fitá-lo, reconhece: “Só nesse instante Inácio se voltou: vi então seu rosto pálido como se fosse de cera, corado ao centro, um rosto realmente de boneca, mas iluminado por tal expressão de ódio como jamais vi numa fisionomia humana” (Cardoso, 2002, p. 88).

E ainda, em outra ocasião, Rogério manifesta uma espécie de estranho contágio, ao procurar Inácio entre a multidão: “Toda escuridão do mundo parecia se ter concentrado na minha alma.” [...] “Armar-me-ei como o meu punhal e, se insistirem, tirarei a vida a alguém. Eram estes os meus planos finais” (Cardoso, 2002, p. 99).

Por seu lado, um outro personagem também se contamina desse mesmo ódio. É Lucas, o rival de Inácio, com quem foi viver Stela depois que se viu repelida pelo ex-marido vilão. Ambos, conhecidos desde há muito, odeiam-se mutuamente e, por conta disso, no início da novela, Lucas procura Rogério para matá-lo, justamente por ser o filho de Inácio. No entanto, desiste de seu intento ao deparar-se com o rapaz e constatar que ele tem os mesmos olhos da mãe, por quem fora doidamente apaixonado.

Logo depois que se conhecem, o narrador se confessa filho de Stela, o que induz o leitor a antecipar a revelação de que seu pai seria Inácio. Lucas é um homem solitário e melancólico que penaliza Rogério ao confessar-lhe acreditar que “a vida se assemelha a uma doença” (Cardoso, 2002, p. 79). Contudo, ao defrontar-se por acaso, numa Feira de Amostras, com “o seu terrível inimigo” (Cardoso, 2002, p. 84), transfigura-se para surpresa do jovem narrador:

Sentei-me também e fitei-o: uma transformação profunda se tinha feito na sua fisionomia. Seus olhos brilhavam, uma vida intensa afluía com o sangue ao seu rosto. Não ocultei o meu espanto: era inacreditável que o ódio pudesse dar tanto vigor a uma fisionomia, por assim dizer, inexpressiva.

– Você o odeia tanto? – perguntei.

– Tanto – fez ele assustado. [...] Odeio-o com todo o ódio com que se pode odiar alguém neste mundo, odeio-o mortalmente, não mais. É um ódio que arde como fogo, e juro como o inferno deve estar alimentado com o calor de semelhantes chamas... (Cardoso, 2002, p. 85 – 86).

51

Não obstante, a bipolaridade dos personagens pode também resolver-se entre o macabro e o ridículo. No que tange a Lucas, logo na sua aparição no relato, quando vai à pensão procurar Rogério, ele é descrito, apesar de sua “lividez de cera”, com um traço claramente grotesco:

Devia estar-se aproximando dos cinquenta anos, ou então a vida o estragara bastante. [...] Naquele instante, sob a luz crua da lâmpada, parecia esmagado por um extremo abatimento. [...] Mas havia uma coisa que ainda me chamou mais a atenção e que, durante um segundo, provocou-me uma espécie de riso sufocado: era uma cruz de esparadrapo, enorme, que trazia colada sobre o nariz, a ponto que não se via bem aquele apêndice, mas apenas um ponto branco no rosto descorado e triste (Cardoso, 2002, p. 37 – 38).

Embora mais adiante, sob a influência de Inácio, Rogério pudesse ter sentido por ele um “ódio branco e incontrolável”, o fato é que, quando instado pelo pai a matar Lucas, o jovem narrador retrocede e reconhece sua suposta vítima como “alto, eloquente, dotado de uma misteriosa grandeza” (Cardoso, 2002, p. 139).

Até mesmo Inácio não se livra do ridículo e, mesmo apesar do misto de fascinado horror que inspira em todos os demais, é visto por Lucas “com essa fisionomia que jamais envelhece, com o mesmo olhar e a mesma cara de boneca!” (Cardoso, 2002, p. 87).

Por seu lado, Rogério, a par do “pavor e (d)a repugnância” que lhe inspira o pai, é capaz de observar nele a “voz fina” ou “aquela vozinha” e ainda, apesar de “uma impecável dentadura”, “seus dentes miúdos”, “artificiais, certos e brilhantes” (Cardoso, 2002, p. 88, 100 – 101). Aliás, Inácio, na visão de seu filho, caminha paradoxalmente da abjeção à adoração, que só um Ego Ideal poderia merecer. Assim, de uma parte, temos: “Dentre tão vis criaturas, como Inácio parecia florescer, como se mostrava satisfeito! Não havia dúvida, era o mesmo pulha que eu imaginava” (Cardoso, 2002, p. 85).

E, na outra margem, nos deparamos com a seguinte confissão de Rogério a seu pai: “Sabe, Inácio, prefiro antes falar a seu próprio respeito. Tudo o que imagino como minhas ‘ideias’, você as encarna admiravelmente” (Cardoso, 2002, p.112).

Em seu ponto de vista limitado, condizente com o personagem em primeira pessoa que encarna, Rogério equilibra-se na bipolaridade diante do pai que, como o seu duplo diabólico, o impressiona, sobretudo pelo ateísmo:

Sim, Inácio ria, mas ria porque realmente toda a sua alma estava devorada pelo ódio, ria porque nele tudo estava morto. [...] Nem mesmo fora a sua necessidade de rir que lhe criara aquele horrível tédio da vida – fora o seu rancor por alguma coisa mais forte, mais alta, o seu ateísmo. [...] De súbito, [...] senti que minhas ideias se ampliavam e compreendi que essa tremenda necessidade de

rir era como a própria alma do nosso mundo, no seu perpétuo escárnio e no seu desafio a Deus (Cardoso, 2002, p.145).

Na exaltação melodramática de sua narrativa, o filho emulado, por vezes, inspirado pela lembrança fulgurante do pai, também é capaz de desafiar Deus. E, em sua oscilação entre altivez e abatimento, reconhecer-se adoecido de “tanta mediocridade” (Cardoso, 2002, p.30).

Nesse movimento pendular, entre o céu e o inferno, e na sensação de que “há um outro que vela constantemente dentro de nós” (Cardoso, 2002, p. 30), Rogério termina por enlouquecer. E, por fim, conclui seu depoimento e a própria narrativa confessando-se interno num sanatório (Cardoso, 2002, p. 30, 147).

Contudo, embora manifeste mais agudamente a sua indecibilidade diante de tudo que o rodeia, não é o único personagem prismático da narrativa. Desta maneira, como num caleidoscópio, todos os personagens parecem contraditórios e se veem reciprocamente interpretados de maneiras inconciliáveis.

53

Assim, por seu turno, Stela, na visão de variadas personagens, refrata-se diferida. Por isso, na confusão em que se debate, Rogério acusa a divergência entre as visões que outros personagens lhe apresentam sobre a mãe. E, num dos raros momentos de inteireza, constata, ao revelar sua religiosidade:

A disparidade criada pelas duas imagens na minha mente [...] causava-me violenta perturbação. Decerto, eu ignorava ainda mais coisas – e, entre elas, que há uma certa loucura, uma certa dissolução, que não são inteiramente condenáveis aos olhos de Deus, pois é com elas que se constrói o arrependimento dos santos. Mas, naquele instante, cabisbaixo, procurava em vão reunir as duas imagens, tão dissemelhantes, tão opostas e cruéis, tão pouco identificadas à mesma pessoa. Mas cada um de nós não é, na verdade, um ser diferente para os outros, não somos tantos quantos olhos exteriores nos julgam? (Cardoso, 2002, p. 77).

Stela já aparece no relato de Rogério apresentada a ele por Lucas como recém-falecida e, nesse sentido, não tem voz própria, mas é falada apenas pelos demais personagens: Inácio e Lucas, além do depoimento de uma ex-companheira de prostituição, Violeta. Seu filho recolhe dela, como já se viu, versões desencontradas. Logo adiante, imagina que sua mãe teria “dupla personalidade” (Cardoso, 2002, p. 82).

Conforme já se assinalou, o ponto de vista incompleto e multifacetado da novela empresta aos perfis e acontecimentos um caráter nebuloso e discutível. Por conseguinte, Stela é santa para Lucas; adúltera, segundo Inácio, que, de acordo com o primeiro, a teria destruído e, finalmente, louca na visão de Violeta (Cardoso, 2002, p. 117, 125).

54 Justamente, toda esta multivalência de refrações encarna, na linguagem gótica desta intrigante novela, um desequilíbrio por conta da conjugação antitética de uma infinita despesa combinada a um excesso de efeitos, responsável pela obscuridade do conjunto do enredo em que se emaranha o leitor (Botting, 2005, p. 1 – 3).

Tal desmedida cria, invariavelmente, uma atmosfera ambígua entre a melancolia e a transgressão, na qual a trama de crimes, traições e baixezas estende-se também para a ambiência de um colorismo obscuro e sensações alucinadas num transporte entre a expansão do terror e a contração do horror (Botting, 2005, p. 1 – 3).

Nesse conjunto das novelas constitutivas do *Mundo sem Deus*, Inácio inaugura o gótico das ruas de uma Lapa corrompida e nevoenta, e encena a atração maléfica exercida pelo personagem que encarna o duplo, na influência fatal exercida sobre suas vítimas.

*O enfeitado* (1954), além da expansão do círculo perverso de domínio submetido a Inácio, finalmente, dramatiza a sua decadência e final de vida.

Nesta segunda novela, concluída em 1947, o ponto de vista em primeira pessoa traz ao leitor a voz de Inácio ao narrar suas memó-

rias num caderno a fim de interpelar a própria sensação de derrota, pela consciência da velhice. Inácio, o “que jamais envelhece”, o que vive “no seu perpétuo escárnio e no seu desafio a Deus”, segundo o constata o filho Rogério, finalmente se depara com o reconhecimento do inexorável declínio:

Nunca pensei que pudesse me tornar um velho. E ainda hoje, quando friso os cabelos, [...] sinto que a velhice em mim é um fato tardio e de ação lenta. [...] Mas como catalogar tudo o que também vim perdendo ao longo desses anos todos, essa insubstituível energia que deu ao meu destino um tão alto e maravilhoso colorido? (Cardoso, 2002, p. 145, 155).

A soturnidade destas memórias terminais que velam, até a última hora, a resistência indignada do *dândi* suburbano, contra a crescente proximidade do desastre, possui tanto um nível existencial quanto uma dimensão metafísica. No que tange à reflexão sobre o vivido, percebe-se, de uma parte, a reafirmação da própria trajetória de egoísmo e indiferença ao próximo. Assim, em seu desafio à suposta presença de um futuro leitor, assiduamente invocado, Inácio contrapõe: “Acaso pensais que eu quero forçar a vossa piedade? [...] Neste caso, como vos enganais! [...] Não, juro que se pudesse voltar atrás faria exatamente o mesmo”.

55

E de outra parte, pode-se assinalar a confissão reiterada de uma agência heterodirigida por forças inexpugnáveis: “Não é sequer questão de consciência ou de vontade: uma força estranha, brutal, me obseda e me conduz” (Cardoso, 2002, p. 197 – 198).

Por sua vez, a dimensão metafísica aprofunda-se ao final da narrativa, quando na tentativa de decodificação do agente desse fatalismo, sempre dominado por forças estranhas, aparece a figura do “trágico oleiro (que) esculpia o barro da minha fisionomia”:

O ídolo ébrio de riso e sangue que imaginara erguer altivamente no seu pedestal de indiferença, o príncipe desta terra e senhor de todos os infernos, que me fitava do fundo do espelho, presente

afinal, único e verdadeiro. Não era eu, não era Inácio Palma, não era o velho ridículo e mesquinho, a pobre figura humana, sem grandeza e sem poder que transitara por todas as ruas deste mundo. [...] Agora podia rir, e o riso me sacudiria todo [...] e ninguém, nenhuma força poderia jamais me deter, era somente um elemento solto e sem destino, agindo e criando o mal, perfeito na sua estrutura, na sua falta de misericórdia, no seu titânico triunfo (Cardoso, 2002, p. 262 – 263).

Em decorrência disso, o peso gótico de um passado maldito e cafajuste gera a imagem obsedante da presença do Mal entre os homens e a eterna luta melodramática e agônica entre forças adversas, na arena da convivência humana. A esse respeito, como observa Carelli, há, certamente, uma congenialidade com a obra de Dostoiévski, na medida em que nela também se reconhece que tal “tragédia tem suas raízes humanas na negação, na paródia ou na caricatura da obra de Deus” (Carelli, 1988, p. 213). Acresce que, como se pode considerar no que as passagens citadas apresentam, Inácio encarna modelarmente “o grande anjo escuro e terrível” para, ao final, ceder-se totalmente a ele.

Ainda para agregar Carelli, mais uma vez, é preciso reconhecer na construção de Inácio uma impecável “coerência alucinatória” e, como adianta ainda o crítico, sua “essência envenenada” é “complexa” em decorrência de sua “recusa do mistério que só é apreendido pela fé dos santos” (Carelli, 1988, p. 133 – 134).

No entanto, a trajetória egoísta de maldito, se em termos metafísicos encarna o desafio a Deus, no seu grotesco de janota suburbano, apoiado em um “casaco de xadrez” como “segunda e mais extensa mocidade” (Cardoso, 2002, p. 155), na dimensão existencial, vê-se obstada pela crescente consciência da própria decrepitude.

Como providência para enfrentá-la, em sua volúpia de vitalidade, Inácio resolve engajar-se na busca desesperada pelo filho – que, como se sabe, abandonou na infância – como forma de com-



pensação. Assim, resolve procurar Lina de Val-Flor “para consultar seu baralho maravilhoso” (Cardoso, 2002, p. 157) e localizar o filho perdido. Contudo, a figura da cartomante para forjar o destino escolhido e livrá-lo do indesejado, termina por implicar o personagem em outras malhas fatais, incapazes de abolirem o acaso.

O móvel para tal desejo intempestivo conduz Inácio a desfilhar suposições até, por fim, deparar-se com a imagem obsedante da própria sede inesgotável de vida:

Rogério Palma, quando o tempo me atraísse ao seu insondável vórtice, seria a minha continuação, a imagem de minha sede, meu testamento vivo. Sobreviver, eis tudo. [...] Compreendem agora o que era a minha ideia? Poderão reconstituir o desejo estranho que a vaidade me ditava, o cego endeusamento com que procurava me elevar através de meu filho? [...] Haveria de incutir em todas as fibras da sua alma a noção desesperada dessa liberdade que eu tanto amei. [...] Não, nossa única obrigação é sermos fortes, intratáveis, selvagens na satisfação dos nossos desejos e fantasias (Cardoso, 2002, p. 166 – 167).

57

A ambiência opressora e degradada do gótico, nesta segunda novela, igualmente alastra-se por todos os espaços e personagens. Por conseguinte, a casa de Lina exala uma “esquisita opressão”, com sua miríade de objetos dissonantes e, segundo a malícia do narrador, “caracteriza o gosto fácil dos aventureiros”. Sua atmosfera compõe, em conjunto com a personagem – “extraordinariamente gorda, com os braços polpudos e roliços peçados de braceletes” – a metonímia de uma personalidade cobiçosa e mesquinha (Cardoso, 2002, p. 159 – 162).

A progressão do relato confirma as intenções obscenas da cartomante que, ainda no primeiro encontro, impressionada com a apresentação “pseudoelegante” do janota, consegue desviar o interesse de seu cliente para a sua filha Adélia, apresentada como “um tipo a que se chama comumente de ideal” (Cardoso, 2002, p. 171). O plano seria vender sua beleza e juventude ao decrépito

Inácio em troca de uma quantia módica, mas que, evidentemente, ele não possuía.

Assim, o enredo progride em ritmo de melodrama, entre antíteses e uma retórica desmedida em exageros e efeitos soturnos: A vulgaridade e a corrupção de Lina contrasta com “a imagem cintilante de Adélia”, criança [...] tímida e malvestida [...] desses lírios nascendo de monturos e pântanos quentes da baixa humana” (Cardoso, 2002, p. 157, 164).

Por sua vez, no clima sórdido do Méier, habitado pelas personagens, as cores eram azuis em contraponto à palidez dos rostos, e cada um deles exprimia “paixões diferentes, o tédio, o ódio, a cobiça, a insatisfação, a carne, o orgulho, a fantasia e a vaidade” (Cardoso, 2002, p. 178). Em contraponto a essa profusão de esgares e volúpias, a figura de Adélia não poderia ser mais desprotegida e cândida. A “impossível borralheira”, uma “criança desarmada” com “seu rosto pálido e altivo, melancólico como uma flor que sem querer machucamos entre os dedos...” (Cardoso, 2002, p. 184).

58

A progressão rápida do enredo, entre ambientes sórdidos, decaídos e paisagens sinistras e sombrias, produz a localização de Rogério e o encontro de Inácio com ele num bar decadente. A certeza da perda de qualquer vínculo pela troca de olhares não poderia ser mais efetiva: “Com um movimento brusco, colocou-se de pé [...] a uma vintena de passos, fitamo-nos – e na sua face de mármore eu li uma repulsa completa e definitiva, um asco cuja força jamais poderei exprimir, mas que vinha até mim como uma vaga poderosa e fria” (Cardoso, 2002, p. 225).

Frustrada a oportunidade de continuar pelo filho, a busca de “um elemento vital para erigir contra o [...] desespero”, Inácio volta-se, então, para Adélia: “sabia que outro ídolo achava-se instalado no fundo do meu coração: Adélia” (Cardoso, 2002, p. 228, 229).

Os encontros com a moça multiplicam-se até o dia em que, após um jantar com muitos vinhos, Adélia, visivelmente alterada

pela bebida, termina sendo violentada, no quarto barato de Inácio. O despertar da vítima perplexa é atroz: “O senhor não passa de um velho imundo.” (Cardoso, 2002, p. 253). O desespero do personagem transtornado pela rejeição da moça é indescritível. Começa a ouvir vozes, julga-se enfeitiçado e “possuído de diabólica moléstia”, sente-se cada vez mais estranho ao mundo e apartado de tudo o que é vivo:

Há uma vida que constitui a realidade de todas as coisas, uma lei viva que mantém os laços de tudo o que existe, como uma correnteza invisível. E desse compromisso entre tudo o que era vivo é que eu me sentia isolado. [...] Era como se eu já tivesse morrido e apenas trafegasse arrastando a memória do que fora.” (Cardoso, 2002, p. 256 – 257).

E, progressivamente, Inácio vai se sentindo cada vez mais um espectro, o espectro que Lina de Val-Flor, na primeira consulta, havia vislumbrado: “O senhor é um espectro, não passa de um morto” (Cardoso, 2002, p. 268). Entretanto, o clímax desta situação de perda e desatino ocorre com a vingança da cartomante pelo trato desrespeitado, ou seja, pela transação não cumprida. E ela se dá por meio de Sargento, o seu capanga, antes responsável pela localização de Rogério.

Desta feita, Sargento vai ao quarto de Inácio e, ao fitá-lo com a expressão “de um pequeno animal rastejante e úmido” toma do bolso uma corda e, após amarrá-la na trave da janela, retira-se do recinto. A cena é bem marcada com olhares e gestos mudos de uma flagrante teatralidade melodramática. Nos seus preâmbulos, não poderia faltar a defesa do rosto e dos olhos como espelhos da alma, a fim de reforçar a encenação do silêncio de gestos: “Repito, a face dos homens é uma história escrita ao capricho das verdades mais nuas. Não mentimos nada que a alma não traia através das cicatrizes e das fendas que o tempo cava. Somos verdades móveis que as pessoas desdenham de ler” (Cardoso, 2002, p. 260).

Assim, a questão do rosto é crucial nesta novela, não apenas para o reconhecimento intersubjetivo, mas, sobretudo, para o auto-conhecimento. Num transporte, em seu quarto, isolado com a corda pendurada à frente, Inácio sente estranhas transformações no corpo e decidido a fitar-se no espelho, surpreende-se:

Lá estava ele, finalmente, modelado ao longo de tantos anos de cruexa e impiedade, o deus que em vão eu procurara, que julgara transmitir ao meu filho, [...] o grande anjo escuro e terrível. [...] o ídolo ébrio de riso e sangue que imaginara erguer altivamente no seu pedestal de indiferença, o príncipe desta terra e senhor de todos os infernos, que me fiava do fundo do espelho, presente afinal, único e verdadeiro (Cardoso, 2002, p. 262 – 263).

A surrealidade da autovisão radicaliza a ambiência gótica pela mistura entre o humano e o não humano, na instabilidade limiar que cria pela monstruosidade, que tem a ver justamente com formas híbridas do animal, no ponto em que a distinção entre o humano e a alteridade fica contestada (Punter, 2016, p. 145, 148).

60

Nesta progressão, Inácio Palma passa a não existir mais (Cardoso, 2002, p. 263) e, – cercado pelas proprietárias da velha casa de cômodos onde residia, mancomunadas, por sua vez, com Sargento, – aos poucos, se convence da própria spectralidade:

O ar tornou-se ardente, comecei a respirar com dificuldade. Uma só ideia, fosforescente e obsedante, girava no meu pensamento: eu não existia, eu não existira até aquele dia. Espectro, fantasma, como o dissera a cartomante, e com razões mais profundas do que o suspeitara até aquela hora (Cardoso, 2002, p. 276).

Conforme, constatou-se no início do ensaio, a textualidade gótica concretiza uma característica basilar da literatura, a sua spectralidade. A própria realidade material do livro, ativada pela leitura, desperta a palavra do morto, ou no mínimo do ausente, inscrita na densidade simbólica da assinatura (Punter, 2016, p. 9 – 10). Também Rank (2013, p. 126, 128, 129), ao aprofundar o sen-

tido interno ao duplo, aponta sua fissura narcísica que não só pode chegar a produzir a demonização do outro como também conduzir o sujeito bipolar à morte.

Por conseguinte, o aceno mudo da corda em laço, em seu balanço, conduz, finalmente, Inácio às suas últimas palavras como memorialista terminal:

Num único relance, já com os dedos neste laço que me suspenderá sobre os meus erros, direi tudo, ousarei ir até o fim. É que tudo é invisível. Se somos fantasmas, é que procuramos estabelecer uma realidade proibida. A realidade é o segredo (Cardoso, 2002, p. 277).

A realidade só não está proibida para aqueles que, por não se dobrarem sobre si mesmos, com paixão ou fúria, encontram-se disponíveis a partirem de si na tentativa de decifrar o mundo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. Oportunismo, ruim romance e a poesia da Nova Geração. In: **Os dentes do dragão**: Entrevistas. Obras completas de Oswald de Andrade. Organização: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London and New York: Routledge, 1996. Reprinted in 1997 and 1999.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama and The Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

CARDOSO, Lúcio. **Inácio, o enfeitado e Baltazar**. Organização: André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARELLI, Mario. **Corcel de fogo**: Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912–1968). Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

COELHO, Elisa Dominguez. **RE-EXISTIR**: O lugar de Deus na crítica e na ficção de 1930. 2021. 155 p. Tese (Doutorado do Programa de Pós-

-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara: Unesp, 2021.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

PUNTER, David. **The Gothic Condition - Terror, History and the Psyche**. Cardiff: University of Wales Press, 2016.

RANK, Otto. **O duplo**: um estudo psicanalítico. Coordenação de tradução: Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz. 2ª impressão. São Paulo: Gradiva e Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTOS, Cássia. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas, SP: Mercado das Letras e São Paulo: FAPESP, 2001.

# O silenciamento significa: sobre a não presença de poetas modernistas

Bethania Mariani<sup>1</sup>

*“Não se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isto é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E pra gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não pra se diferenciar de Portugal porém porque somos brasileiros. (...) Ora aplicando o caso à língua o que a gente tem de fazer é isso: ter a coragem de falar brasileiro sem si amolar com a gramática de Lisboa.”* (M. de Andrade, Caderneta de anotações)

## Proposições iniciais

Uma das propostas dos modernistas, notadamente de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, foi a defesa e inclusão do falar brasileiro nas novas formas poéticas por eles praticadas e defendidas. Poemas como *Os sapos*, *O poeta come amendoim* e *Pronominais*, dentre outros, representam bem essa fusão entre o literário e o linguístico, rompendo com certa tradição literária, e formalizada em um modo de dizer gramatical. Embora nos dias de hoje tais poemas estejam presentes em exames para ingresso nas universidades brasileiras (como vestibular e ENEM), e em livros didáticos, atestando uma evidência sobre a diversidade de falares, todavia, as desigualdades sociais e a presença dos indígenas e africanos na formação social brasileira, durante aproximadamente 40 anos, foi silenciada. Nas searas pedagógicas, houve um silenciamento desta produção poética que, entrelaçando o linguístico com

63

---

<sup>1</sup> Professora Titular da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora 1B do CNPq, Cientista do Nosso Estado (FAPERJ)

o literário para expressar uma insatisfação e a procura de outras formas de dizer que fossem representativas do nacional, visava produzir uma ruptura com o modelo vigente.

A proposta que trago para reflexão incide justamente no silenciamento produzido por políticas educacionais públicas em sua relação com o processo de produção de conhecimento escolar institucionalizado sobre a língua falada no Brasil. Como que essas políticas impactam na formação do sujeito leitor, um cidadão brasileiro?

Um caminho para a compreensão desses processos de produção e filiações de sentido que silenciam durante décadas a literatura modernista e o português brasileiro pode ser realizado com a análise dos discursos escolares em circulação nos anos anteriores e posteriores à Semana de Arte Moderna. Para realizar a reflexão aqui proposta, a análise do processo histórico de manualização das ideias literárias e linguísticas da Semana de Arte moderna pode dar pistas sobre o processo de constituição deste silenciamento. Tomando o período que vai de 1922 até o final do segundo governo Vargas (1954), delimito como *corpus* de análise os programas de ensino de português, praticados no Colégio Pedro II, que adotava a *Antologia Nacional* de Fausto Barreto e Carlos de Laet, com suas 43 edições. Vale dizer de imediato que o programa de ensino do Pedro II serviu de base para concursos de acesso ao nível superior no Brasil até 1931, quando houve a reforma Francisco Campos. Foi um programa de ensino que durante décadas privilegiou, conforme bem demonstra Roberto Acízelo Quelha de Sousa (1999), o ensino da Retórica e do vernaculismo, sempre associado a manuais de Retórica, por um lado, e ao uso da Antologia de Fausto Barreto e Carlos de Laet, por outro. Foi um processo longo para a vertente literária e linguageira do Modernismo ultrapassar a barreira pedagógica, conquistar um lugar em antologias escolares, em programas de ensino e, assim, obter legitimação para ser ensinado nas escolas.



## Uma Semana de arte moderna e seus revoltosos

Em 1942, durante as comemorações dos 20 anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade afirma: “O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional. (...) O movimento de inteligência que representamos, na sua fase verdadeiramente ‘modernista’, não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. *Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado de espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatção.*” (Apud Jobim, 2017, grifo nosso)

Se, em 1922, a Semana de Arte Moderna foi recebida com resistências pela inteligência nacional da época, 20 anos depois ela é lembrada e celebrada, assim como nos dias de hoje, quando comemoramos 100 anos desse acontecimento histórico no campo das artes. Nas palavras de Mário de Andrade durante a conferência de 1942, a Semana representou uma *ruptura*, o *abandono de princípios e técnicas*. Foi uma *revolta*, e nesse *a posteriori*, Mário a significa como um “movimento preparador (...) para mudanças político-sociais posteriores”. Um gatilho para o que viria depois e que, ao mesmo tempo, já se encontrava em andamento anos antes, quando alguns movimentos estéticos (como o futurismo) já se ensaiavam como vanguardas em meio às idas e vindas de artistas brasileiros no exterior. Desse mo(vi)mento que aglutina o gatilho da revolta no formato de um encontro *preparador* para o qual confluíram diversas artes em fevereiro de 1922, desenrolaram-se outras manifestações artísticas, literárias, musicais e pictóricas que ganharam espaço com polêmicas e silêncios em revistas, como a *Klaxon* e a *Pau-Brasil*. Os artistas que participaram da Semana seguiram com seus livros e exposições, com viagens pelo Brasil e para Paris. Alguns se tornaram funcionários públicos, outros viveram da arte produzida. Retomando as palavras de Mário de Andrade, o movimento de 22 foi “o criador

de um estado de espírito revolucionário” para “mudanças político-sociais posteriores”. Mário, porém, não explicita que mudanças seriam estas por ele mencionadas.

66 Para além das rupturas ensejadas na estética da construção da prosa poética, tomando especificamente o campo da literatura, há também um gesto de resistência contra a gramática praticada pelos poetas e escritores de referência escolar da época. São outras formas de enunciar que estão em jogo e se atualizam em duas vertentes simultâneas: a estética e a linguageira. Os modernistas inscrevem materialmente este gesto de resistência quando se valem e privilegiam o falar brasileiro frente aos usos gramaticais formalizados e didatizados nos exames preparatórios para ingresso no ensino superior. Com este gesto, tanto reinscrevem a memória daquilo que, desde o século XIX, já circulava em termos de polêmicas ideias sobre a língua falada no Brasil quanto reafirmam e significam um devir sobre o português-brasileiro. O movimento da Semana de Arte Moderna, nessa vertente do modernismo literário-e-linguageiro, pode ser compreendido como uma atualidade histórica em processo de resistência e ruptura relativamente às memórias estéticas e gramaticais hegemônicas já estabelecidas. Rompimento com uma memória já manualizada em antologias e programas para concursos.

O questionamento que direciona a reflexão aqui proposta volta-se para o intrincado processo histórico e político constitutivo das relações entre o literário, o linguageiro e o pedagógico. Pensada em termos de sua circulação para além dos salões literários e discussões acaloradas entre os missivistas modernistas (Jobim, 2017) ou em colunas de jornais, essa vertente literária-e-linguageira do movimento modernista vai encontrar uma barreira na instância pedagógica. Mais especificamente, no caso aqui em questão, interrogar o processo de manualização do acontecimento literário-linguageiro da Semana de 22 e os saberes sobre literatura e língua brasileira ali produzidos é também interrogar a disciplinarização dos saberes

sobre o falar do brasileiro em sua diversidade e heterogeneidade. A disciplinarização de um saber linguístico – no caso modernista, com a ruptura estética e a revolta que reivindicam o português brasileiro – não se realiza sem o percurso de manualização desses saberes, sobretudo daqueles voltados para o português, na escolarização.

### **Disciplinarizar e manualizar saberes linguísticos**

Manualizar, conforme Puech (2018, p. 15), é um processo “através do qual os saberes linguísticos são expostos e são difundidos para fins operatórios de transmissão, apropriação, e reinvestimento.”<sup>2</sup> A relevância é dada ao processo, mais do que ao produto, ou seja, “o manual como objeto sociocultural claramente identificável por similaridade/diferenciação com outros produtos socioculturais do mundo do saber, como *o Tratado, o Ensaio, a Introdução, Os Problemas...*, termos com os quais, sabemos, os linguistas contemporâneos intitulam os seus mais importantes trabalhos” (Puech, *idem, idem*). Para o estudo dos modos pelos quais se organiza a manualização dos saberes linguísticos privilegia-se a análise dos manuais, já que os mesmos são considerados objetos sócio-culturais que visibilizam determinado saber já instituído e disponibilizam, nas escolas, a transmissão de saberes sobre a língua.

Ainda conforme Puech (2018), o processo de manualização dos saberes linguísticos faz parte de um processo mais amplo, que é o de disciplinarização destes mesmos saberes. À disciplinarização não corresponde apenas uma apresentação ou uma inclusão de domínios de saber preexistentes. Seu funcionamento é regido por um

---

2 “Il s’agit du processus par lequel les savoirs linguistiques s’exposent et se diffusent à des fins opératoires de transmission, appropriation, réinvestissement, plutôt que du produit à proprement parler, c’est-à-dire du Manuel comme objet socioculturel clairement identifiable par rapprochement/différentiation (d’)avec d’autres produits socioculturels du monde savant : *Le Traité, l’essai, l’Introduction, les Problèmes...* termes sous lesquels, on le sait, les linguistes contemporains intitulent leurs travaux les plus importants.” (Puech, 2018, p. 15, tradução livre nossa).

acúmulo histórico tanto de conhecimentos estabilizados quanto de descobertas e rupturas. Puech pontua que vai sendo construída uma trama narrativa cujo efeito é produzir uma representação global da disciplina como um conjunto de tradições e de inovações relativas ao conhecimento sobre o objeto em questão. A disciplinarização de saberes sobre a língua, historicamente no Brasil sempre foi atravessada contraditoriamente pela produção de gramáticas (histórica, descritiva, científica), por um lado, e pela progressiva entrada da linguística, por outro.

68 Propondo uma analogia com os estudos sobre a manualização dos saberes linguísticos, interessa-me compreender como os saberes sobre a vertente literária e linguageira da semana de 22 vão sendo visibilizados em manuais para entrar em circulação e serem difundidos, transmitidos e apropriados nas instituições de ensino. Até 1922, a questão do ensino da língua que se falava no Brasil estava nas mãos de uma profusão de gramáticas que se diferenciavam nas abordagens analíticas e na terminologia utilizada. Se, por um lado, já se reconhecia que no Brasil falava-se de modo diferente em relação a Portugal, por outro, conforme a teorização gramatical, as diferenças eram silenciadas em nome do uso de um padrão escrito ligado à norma portuguesa. Um padrão escrito que, na visada escolar, era sobreposto à diversidade. Tal silenciamento da diversidade, por consequência, silenciava também a historicidade dos confrontos linguísticos que engendram a língua portuguesa no Brasil, ou seja, confrontos com as línguas que circulavam em paralelo ao português: línguas indígenas, línguas africanas e línguas europeias de imigrantes. Estava em jogo a manutenção da unidade e homogeneidade da língua do Estado, língua nacional da República nascente a ser ensinada nos estabelecimentos de ensino bem como nos exames preparatórios para o ingresso nos cursos superiores.

## Instrumentos linguísticos e a escola a serviço do Estado

Os estudos gramaticais normativos<sup>3</sup> e as antologias escolares são instrumentos linguísticos<sup>4</sup> cujo funcionamento é o de gerenciar e garantir unidade na produção de um determinado saber sobre a língua, aquela que o Estado reconhece como nacional e oficial. Um determinado saber a ser ensinado para o sujeito vir a ocupar um lugar social como cidadão. A função das gramáticas e das antologias, mais especificamente em relação aos alunos interessados no ingresso dos cursos superiores, era a de garantir uma determinada formação do cidadão brasileiro no que dizia respeito à língua portuguesa. Sob esta perspectiva, as gramáticas e as antologias, consideradas como instrumentos linguísticos, tinham e ainda têm um funcionamento histórico-social relevante, pois administram o saber linguístico e literário de determinada maneira. Há uma formatação do conhecimento sobre a língua e sobre a literatura que incide na formatação histórica e social do sujeito. No período de tempo que estamos analisando, as antologias literárias garantiam com excertos de escritores selecionados um modelo de uso da língua (escrita), justamente aquela língua

69

---

3 Orlandi (2002, p. 199) formula uma importante teorização sobre as gramáticas em circulação durante o período que vai do final do século XIX até meados do século XX. Segundo a autora, com Saïd Ali (1861) ocorre uma passagem do estudo voltado para o saber gramatical correto para os estudos linguísticos. Na *gramática secundária da língua portuguesa*, Saïd Ali distingue a gramática histórica da gramática descritiva. A gramática descritiva, para o autor, é subdividida em *prática*, aquele saber voltado para a correção gramatical, e em científica, o saber produzido sobre os fatos da língua.

4 Gramáticas e dicionários são instrumentos linguísticos, ou seja, tecnologias ocidentais desenvolvidas após a primeira grande revolução tecnológica da gramatização, que foi o advento da escrita. As gramáticas e dicionários correspondem à segunda revolução tecnológica e são responsáveis por uma técnica de conhecimento das línguas e pela organização dos saberes linguísticos (Auroux, 1992). Gramatizar uma língua é dotá-la de gramáticas e dicionários.

descrita nas gramáticas, sendo que ambas eram fiadoras do chamado bom uso da língua a ser ensinado na escola e no curso preparatório.

A administração do nascente Brasil República não se organiza sem a constituição de uma imagem de identidade e língua nacionais nem sem a preservação de um conjunto de textos literários representativos de tal imagem. Porém, como todo processo histórico, tal administração é contraditória: em 1922 e nos anos subsequentes, há mais de um tipo de gramática em circulação e mais de um modo de fazer poético também. Se a imagem política de unidade linguística (oficial) precisa considerar a diversidade real da língua em sua dispersão pelo território nacional, é com esse *corpus* literário configurado nas antologias e com as gramáticas que se assegura não apenas uma (ainda que frágil) homogeneidade, mas também uma direção de sentidos para a transferência dos saberes linguísticos na escola. O que se transfere? O saber da gramática normativa e a escrita de determinados textos literários, que impondo-se frente a diversidade, causam desconforto. Não à toa, ainda nos dias de hoje, escutamos nas escolas e nas ruas o brasileiro dizendo que não sabe falar a própria língua.<sup>5</sup> Neste ponto da reflexão, precisamos tematizar a escola, os programas de ensino e retomar a questão dos saberes que podem figurar nos manuais.

70

A escola, como aparelho ideológico, cumpre sua função de manutenção dos saberes hegemônicos com a seleção do que pode e deve ser ensinado em cada período histórico. São saberes hegemônicos tanto os práticos quanto os teóricos, ou seja, aqueles fixados

---

5 Sobre tal desconforto, Mariani (2008) discute o preconceito contra seu próprio modo de falar que está introjetado em muitos brasileiros. Além dos exemplos citados no texto mencionado, vale o registro de uma conversa de rua flagrada ao acaso na zona sul da cidade do Rio de Janeiro em julho de 2022. Caminhando durante um sábado, duas jovens, uma com aproximadamente 12 anos e outra bem mais velha, conversavam. A mais jovem diz que começou a estudar francês. A mais velha imediatamente responde: Como assim? Para quê? Você nem sabe falar português direito!

nos programas de ensino como úteis à formação dos cidadãos, de uma maneira geral, e que, em particular, garantem a organização e o funcionamento das condições de produção da administração pública.

Desde o final do século XIX, os programas de ensino do colégio Pedro II serviram de base para vários colégios e cursos preparatórios para ingresso no ensino superior. Com relação ao saber linguístico, o que se tem é a organização de programas de ensino associados a instrumentos linguísticos garantidores de uma capacitação tanto do cidadão comum quanto, sobretudo, daqueles que poderão ocupar cargos de dirigentes. De um lado, a disciplinarização dos estudos da língua no Brasil, nas décadas anteriores à da Semana de Arte Moderna de 22, e nas décadas subsequentes, encontra na gramática um núcleo que garante e legitima um saber a ser ensinado e praticado. De outro, as antologias, ao mesclar excertos de certos autores brasileiros e portugueses, e não outros, fornecem os modelos a serem seguidos. Ambas, gramáticas e antologias, configuram discursivamente uma ordem do que deve ser dito/ensinado/repetido e uma rede de silenciamentos. Mais ainda, a partir da rede de saberes legitimados, legitimam por sua vez a imagem da língua escrita normatizada como língua nacional a ser estudada pelos cidadãos desconsiderando a diversidade. Gramáticas e antologias, além disso, dão as mãos nos programas de ensino de determinados colégios e cursos preparatórios, mais especificamente no colégio Pedro II, pois os autores das gramáticas e das antologias são, em sua maioria, professores deste mesmo Pedro II.

71

### **A Semana de 22: um acontecimento literário e linguístico**

Do ponto de vista teórico da Análise do Discurso em sua interface com a História das Ideias Linguísticas, teorias que estão na base das reflexões aqui desenvolvidas, a Semana de Arte Moderna pode ser compreendida como um acontecimento histórico e, nessa medida, pode ser lida em sua dimensão discursiva, ou seja, como encontro de uma memória e uma atualidade. Um acontecimento

discursivo produz processos de resignificação e novos sentidos no confronto com a memória. Novas séries enunciativas podem entrar em circulação, vindo a regularizar outros modos de dizer, outros modos de significar. Reterritorializando este conceito para o campo da História das Ideias Linguísticas, Orlandi propõe conceitualmente a noção de acontecimento linguístico, ou seja, um modo de definir “especialmente, em um caso como o da colonização, essa relação do lugar enunciativo e a língua nacional” (Orlandi, 2002, p. 31).

Conforme Orlandi, há que se considerar a consciência linguística de uma formação social que traz a memória da colonização linguística (Mariani, 2004, 2008, 2018) em um período histórico para compreender como esse encontro entre memória e atualidade (em que jogam contradições, alianças e rupturas entre as forças sociais em jogo) produz modos de inscrição da língua na história e da história na língua. O trabalho do analista visa estabelecer filiações de sentidos para o acontecimento linguístico.

72

Na leitura que proponho, a questão já formulada problematiza de que maneira(s) o movimento literário-e-linguageiro de 22, que visa rupturas, poderia e conseguiria se inscrever no percurso histórico de sentidos vindo a configurar parte de uma memória outra. A questão da língua é uma questão para o Estado (Gadet e Pêcheux, 2010 [1982]). No caso em análise, a questão da língua e a da literatura são questões para o Estado. Qual a literatura e qual a língua a serem disciplinarizadas, manualizadas e ensinadas? Formulando de outra maneira a questão, que sentidos para ‘nacional’ vinculados à literatura e à língua que o Estado vai produzir com sua política educacional? Que autores podem e devem ser citados em Antologias, como a Antologia Nacional que teve 43 edições?

Trazendo o gesto teórico da Análise do Discurso, em sua relação com o campo da História das Ideias Linguísticas, pode-se compreender que a partir desse acontecimento histórico da Semana de 22 foi sendo construída uma memória do futuro em suas formas



de resistência à estética parnasiana com seus volteios gramaticais, que Manuel Bandeira (1990), em *Os sapos*, vai significar como um parnasianismo aguado.

Bandeira e outros modernistas buscam uma libertação estética que é também uma libertação linguageira. São outras as forças sociais e outras formas de significar entrando em cena, como diz Mário de Andrade em 1922, que vai poetar sobre a hegemonia da inteligência nacional significando-a na “moça linda”, no “grã-fino e na “gordacha (...)”, todos “burros” “como uma porta” que, juntos com o “pluto-crata”, podem ter a “porta arrombada”. Oswald de Andrade ([1925] 1978, p. 177), por sua vez, invertendo a evidência hegemônica de uma história do Brasil manualizada e em vigor, lamenta que o encontro do português com o índio tenha acontecido debaixo de chuva forte, o que justificaria vestir o índio, pois “Se fosse uma manhã de sol // o índio tinha despedido // o português”.

Assim, também, invertendo a evidência da língua que se imaginariza para o literário, Mário de Andrade, em *O Clã do Jabuti*, dirá: “Brasil... Mastigado na gostosura quente do amendoim...Falado numa língua corumim” (Andrade, 1955, p. 157-158). Os poetas da Semana de 22 querem escrever à moda do “bom negro e do bom branco da Nação brasileira” que dizem todos os dias “Me dá um cigarro”, como também nos lembra Oswald em *Pronominais* (1925). Em 1922, e nos anos subsequentes, poetas e escritores querem um futuro literário-e-linguageiro à brasileira, o qual vai se consolidando em alguns dos muitos e contraditórios manifestos da época, como o *Pau-Brasil* (1925) e o *Antropófago* (ou *Antropófago*, em 1928), e em livros e revistas publicadas.

Tal futuro, porém, não é incorporado nas Antologias que estão nos programas de ensino. Tal futuro literário-linguageiro irá demorar anos para entrar em circulação, ser manualizado e transmitido. Ao escrever suas memórias, Manuel Bandeira menciona a força do caráter pedagógico, a função formadora que a *Antologia*

*Nacional* representou em seu percurso escolar. No percurso escolar dele e da parcela escolarizada da sociedade brasileira que pretendia o ensino superior.

Se os poetas se insurgem contra as heranças e legados que receberam nas lições escolares, e propõem um nacionalismo literário brasileiro que inclui a “língua falada do povo”, não se deve, porém, tomar “nacionalismo” como uma palavra com sentido transparente naqueles anos 1920 e subseqüentes. Em meio aos modernistas não havia um sentido evidente sobre o que seria nacionalismo ou sobre o que se queria para o Brasil, conforme afirma Jobim (2017) ao analisar cartas trocadas entre Drummond e Mário de Andrade nesse período. Foi um movimento localizado em São Paulo, com repercussão pelo Brasil, voltado para o Brasil, e quase sempre com olhos para a França. Assim, que Brasil? Ou brasis? Que nacionalismo? Minimamente podemos destacar que é um nacionalismo literário que inclui uma língua: a língua falada no Brasil, aquela contra a qual já há muito se insurgem alguns literatos e filólogos.

74

### **Vestígios da memória discursiva do movimento literário e linguístico do século XIX**

Desde o século XIX, como já postulava José de Alencar, a escrita da língua falada no Brasil devia seguir o povo que “chupa o caju”, “não sorve a nêpera” (Alencar, 1872, prefácio de *Sonhos d’Ouro*). Nessa medida, sua própria escrita com alterações ortográficas e a flexão de verbos como *haver*, muito criticada por antagonistas como Pinheiro Chagas<sup>6</sup>, não resulta de erros tipográficos. Ao contrário, afirma Alencar “cometi-as muito intencionalmente” (Alencar, posfácio de *Diva*). Para ele “A língua é a nacionalidade do pensamento

---

<sup>6</sup> Pinheiro Chagas (1867), criticando *Iracema*, diz que o maior defeito nessa lenda é “a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a maneira de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais que chegam a ser risíveis...” (Chagas, *apud* Mariani e Souza, 1994, p. 46).

como a pátria é a nacionalidade do povo” (Alencar, posfácio de *Diva*). Já para Gonçalves Dias, “o que é brasileiro é brasileiro” e haverá o dia “em que *cuya* virá a ser tão clássico, como porcelana, ainda que não achem tão bonita” (Dias, 1927). O século XIX foi fértil em controvérsias linguísticas no âmbito dos gramáticos, dos literatos e dos políticos. Em defesa das diferenças do português falado no Brasil, entendia-se que o português brasileiro vai além dos chamados *brasileirismos*, significados por gramáticos como corrupções linguísticas, conforme Carneiro Ribeiro (1890) e Gomes (1895).

Mariani e Sousa (1994) mostram o quanto a disputa de sentidos ao longo do século XIX, perdura no século seguinte. Para alguns gramáticos e literatos, as diferenças entre o português falado e escrito no Brasil são enfatizadas negativamente frente à língua portuguesa, uma herança a ser preservada, enquanto que para outros o que se tem é a valorização do modo como o brasileiro fala. As denominações *língua portuguesa* ou *língua brasileira*, desta forma, distribuem prestígios e poderes tanto quanto produzem silenciamentos: denominar língua portuguesa e enfatizar a norma gramatical portuguesa representa um apagamento das línguas em confronto durante o processo de colonização linguística (Mariani, 2004 e 2017) e a imposição de uma língua imaginária<sup>7</sup> materializada no uso de determinados autores portugueses e brasileiros; denominar língua brasileira, por sua vez, produzia como efeito fosse o sentido da já mencionada corruptela, fosse o apagamento da colonização portuguesa. Para as autoras (Mariani e Sousa, 1994), literatos, políticos e processos escolares caminhavam em lados opostos.

Há que se produzir historicamente outros movimentos históricos, sobretudo no plano do ensino e na produção de gramáticas e dicionários, para que os sentidos de língua nacional de fato passem a incluir “a língua falada pelo povo” e os de literatura nacional in-

7 Os conceitos língua imaginária e língua fluida foram formulados por Orlandi e Sousa (1988).

cluam a estética do escritor que chupa o caju e do poeta que come amendoim. E isso tem uma temporalidade.

Assim, ainda em 1922, o que se estudava e se preconizava sobre a linguagem estava em relação com a língua do Estado, a língua nacional que no Brasil era nomeada, e ainda é nomeada assim, como língua portuguesa. Essa língua portuguesa estava relacionada a um formato literário de escrita e ao ensino da Retórica. O modelo escolar preconizava a cópia dos chamados “autores de boa nota” (Mariani e Sousa, 1994), incluídos nas Antologias. A política de Estado vigente, apresentada aqui em breves linhas, privilegiava um ensino básico baseado em três vertentes: leitura, escrita e cálculo. O ingresso em cursos superiores, faculdades isoladas de Direito, Medicina, Filosofia, dependia dos estudos no ensino secundário e dos livros indicados. Entre os primórdios da República e o início da era Vargas, muitos livros publicados estampavam na capa uma nota informando que seguiam o programa do colégio Pedro II. Tais livros, em suas notas e prefácios, explicitavam para o professor a metodologia a ser seguida.

76

### **Aspectos da periodização dos saberes sobre a língua portuguesa no Brasil**

Em 1922, considerando quatro fases para a periodização dos estudos de português no Brasil, estes estudos estão situados no que Guimarães (2004) chama de segunda fase, período que se inicia na segunda metade do século XIX e segue até o final dos anos 30 do século XX, com a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, em 1934, e a Faculdade Nacional de Letras da Universidade do Brasil, em 1939. Outro acontecimento institucional importante, com consequências na produção dos saberes linguísticos, foi a fundação da Universidade do Distrito Federal (1935), e a vinda do linguista Georges Millardel, que movimentou Mattoso Câmara para a Linguística.<sup>8</sup> São estudos que produzem um saber

---

8 Cf. Baldini, 2005.

linguístico gramatical (histórico, normativo ou científico) e que visam, sobretudo, demonstrar que o modo como se falava no Brasil era diferente do modo como se falava em Portugal, sem, no entanto, prescindir da norma portuguesa. Busca-se o que é singular do Brasil, da sociedade e da linguagem brasileira, mas, contraditoriamente, ainda há vestígios de defesa da língua como uma herança a ser preservada, e se sonha com o cosmopolitismo europeu.

Este segundo período corresponde, portanto, ao momento em que se consolida a circulação de ideias linguísticas sobre o português no Brasil em suas diferenças com Portugal. Corresponde ao início do processo de gramatização brasileira do português (Guimarães, 2004, p. 28), ou seja, período em que se consolida a produção de instrumentos linguísticos – gramáticas e dicionários – com autoria brasileira. Várias publicações atestam esse movimento. Sucessivamente, a partir do final do século XIX, dicionários e gramáticas foram sendo publicadas com autoria brasileira. Se, de forma isolada, algumas publicações no início do século XIX, já apontavam para esta diferenciação, a partir do final do século essa passa a ser a tônica.

Assim, se em 1888, Macedo Sobrinho publicou o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, em 1920 é publicado o *Dialeto Caipira*, de Amadeu Amaral e, em 1922, Antenor Nascentes apresenta sua monografia sobre o *Linguajar carioca*. Sousa da Silveira publica uma gramática histórica, *Lições de português*, em 1923, e Said Ali, em 1924, *A gramática secundária da língua portuguesa*. Em tal contexto de publicações, vale chamar a atenção e lembrar que o projeto da *Gramatiquinha*, de Mário de Andrade, se inicia em 1922, como acentua E. P. Pinto citando anotações do próprio Mário: “(...) e ainda assim foi com a fala brasileira de que a primeira pretensão minha já no Prefácio de Paulicéa teoricamente e praticamente nos versos delas” [sic] 12.1” (*apud* Pinto, 1990, p. 32).

Assim, conforme Pinto, a ideia e o início de gestação da *Gramatiquinha* podem ser localizados em 1922, sendo que este projeto de Mário de Andrade segue ao longo da década com a construção de um arquivo com anotações pessoais sobre fatos de linguagem, e algumas reflexões soltas. A genialidade de Mário de Andrade estava tanto na defesa do falar brasileiro quanto na compreensão de que ficar no antagonismo com os “portugas” seria improdutivo. Em sua caderneta de anotações, podemos ler o quanto ele admira *A língua nacional*, de J. Ribeiro e o *Dialeto caipira*, de Amadeu Amaral, por ele considerados “verdadeiros convites pra falar brasileiroamente” (Pinto, 1990, p. 44). Mário afirma que estudou “com paciência a fala portuguesa” e leu “com paciência os clássicos portugueses” (Pinto, idem, p. 45); em algumas anotações afirma que sabe a língua, em outras diz que sabe “ou pelo menos”, que já soube escrever o português; e Mário sonha com aqueles que “deviam escrever este livro [a *Gramatiquinha*]” dizendo: “tenho a consciência de que um dia a gramática da Fala Brasileira será escrita” (Andrade, caderneta de anotações *apud* Pinto, 1990, p. 44).

Tais obras, que, em seu conjunto, enfatizam a diferença, não estão contempladas nos programas de ensino do Colégio Pedro II nem nas antologias literárias. São os manuais de Retórica e Poética que vigoram nos programas de ensino, capitaneados pelo colégio Pedro II até quase o final do século XIX. E na *Antologia nacional. Uma coleção de excertos dos principais autores da língua portuguesa*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, vigoram textos que devem ser copiados e que devem corresponder a um padrão linguageiro homogêneo, pautado em exemplos de autores portugueses e nacionais que seguem o ‘bem dizer’ da norma portuguesa.

### **Pedro II, programas, gramáticas e antologias: qual língua e qual literatura podem e devem ser ensinadas**

A unidade pretendida ao longo do século XIX, sobretudo ao final, com a República, tem seus eixos de sustentação em diferentes

instituições. Tal sustentação tem sua materialidade garantida na produção de discursos que garantem uma coesão social, tais como o discurso jurídico, o discurso político, o discurso militar e policial, mas não apenas neles. A língua (nacional e oficial) é também uma instância com a qual o Estado busca materializar sua unidade territorial e política. O saber escolarizado sobre a língua funciona como investimento na formação do cidadão e visa produzir um efeito de pertença e de identidade linguística nacional. Nessa medida, escolas, programas de ensino, disciplinarização e manualização dos saberes funcionam de forma conjunta na produção de determinadas direções de sentido conforme o período histórico.

Vale reiterar que os programas de ensino do Colégio Pedro II, fundado em 1837, foram paulatinamente tornando-se exemplos a serem seguidos até que, em 1854, por decreto, fica estabelecido que funcionarão como base unificadora, constituindo, portanto, um padrão nacional. Segundo Guimarães (2004), a instituição deste programa foi um acontecimento catalizador do processo de gramatização brasileira do português e de organização da instituição escolar. Já em 1887, o Programa de Estudos Preparatórios<sup>9</sup> devia estar de acordo com o programa de português elaborado por Fausto Barreto, professor do Pedro II. Não é à toa que o próprio colégio é tomado como instituição modelar: 13 colégios espalhados pelo Brasil tomam o Pedro II como modelo de ensino a ser seguido, usando seus programas de ensino e suas referências bibliográficas (Souza, 1999).

Os exames preparatórios para a entrada no ensino superior tinham como base os programas de ensino do Pedro II, como foi

---

9 De acordo com Razzini (2015), o ingresso nos cursos superiores (instituições que ministravam cursos jurídicos, academias médico-cirúrgicas, militares, politécnicas, todas que aos poucos são chamadas de faculdades isoladas até o início do século XX) se dava por meio de exames de ingresso, quando se cobrava um conjunto de conhecimentos – latim, francês, Retórica, poética, lógica, metafísica, ética, aritmética, geometria, história e geografia – que, de início, não incluía o português.

dito. Além disto, também os manuais de ensino utilizados no colégio eram referência para outros colégios e para os exames preparatórios. O colégio padrão pode, nesta medida, ser considerado como referência para a compreensão do que se passava no campo educacional da literatura e da língua como um todo. Indo além, como bem nos lembra Orlandi (1990), o Pedro II integra um conjunto de “colégios notáveis” responsáveis pela construção da sociedade brasileira uma vez que nele(s) se formaram inúmeras personalidades da República nascente. O Pedro II, como colégio padrão com programas de ensino a serem copiados, foi difundindo e mantendo certas ideias linguísticas e literárias que se constituem par e passo com os instrumentos linguísticos e manuais escritos por muitos dos professores que lá lecionavam. É possível formular como hipótese que conhecimento sobre a língua, disciplinarização do saber linguístico e manualização, pelo menos até o final da década de 1930, caminhavam paralelamente.

80

Conforme Acízelo de Souza (1999), em suas análises dos programas de ensino do Pedro II, embora Retórica e Poética mantivessem relevância em termos de número de horas aula, a disciplina nomeada ‘literatura’ passa a figurar nos programas apenas entre 1877 e 1891; designada como *literatura brasileira*, é só nos anos 20 que aparece nos programas de ensino. Paulatinamente os manuais de Retórica vão saindo das bibliografias, sendo substituídos por Sylvio Romero com sua *História da literatura brasileira*. No entanto, mantém-se, ao longo desse final do século XIX até 1969, a *Antologia Brasileira* de Fausto Silva e Carlos de Laet, que era adotada nas aulas de português, como veremos a seguir. Em relação ao estudo de língua portuguesa, o número de horas de aulas vai sendo progressivamente ampliado, embora, seja considerado básico, pois figura sempre nos primeiros anos, enquanto que o de Retórica, literatura geral e literatura nacional figurem nos programas mais avançados (Souza, 1999, p. 35).



Os estudos de português, conforme alentado estudo de Razzini (2015), passaram por quatro fases. A autora, que toma como base os programas do Pedro II para fazer sua análise, sinaliza que na primeira fase, situada entre 1838 e 1869, há uma subordinação ao latim e a forte presença de autores portugueses como modelos de língua a serem seguidos. O que se ensinava? Ortografia, gramática subordinada ao latim, leitura e recitação. Até 1869, o número de horas-aula de português era muito inferior ao de Latim e outras disciplinas e isto se devia ao fato de que os exames preparatórios não incluíam o ensino do vernáculo. A Gramática usada, segundo Razzini, era a *Grammatica da língua portuguesa*, de Cyrillo Dilermando e o *Iris clássico*, de José Feliciano de Castilho, uma seleta de excertos de autores portugueses clássicos, como Camões e Antônio Vieira.

A partir de 1870, porém, os exames preparatórios passam a exigir português e, com isso, o *status* da matéria passa por alterações substanciais com um aumento de carga horária e de conteúdos. O aumento de carga horária incide também na absorção de alguns conteúdos ministrados em Retórica e Poética, como composição e redação. O ensino privilegiava uma visão histórica da língua portuguesa sempre em compasso com os bons autores clássicos de cada fase da língua portuguesa. Observa-se o silenciamento do latim, bem como o de outras línguas que não fossem a portuguesa ou a francesa. Nesta fase, duas são as gramáticas indicadas: *Grammatica nacional elementar*, de Caldas Aulete, e a *Grammatica Portuguesa*, de Manoel Olympio Rodrigues da Costa (Razzini, 2015, p.12). Fausto Barreto já figura com sua *Sellecção literária*, organizada por ele com Vicente de Sousa (usada entre 1887 e 1894) a qual incluía autores dos séculos XVI a XIX. Nessa seleta os autores a serem lidos para inspiração e cópia são os clássicos portugueses dos séculos passados. Razzini observa que há uma grande variedade de gramáticas sendo adotadas e depois descartadas ao longo desses anos, com exceção para a *Grammatica Portuguesa*, de Julio Ribeiro, autor brasileiro,

que figurou entre 1882 e 1887 na bibliografia dos programas de ensino. Vale uma observação aqui sobre a formulação e as possíveis contradições na circulação das ideias linguísticas no Pedro II, afinal, Julio Ribeiro, “nosso primeiro gramático”, como bem pontua Orlandi<sup>10</sup> (2002, p. 180), foi professor, gramático e, com o livro *A carne*, introduz o chamado naturalismo literário.

82 Razzini (2015, p. 10) considera que a terceira fase se inicia em 1890/1891 e finaliza em 1930, quando, por decreto governamental, Retórica e Poética são excluídas dos exames preparatórios, ao mesmo tempo em que se passa a valorizar os estudos de Português, estudos que vinham assimilando Retórica e Poética. A República nascente passa a exigir “ordem e progresso”, ou seja, a adesão ao positivismo e a uma proposta de ensino mais científica. A organização curricular do Pedro II é mais uma vez reformulada, passando a aderir à construção da identidade nacional dando ênfase a três disciplinas: História, Geografia e Português (Razzini, *idem*, p. 15). A mudança foi mesmo significativa, pois a ênfase dada ao Português nos exames preparatórios pode ser medida por sua exigência para o ingresso em todos os cursos superiores, incluindo-se aqui também os cursos militares (Razzini, *idem, ibidem*). Neste período, as gramáticas adotadas eram todas de autores brasileiros, como a *Grammatica analytica*, de Maximino Maciel, a *Gramatica portuguesa* e as *Lições de Gramática portuguesa*, ambas de Julio Ribeiro.

---

10 “Nosso primeiro gramático” na medida em que se depreende em sua gramática uma autoria brasileira que, no final do século XIX, reivindica uma língua (brasileira) e um saber metalinguístico brasileiro. Autoria brasileira de gramática, no século XIX, resulta de um deslocamento na produção de saber sobre a língua: o conhecimento passa a ser produzido no Brasil e os instrumentos linguísticos, depositários desse saber, também. O gramático brasileiro passa a dar visibilidade e legitimidade a um saber constituído e formulado em uma memória que não ignora a memória portuguesa, mas que é outra, a de um Brasil independente, com literatura própria e relações sociais diferentes das europeias. (Orlandi, 2002, p. 178, 191 e ss).

É neste período que Fausto Barreto busca em Carlos de Laet uma coautoria para a inclusão de notas biobibliográficas sobre os autores selecionados, e apresenta um novo projeto editorial (cf. reprodução da folha de rosto desta edição ao final do artigo). Passando a editar a *Antologia escolar* (1895), esta ganha em generalização e projeção em função de ter sido adotada em programas de ensino de outros colégios, como referência bibliográfica. A seleta de autores, embora organizada por editores brasileiros, mantém seleção dos clássicos em uma cronologia que segue os séculos, do mais recente, século XIX ao século XVI. Como representantes do século XIX, eram oito “escriptores brasileiros” selecionados: J. F. Lisboa, Torres Homem, Porto Seguro, J. M. de Macedo, Francisco Otaviano, José Bonifácio (o segundo), José de Alencar e D. Antonio de Macedo Costa. Na 24<sup>a</sup> edição, em 1943, quando o século XX foi incluído como “fase contemporânea”, a seleção de escritores brasileiros contemplava: J. F. Lisboa, Torres Homem, Martins Pena, F. A. de Varnhagen, Pereira da Silva, J. M. de Macedo, Joaquim Norberto, Francisco Otaviano, José Bonifácio (o segundo), José de Alencar, M. A. de Almeida, A. de Macedo Costa, Visconde de Ouro Preto, Couto de Magalhães, França Júnior, Machado de Assis, Franklin Távora, Visconde de Taunay, Barão do Rio Branco, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Sílvio Romero, Aluísio Azevedo, Eduardo Prado, Raul Pompéia, Coelho Neto, Farias Brito, Olavo Bilac, Euclides da Cunha e Graça Aranha.

83

Nessa imensa e variada listagem, nenhum modernista que tematize a questão da língua nacional.

Cabe ressaltar que a *Antologia escolar* era a única utilizada no Pedro II nas aulas de Português para fins de leitura, recitação, estudo de ortografia, análise de vocabulário daqueles autores considerados fundamentais para a compreensão da norma portuguesa. Assim, os modernos Almeida Garret e Alexandre Herculano podiam figurar ao lado dos autores brasileiros igualmente modernos, como Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e trechos bem selecionados de José de Alencar.

Passando por sucessivas revisões, aos poucos a *Antologia Nacional* foi incluindo mais e mais autores brasileiros, sempre aqueles representativos do “bem escrever” a língua portuguesa. Essa expressão – “bem falar” e “bem escrever” a língua portuguesa só é retirada em 1971, com a lei de Diretrizes e Bases da Educação. O que parece ser uma solução, no entanto, representa um deslocamento da questão. A entrada das teorias da comunicação/informação, com base no esquema comunicacional proposto por R. Jakobson, redirecionou o ‘bem falar e escrever’ para conceituações que englobam clareza, coerência, coesão, unidade, homogeneidade. Não é possível reconhecer aí, novamente, um processo de produção de sentidos que organiza outra forma de controle da língua, sem o reconhecimento das diversidades e desigualdades entre os que falam português? Ou, por outro lado, haveria o reconhecimento das diferenças, mas estas ficariam restritas à caracterização de dialetos, com vocabulários e entonações próprias?

84

A 7ª edição da *Antologia* foi utilizada entre 1915 e 1944 (Razzini, *idem*, p. 135). Em relação aos Programas de ensino do Pedro II, a literatura brasileira, assim nomeada, passou a ser ensinada no 3º. Ano, em 1925, e as aulas de português nas três séries do secundário, com 15 horas. (Razzini, 2000, p. 197). Era e continuou sendo por muito tempo um ensino de português baseado nos autores de boa nota, tendo como base a *Antologia Nacional* como referência para textos a serem estudados. Apenas em 1945 a *Antologia Nacional*, por força de uma nova revisão associada a uma nova legislação de ensino, passa a ter mais autores brasileiros do que portugueses.

Para Razzini (2015), o fato de a *Antologia* incluir autores brasileiros bem separados dos autores portugueses era uma demonstração e reconhecimento de uma literatura brasileira. Ao mesmo tempo a *Antologia* garantia a preservação da gramática portuguesa e divulgava autores considerados modernos, mas mantinha o foco em autores que tinham uma produção escrita padrão. Nenhuma

produção poética modernista que colocasse em disputa o modelo de língua ensinado nas aulas de português era citado. Esse funcionamento que evitou e silenciou a vertente literária e linguageira do Modernismo se manteve durante os anos subsequentes à Semana de Arte Moderna, até a interrupção das reedições da *Antologia*. Podemos imaginar o elevado número de estudantes pedagogizados com os saberes linguísticos das aulas de português que tinham na *Antologia* um exemplo a ser copiado.

Apenas em 1931, com a reforma Francisco Campos, que elimina os exames preparatórios, e, depois, em 1942, com a entrada definitiva da Literatura no ensino secundário é que alguma mudança mais substantiva na disciplinarização dos saberes linguísticos começa a ocorrer. Configura-se, neste período, a quarta fase do ensino de Português no Pedro II. Até 1944, a presença da *Antologia* nas aulas de português contribui para administrar modelos literários a serem seguidos como exemplares do bom uso da língua.

### **Não há gramática sem exemplos...**

85

Concluindo... O silenciamento dos modernistas, sua ausência tanto na *Antologia Nacional* como nos Programas de Ensino produz efeitos na hegemonia de um determinado sentido para a língua portuguesa do Brasil, sobretudo na sua modalidade escrita. Língua portuguesa no Brasil sim, língua brasileira com suas diferenças... até pode ser, mas não são as diferenças que contam para seu ensino pelo menos até 1971, quando houve a reforma da educação com a lei de Diretrizes e bases.

Além do silenciamento que significa, há aqueles que explicitam suas posições, como é o caso de Clóvis Monteiro que, em 1933, na introdução de sua *Nova Antologia Nacional*, colocará em linha quase que direta o romantismo e o modernismo no que se refere à língua. Nas palavras de Monteiro, o romantismo apresentava “feições reacionárias” no que se refere à língua. Em sua crítica, afirmava que

certos autores românticos não escreviam adequadamente a língua pátria; alguns por “desleixo” e outros, como José de Alencar, se afastavam propositalmente “das normas da língua clássica de Portugal e mais se aproximavam do falar corrente do Brasil” (Monteiro, apud Razzini, 2000, p. 246).

Em relação aos modernistas, ainda segundo Clóvis Monteiro, o que se tem é uma tendência que reage “contra a influência da língua literária de Portugal na língua literária do Brasil.” E segue: “Tal reação tem ido ao ponto de se pretender que a língua vulgar suplante, na literatura, a língua culta (...)”. A “língua vulgar”, “língua popular” ou “língua do povo”, nas sucessivas paráfrases de Monteiro, é “onde reside o verdadeiro espírito do idioma” e deve ser objeto de estudo dos filólogos (Monteiro, apud Razzini, 2000, p. 246). Objeto de estudo sim, mas legitimada em programas e manuais de ensino, não.

86 Vimos a repetição dessa trama de sentidos sobre a língua em 2011, em um momento em que os saberes linguísticos sobre a língua nacional falada no Brasil já estão consolidados, disciplinarizados, manualizados e incluem os poemas de Bandeira, Oswald e Mário. Momento em que a institucionalização dos estudos de linguagem como ciência produz a distinção entre o descrever e o prescrever, um conteúdo ensinado nas primeiras aulas dos cursos introdutórios de Linguística junto com a noção de preconceito linguístico. Mas, mesmo assim, quando houve a polêmica em torno do livro didático *Por uma vida melhor*, que incluía a tal “língua do povo” e discutia o preconceito linguístico que constitui a ideologia materializada nos sentidos e valores atribuídos aos discursos da correção gramatical, normativa, muitos se levantaram das tumbas para advogar o silenciamento, não mais dos poetas, mas, talvez, da parte invisível da sociedade que não fala nem escreve à imagem e semelhança da elite e que, nessa medida, não poderia estar representada em um livro didático.

E ponto final? Ainda não.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. de. O poeta come amendoim. In \_\_\_\_\_. **Poesias completas**. São Paulo: Martins Editora, 1955, p. 157-158.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

AUROUX, SYLVAIN. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

BALDINI, L. J. S. considerações sobre a vida e a obra de Mattoso Câmara jr. **Estudos de Linguagem**, V. 2, Vitória da Conquista, dez. 2005, p. 115-134.

BANDEIRA, Manuel. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

JOBIM, José Luís. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. In Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, no. 68, p. 208-226, dez. 2017.

MARIANI, Bethania. **Colonização Linguística**. Línguas, política e religião no Brasil (séculos XVI a XVIII) e nos Estados Unidos da América (século XVIII). Campinas: Pontes, 2004.

\_\_\_\_\_. Entre a evidência e o absurdo: sobre o preconceito linguístico. **Cadernos de Letras**, no. 36, Niteroi, UFF, 2008. 87

\_\_\_\_\_. **Colonização linguística e outros escritos**. NY: Peter Lang, 2018.

\_\_\_\_\_ e SOUZA, Tania C. C. de. 1822: pátria independente. Outras palavras? **Organon**, V. 8, no 21, Porto Alegre, 1994.

ORLANDI, Eni P. **Língua e conhecimento linguístico. Para uma História das Idéias no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

ORLANDI, E.P. e SOUZA, T. C. C. **A língua imaginária e a língua fluida**: dois métodos de trabalho com a linguagem. In ORLANDI, E. P. (org.) Política linguística na América Latina. Campinas: Pontes, 1988.

PINTO, Edith P. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**. Texto e contexto. São Paulo: Duas cidades & Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

RAZZINI, Marcia de P. G. História da disciplina português na escola secundária brasileira. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, UFS, 2010

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **O império da eloquência**. Niterói; São Paulo: EDUFF/ EDUSP, 1999.

# Trajетórias improváveis e polêmicas de um mito originário: de Makunáima a Macunaíma e Makunaimã, histórias e identidades

Brigitte Thiérier<sup>11</sup>

*Makunaimã: o mito através do tempo* (2019), obra de autoria coletiva, é apresentado no prefácio como um:

... livro revolucionário, que traz à tona vozes e visões do outro lado – o indígena – que por 90 anos esteve totalmente invisível, sendo reiteradamente desrespeitado em sua existência e em seu sagrado. (Taurepang et al., 2019, p. 8-9)

88 A perspectiva dos povos indígenas que orienta a peça é uma provocação para pensar questões fundamentais suscitadas pela obra icônica do modernismo, a rapsódia *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, publicada em 1928 por Mário de Andrade<sup>12</sup>, e desconstruir modelos que perpetuam uma lógica herdada da colonização. Resulta de um trabalho coletivo que sintetiza diversos

---

1 Professora adjunta, pesquisadora do *Centre de recherches sur les pays lusophones* – CREPAL, Sorbonne Nouvelle.

2 A variante escolhida por Mário de Andrade, Macunaíma, para seu avatar literário, designa um personagem híbrido, e o diferencia do herói mítico, mantendo um diálogo com ele. Parte do argumento da polêmica repousa nas variações gráficas se referindo ao herói mítico: Makunaimî (vive no topo do monte Roraima) ou Makunaimã (o grande), mas também Makunaima (rural) parecendo indicar uma maior proximidade, ou familiaridade e Makunáima (personagem urbano em parte contaminado pelo contato). Jaider Esbell explica as nuances e a sua jornada como “Neto” de Makunaimî no post do 29 de fevereiro de 2019, *Passo a passo Makunaima* (Esbell, 2019). Uma jornada geográfica, dentro e fora do Brasil, uma jornada artística e política em busca de uma credibilidade coletiva, e uma jornada interior, xamânica, em direção à fonte da tradição e do autoconhecimento.



encontros realizados por ocasião dos 90 anos de publicação da obra do escritor modernista.

A trama foi elaborada pelo escritor e músico Cristino Wapichana, autor indígena originário de Roraima, distinguido por numerosas premiações literárias – como o Jabuti e o Peter Pan –, e musicais<sup>13</sup>.

Ele é representado no palco pelo personagem do escritor Laerte.

A peça *Makunaimã: o mito através do tempo* (2019) apresenta uma forma híbrida, misto de teatro e performance artística (Medeiros, 2020, p. 32-50), com a atuação do artista Jaider Esbell, da cantora Iara Rennó e a presença da curadora Deborah Goldenberg, idealizadora do evento sucedido em 2018 e da edição do livro em 2019. O elenco é formado por protagonistas contemporâneos, atuando no seu próprio papel ao lado de personagens históricos ligados à história da circulação do mito e à sua reapropriação literária. Flexível, o dispositivo cênico convida à improvisação.

O motor da dramaturgia gira em torno do surgimento do próprio Mário de Andrade que acorda de um longo sono, instigado por ouvir, em sua própria casa, umas críticas formuladas por um grupo de três palestrantes: um escritor, um poeta-filósofo indígena e um antropólogo, reunidos em sua casa museu para comemorar o aniversário da obra modernista.

89

13 Cristino Wapichana (Boa Vista, Roraima, 1971). Escritor e músico. Coordenador do NEARIN até 2013, produtor do Encontro de Escritores e Artistas Indígenas e membro do Instituto UK'A (Casa dos Saberes Ancestrais). Descendente do povo Wapichana, Cristino colabora para a difusão da cultura indígena para crianças e jovens através da organização de atividades e vivências recreativas (Enciclopédia Itaú Cultural, 2022). Falando da arte dos contadores de histórias, o escritor declara: “São passos que você vai galgando. Parte, você pode improvisar a partir dessa liberdade que você deixa, que a história ela possa brincar dentro de você também.” (Rodrigues, 2022). Tal flexibilidade incorpora a ideia de variantes no ato de contar, e abre um espaço de criação a partir de uma matriz originária. (Entrevista. In: Yunes; Monteiro, s.d).

Mário junta-se aos protagonistas presentes no salão. Em sua maioria, são originários de Roraima, berço do herói, ou mantêm uma ligação direta com os povos indígenas (como é o caso do antropólogo Pedro, aliás, Pedro Cesarino).

O primeiro ato, intitulado “Visitante”, assemelha-se a uma *ágora*, uma tribuna. Curioso e incrédulo, Mário passa a interagir, respondendo às críticas ou expressando estranhamento diante de fatos ou elementos pertencentes à modernidade. A um canto do palco, Jaider Esbell ilustra o mito do herói que vai ser narrado no segundo ato, intitulado: “O mito”.

90 Nesse segundo ato, três narradores apresentam versões ou episódios diferentes do mito: o primeiro, Jefferson, ator de origem xukuru, envolvido em um processo de reencontro com suas raízes, narra a versão histórica do narrador indígena Akuli, recolhida em 1911 pelo antropólogo Theodor Koch- Grünberg (1872-1924)<sup>14</sup>, editada primeiro em alemão (de 1917 a 1928) e depois em espanhol (1981-1982); a segunda versão, narrada por Akuli-mumu, o filho de Akuli, é trazida no palco por meio de uma gravação; sucede-lhe o relato apresentado por Avelino, o neto de Akuli, presente no evento e no decorrer da conversa, Jaider acrescenta um episódio. O dispositivo denota a preocupação de restabelecer uma genealogia. O mito de Makunaimã e Piaimã suscita a leitura entusiasta de um trecho de sua obra pelo próprio Mário de Andrade e as intervenções espontâneas dos espectadores-atores.

---

14 Theodor Koch-Grünberg refere-se a dois narradores. Apresenta Akuli alias Mõseuaípu ou João, como um joven Arekuná que não fala português. José-Mayulaípu, o segundo, é um verdadeiro conhecedor, um « erudito » em matéria de conhecimentos linguísticos. (Koch-Grünberg, 1981, Vol.1, p.148)

## Elementos de uma polêmica

A perspectiva expõe a visão dos indígenas, vítimas da colonização no passado, e alvos, na contemporaneidade, de uma política de extermínio, de uma vontade reiterada de aniquilamento, uma necropolítica segundo o termo cunhado por Achille Mbembe (2018); ou seja, uma política de estado que escolhe quem pode viver e quem deve morrer produzindo “mundos de mortes”.

A peça faz surgir questionamentos de fundo que dizem respeito:

- à relação mantida pela instituição literária e pela historiografia literária brasileira com os povos indígenas e o seu imaginário;
- à adequação dos aspectos formais a um projeto literário indígena reverberando as suas especificidades;
- à legitimidade ou não dos escritores não indígenas em usar um *corpus* de narrativas indígenas;
- às formas de autoria: individual ou coletiva e à defesa dos direitos autorais indígenas;
- à supremacia da escrita como referente e modelo civilizacional hegemônico na construção dos saberes.

91

Os questionamentos tendem a reverter as relações de dominação e atuam no sentido de dar espaço e voz aos povos subalternizados, não apenas aos indígenas, como também aos negros, como demonstra a afirmação da escolha da cor preta de Macunaíma e do seu defensor o filósofo-poeta, Marcelo Ariel (Taurepang et al., 2019, p. 29).

## A genealogia da obra modernista: entre apropriação e instrumentalização

A genealogia da obra de Mário de Andrade, inspirada amplamente, ainda que não exclusivamente, nas narrativas recolhidas por Koch-Grünberg, constitui uma espécie de “pot-pourri” realizado a partir de empréstimos feitos de vários autores, como o Padre Antonio Vieira, Barbosa Rodrigues, Gastão Cruls, entre outros, conforme

aponta Telê Porto Ancona Lopez (1996) na edição crítica do texto. Desta forma, o escritor reúne e faz dialogar elementos díspares. O procedimento levanta críticas por parte de alguns protagonistas, como o escritor indígena Laerte, que pensa serem redutoras e incompatíveis as associações realizadas e as liberdades tomadas por Mário de Andrade, na medida em que produzem “estereótipos”. Laerte qualifica esta atitude de “xingamento” por reunir indiscriminadamente elementos sacros e profanos (Taurepang et al., 2019, p. 41). Reações como estas revelam a natureza extremamente sensível e delicada do assunto que, além disso, faz aflorar uma contradição, na medida em que salienta a contribuição “involuntária” de povos que, apesar de terem sido “reduzidos” e “invisibilizados” ao longo da História, por outra parte tiveram uma contribuição essencial como matriz simbólica na construção de uma genealogia nacional e da “identidade do estado-nação”. Por esta razão, os autores de *Makunaimã: o mito...* denunciam uma forma de instrumentalização, na reapropriação de seu imaginário.

92

Na posição de protagonistas involuntários de uma ficção idealizada por outros, dentro de um espaço colonizado, os protagonistas indígenas presentes no palco, detentores de uma tradição e de uma espiritualidade ancestral, têm dificuldade em considerar a mestiçagem cultural como um fenômeno positivo, julgando que ela resulta de uma violência sistêmica. A integração forçada a um modelo civilizatório importado da Europa dificulta a adesão a um sentimento de pertencimento nacional, tal qual descreve Benedict Anderson (2006). Jaider Esbell expressa esta tensão entre a identidade nacional, imposta, e a identidade “anterior” que se volta para a ancestralidade:

Negar a identidade nacional e reivindicar identidade anterior é uma atitude que desperta uma série de elementos que nos faz conscientes de nossa condição de primeiros e talvez configure uma das ações decoloniais mais potentes pois são aberturas para

“os veios das águas” da ressurgência. São várias as tonalidades sob as quais se constrói ou reconstrói uma ou várias identidades e ter consciência de sua reconstrução é ter provocado a disruptura com o estado pleno da colonização. (Esbell, 2022)

No contexto da peça, os protagonistas procuram chamar a atenção (desde a dedicatória do livro) para o herói mítico Makunaimã, “o grande Makunaimã”, criador dos povos indígenas Pemon<sup>15</sup>, habitantes da região Circum-Roraima, cujas pegadas modelam a feição do território, dando origem ao rico imaginário mítico que encantou Mário de Andrade à leitura da obra de Koch-Grünberg (1926). Eles consideram o Macunaíma criado pelo escritor modernista como um avatar literário, um envelope esvaziado de seu conteúdo mítico e espiritual, um arlequim resultando de colagens, e denunciam um “plágio” nas palavras de Jaider Esbell (Taurepang e al., 2019, p. 99).

Podemos evocar um mecanismo de apropriação cultural, comparável ao procedimento descrito por Rodney William, dentro de um esquema de dominação cultural e de opressão política: “A apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (William, 2019, p. 29).

A atitude incrédula de Mário de Andrade frente a esta interpretação do seu trabalho, as suas observações entusiastas e admirativas ao ouvir os contadores, levam a relativizar estas críticas. Mário foi um homem do seu tempo, mas foi também um intelectual em avanço sobre a sua época. Manifestando um profundo interesse pelas diversas formas de cultura, tanto cultas como populares, atuou para a preservação e valorização dos patrimônios linguístico e musical entre outros. As críticas formuladas no palco evidenciam a defasagem histórica, entre o conservadorismo da época do es-

---

15 Pemon designa os povos Macuxi, Taurepang, Arekuna, Kamarakoto que habitam a região em torno do monte Roraima (Carvalho, 2009, n. p.).

critor e os movimentos decoloniais que marcam a modernidade, operando uma releitura crítica do passado (Danner et al., 2020). O pressuposto, expresso no prefácio, consiste numa reconquista de territórios, geográficos e simbólicos, o que justifica a importância de “reclamar dentro da própria casa de Mário de Andrade” (Taurepang et al., 2019, p. 9):

Pois, se há uma certa unanimidade entre os indígenas, é de que já chega de tanta gente falando pela gente. O que a gente quer é esse espaço da fala. Já passou da hora de falar. E existe hoje uma chance real de nos apresentarmos com dignidade para a sociedade. E o próprio argumento nosso, de que não somos apresentados devidamente, tem de ser combatido com uma apresentação própria, de vida (Esbell, 2018, p. 47).

É esta atitude que faz da literatura e da arte um ato político.

### **A obra modernista, sua trajetória e o impacto do movimento modernista**

94

O caráter vanguardista do autor aparece na correspondência com os amigos e atesta a falta de consideração pelos ideais modernistas.

Com a “rapsódia”<sup>16</sup>, Mário de Andrade concretizou um amplo trabalho de pesquisa musical, linguístico e etnográfico, que articula o popular e o culto, em uma composição altamente elaborada e complexa. A multiplicidade e a diversidade dos motivos sonoros, linguísticos e culturais, dispostos em sucessivos planos, a fantasia, a liberdade e a mobilidade usadas no seu reemprego conferem à obra o seu caráter polifônico, ímpar e inovador: metáfora do “*melting-pot*” brasileiro e tradução estética da concepção utópica da mestiçagem cultural que moveu os modernistas. Na época, este aspecto da obra desconcertou e dividiu a crítica. Tristão de Athayde a qualificou de

---

16 Esta denominação aparece no verso do ante-rostro da segunda edição apenas em 1937, como o assinala Telê Ancona Lopez, ela foi dada pelo próprio Mário de Andrade, que hesitou entre “história” e “romance folclórico” (Santiago In: Lopez, 2007, p. 186). Cavalcanti Proença evoca as hesitações de Mário e analisa o gênero da obra (Cavalcanti, 1974, p. 6-8).

“coquetel”. Candido Motta Filho julgou que o livro era “antiliterato”. Quanto à reação excessiva de João Ribeiro, sugerindo a possível loucura do autor, denota uma total incompreensão (Santiago In: Lopez, 2007, p. 185). Mário, ao responder às críticas, assume plenamente a sua postura que qualifica de “Grileiro”. E na crônica publicada em 20 de setembro de 1931 no *Diário Nacional*, afirma: “dum, e de outro fui tirando tudo o que me interessava” e “Copiei todos...”, (Andrade *apud* Santiago In: Lopez, 2007, p. 187), afirmação retomada quase nos mesmos termos em *Makunaimã: o mito...* (Taurepang et al., 2019, p. 111). Mário, no entanto, reivindica altamente a sua autoria.

Silviano Santiago aponta para a dificuldade de apreciar a circulação de uma obra, em particular dentro do panorama brasileiro no início do século XX, e observa a pouca repercussão do modernismo na imprensa da época (Santiago In: Lopez, 2007, p. 182), uma indiferença comprovada nas cartas do escritor, chegando até a escrever uma resenha para o seu livro. A circulação seria confidencial e restrita a uma elite intelectual e burguesa, de olhos voltados para a Europa.

95

O impacto e reconhecimento do movimento modernista virá do exterior, reafirmando a supremacia dos padrões ocidentais na definição dos critérios do bom gosto. No entanto, a obra se elevou à categoria de mito e o modernismo se tornou uma das chaves interpretativas do Brasil (Carvalho, 2012, p. 398).

Ailton Krenak (2022) minimiza o impacto da obra em termos de conhecimento das culturas indígenas para os não indígenas. Além disso, acha depreciativas as transformações “carnavalescas” operadas no herói que passa a ser um Don Juan, preguiçoso, mentiroso e ruim; o mesmo acontece com o gigante Piaimã, mais próximo do “ogro” europeu com toques libertinos, do que do homem medicina, o feiticeiro que ensina o uso do fumo e das plantas para os meninos que mantem cativos dentro da narrativa de Akuli, retomada por Jefferson no palco (Taurepang et al., 1999, p. 72-80).

Estes elementos crescem os preconceitos de uma sociedade ignorante, cuja visão é moldada historicamente pela relação de colonização, a partir de fabulações sobre os povos indígenas, relegados à categoria de “selvagens”, descritos nos anos de 1570 por Pero de Magalhães Gandavo como “sem Fé, sem Lei, sem Rei” (Gandavo, 2008, p.135).

Por outra parte, observa que, por razões culturais, sociais e políticas, o elemento indígena era totalmente ausente do convívio desta elite no início do século XX. Na época, o poeta Raul Bopp se mostra também distante do movimento ao qual concede apenas o mérito de “acordar o Brasil do seu estado de estagnação nas letras” (Bopp, 1968, p. 223). Outra crítica surgida da atitude de Mário, no decorrer da discussão em *Makunaimã: o mito...*, é retomada por Ailton Krenak, que lamenta a ausência de visão política do movimento. Para tanto, o filósofo considera a antropofagia de Oswald de Andrade (1928) muito mais relevante por conceber, de forma humorística, a inversão das relações de poder:

Quando Cabral descobriu o Brasil estava chovendo, os portugueses vestiram os índios, se tivesse sido calor, os índios teriam despido os portugueses. (Andrade, O. de, *apud* Krenak, 2015, p. 239)

Viveiros de Castro (2021, p. 119-120) compartilha desta opinião e saúda a genialidade da intuição de Oswald, que usou o perspectivismo pioneiramente, e conseguiu restabelecer, ainda que teoricamente, uma verdadeira simetria nas relações. A atitude de Oswald prefigura, segundo ele, a lógica de decolonização. Segundo ele, a antropofagia é uma contribuição verdadeiramente anticolonialista.

### **Uma lógica decolonial**

Enquanto autor no sentido clássico do termo, a legitimidade de Mário de Andrade é questionada no desenrolar da peça de 2019, e a editora salienta a autoria coletiva e a atribuição dos direitos au-



torais aos narradores indígenas, como herdeiros deste patrimônio, que eles passam de boca em boca através do tempo. A reflexão em torno dos direitos autorais foi iniciada através do INBRAPI (Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual), organismo dedicado à informação dos autores e das comunidades sobre os seus direitos, criado pelo escritor Daniel Munduruku, figura pioneira, verdadeiro artesão da emergência do movimento de escritores indígenas, que luta incansavelmente para a difusão e a valorização da literatura indígena.

O dispositivo cênico enfatiza a oralidade e o dialogismo inerentes ao universo dramático, em contraposição do processo da escrita, que é um trabalho essencialmente solitário. Assim, as intervenções dos protagonistas, espectadores e atores ao mesmo tempo, procuram quebrar a quarta parede que favorece o monólogo do contador. Ao relembrar as particularidades ligadas à vida dentro das aldeias que incidem, não apenas no modo de contar, como também na estrutura das narrativas, eles introduzem uma outra compreensão temporal e uma outra lógica, que figura a alteridade do mundo indígena. Temos um exemplo disso no momento em que a curadora se questiona sobre a fidelidade de Koch-Grünberg na transcrição das narrativas e na edição:

97

**Curadora** – Sempre me questiono o quanto Koch-Grünberg aparou as narrativas de Akuli. Certamente era fidedigno, como se vê nas minuciosas notas de rodapés que deixou, mas penso que a narrativa devia ser mais dispersa e menos conclusiva. Não o vejo encenando essa história toda de uma vez. Pararia, continuaria depois...

**Avelino** – Verdade isso. Pararia para acender fumo. Para acender a fogueira. Uma criança se machucaria. É esse o tempo da aldeia. (Taurepang et al., 2019, p. 80)

O antropólogo Pedro Cesarino, igualmente presente no palco, ilustra perfeitamente essa ideia de ritmo descontínuo, feito de rupturas

e silêncios, em *Rio acima* (2016), uma ficção, na qual o protagonista, um antropólogo, procura conhecer obsessivamente o fim de uma narrativa mítica, até o momento em que é incorporado dentro do próprio mito. É revelador de um relacionamento diferenciado com o espaço e o tempo e introduz uma nova compreensão do mito atualizado. Por isso, podemos nos questionar sobre a forma mais apropriada para traduzir literariamente outros modos de ser no mundo.

Em 2019, a peça procura dar visibilidade à literatura indígena, uma “literatura principiante”, em termos de reconhecimento no palco nacional e no corpus literário e editorial brasileiro atual, embora 100 anos tenham-se passado desde a *Semana de arte moderna* (1922), que deu início ao movimento modernista, um movimento revolucionário, que se cristalizou em torno do imaginário indígena, através de Macunaíma, apresentado como “o herói da nossa gente” (1928), do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928), e do não menos emblemático *Abaporu* (1928), pintado por Tarsila do Amaral para Oswald de Andrade<sup>17</sup>.

Pesquisadores, como Fábio Almeida de Carvalho (UFRR) e Marco Antonio Gonçalves (UFRJ), exploram respectivamente as múltiplas ressurgências literárias e antropológicas do mito de Makunaima até os dias de hoje. Observamos um duplo movimento, entre a perpetuação da memória e a renovação estética.

Citarei apenas aqui umas obras que exemplificam essas tendências: *Panton pia’: A história de Macunaima* (Fiorotti; Flores C., 2019)<sup>18</sup>, apresenta a versão recolhida da narração de Clemente Flores, herdeiro de seu pai. É interessante notar que ele incorpora a presença e o discurso dos ouvintes, criando uma interação com a modernidade. Assim, as mudanças introduzidas na comida, suscitam

---

17 O quadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral se encontra no acervo do Museu de arte latino-americano de Buenos Aires (MALBA).

18 Clemente Flores (narrador) é irmão de Manoel Flores (igualmente narrador) e tio de Mário Flores (ilustrador do livro).

um comentário negativo matizado da saudade de um tempo remoto. Numa cena em que os meninos procuram comida, o narrador introduz uma digressão:

Aí estavam querendo flechar ele pra comer, porque nós, nós gostamos de comer pássaro pequeno, flechado com a zarabatana. Eu gostava. Agora não, agora eu estou comendo peixe, agora peixe que vem no gelo, qualificado, mal, comida mal. (Fiorotti; Flores, C., 2019, n.p.)

A grafia do nome aparece também em dois formatos: Macunaima, na capa, e Makunaima na narrativa que apresenta uma versão bilíngue. Seria intencional?

Outro exemplo é o livro *Makunaimã Taanii / Presente de Makunaimã* (2020). O autor, Kamuu Dan Wapichana, vale-se do personagem mítico para narrar uma história moral e política. Relata as consequências desastrosas do contato com o mundo branco, consequência do abandono das sementes de milho nativo, presente de Makunaimã ao seu povo, descartadas e substituídas por sementes estrangeiras. Aquilo provoca uma ruptura dentro da aldeia, motivando a partida do pajé. Mas as sementes, inadaptadas, tornam-se rapidamente improdutivas, trazendo a desolação. O pajé, desacreditado por se manter fiel à tradição, trará novamente a paz e a fartura dentro da comunidade.

99

Nesta tradição milenar, estimada em 4.000 anos, segundo Cristino Wapichana (Wapichana *apud* Munduruku; Torres, 2016), os narradores cedem o passo a seus descendentes, herdeiros em linha direta de sua palavra ou herdeiros por filiação intelectual, num cenário de reencontro com as origens.

É o caso da poetiza e crítica Julie Dorrico, autora de *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), assim como da poetiza macuxi Sony Ferseck, fundadora da Editora Wei, que publicou as narrativas coletadas dentro do projeto Pantan Pia', entre as quais figura A história de *Macunaima* (Fiorotti; Flores, C., 2019).

O pajé Akuli e seu filho, Akuli-mumu (presente por meio da gravação), não tiveram conhecimento da edição de suas narrativas. O seu neto Avelino, presente no palco, foi informado da existência da edição venezuelana, em espanhol (Koch-Grünberg, 1981-1982) por um antropólogo, em torno dos anos 1990, porém sem ter acesso ao livro que, embora afirme ser sem importância, passou a habitar as suas noites de insônia.

A supremacia do livro incarna a relação hierárquica e opressora que inferioriza as culturas da oralidade: “O livro não é o destino natural do Pandón”, diz Deborah, a curadora (Taurepang et al., 2019, p. 54), no entanto, ele pode ser redutor. A narrativa, chamada “Pandón” em macuxi, nasceu e se renova no imaginário do narrador que a reproduz, atualiza e enriquece graças a esses adendos e a uma rica linguagem corporal, ao passo que o livro fixa a narrativa e a necrosa em suas páginas codificadas. “O livro é um piaimã”, diz Ariel, o filósofo-poeta (Taurepang et al., 2019, p. 55); ou seja, “um devorador”, portador dos valores e dos males da civilização ocidental, como a religião que, ao proibir os ritos, como o uso do fumo, contribui para a deculturação dos povos nativos.

### **Os herdeiros de Makunaima, uma perspectiva de restauração**

Jaidier Esbell considera-se “Neto” de Makunaimâ (Esbell, 2019) ou de Makunaima (Esbell, 2018a). Ao longo de sua trajetória, busca restaurar o diálogo com a sua ancestralidade e isso passa pelo ato de reverter a imagem do “herói sem caráter” Macunaíma, personagem literária criada a partir da figura mítica, Makunaimã, e observa: “re-caracterizar o nosso herói exige matéria de tudo à nossa volta.” (Esbell, 2019); ou seja o fim justifica os meios.

Neto, neta, filha ou mãe de Makunaima, ou da Wei, o Sol (uma entidade feminina para os Macuxi), Jaidier Esbell e as poetizas Julie Dorrico e Sony Ferseck reivindicam a sua identidade e o seu

lugar no mundo a partir da reafirmação de uma filiação direta com o herói, criador do mundo dentro de uma afirmação artística que reveste um caráter político:

Na terra de Makunaima  
Sou mulher Makuxi  
Sou filha e mãe de Roraima. (Ferseck, 2022, p. 51)

Sony Ferseck em *Weiyamî- mulheres que fazem sol* (2022) reivindica o laço estreito com a gênese, a terra (figura feminina e materna) e com o mito como identidade.

Jaider Esbell, em *Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e estórias em vivências* (2012), narra parte da sua história pessoal no mito que incarna esta incorporação do herói onisciente:

Um dia, Makunaima subiu bem alto e de lá, viu gente diferente cor de poeira. Makunaima desceu assustado e reunindo todo mundo falou: vem mais gente para brincar. Mas eles não acreditaram. Logo os homens cor de poeira chegaram, pelo rio, mas não queriam brincar. Queriam explorar o terreiro. Das tribos, uns fugiram, outros ficaram e sofreram, outros foram levados embora. (Esbell, 2012, p. 9)

101

Julie Dorrico declara: “Eu sou filha de Makunaima, que criou minha avó” (Dorrico, 2019, p. 17) e aponta para uma disjunção temporal, como forma de ruptura que é parte de sua história. A afirmação, retomada no fim do livro, materializa o caminho percorrido na construção de uma identidade a partir de um vazio, um dilaceramento:

Quando Makunaima me encontrou  
Eu estava no estéril asfalto da vida.  
Em sonho ele me chamou  
Quando Makunaima me encontrou soltou um:  
– Já era tempo!  
Eu concordei. (Dorrico, 2019, p. 100)

Este encontro provocado pelo herói pode ecoar a concepção exposta por Jaider Esbell em um ensaio híbrido, *Makunaima, o meu avô em mim!* (2018a), segundo a qual o herói foi propositalmente ao encontro de Mário de Andrade, e jogou-se na capa do livro assegurando a perenidade do mito e de sua pessoa, ainda que despido de seus atributos. Ele, Jaider, ressuscita-o, por sua vez em uma dimensão mítica, operando uma circulação ininterrupta, um vai e vem entre os tempos. A leitura de Mibielli, Campos e Jobim (2019, p. 37) deste texto manifesto de Jaider sugere que essas incursões em tempos-espacos diversos, próprias às divindades, estão já nas páginas de Mário de Andrade, “na desgeografização, na mescla de lendas, mitos e linguagens” que representam literariamente o caos.

Jaider Esbell interpreta a descaracterização do herói como um sacrifício consentido pelo avô mítico em nome do seu povo. E o artista, por sua vez, incorpora o mito ao se tornar uma peça da genealogia: neto e depois pai ao ressuscitar artisticamente o avô, numa lógica decolonial.

A reaproximação das origens ou “ressurgimento<sup>19</sup>” (de Julie, Jefferson, Jaider, Sony...) é um percurso árduo e desanimador. Ele é um caminho de cura, permeada pela intervenção do herói. A integração no clã restaura a confiança e a autoestima que fortalecem a identidade do sujeito.

### **Conclusão: a peça como *taren*, ritual de cura**

Fabio Almeida de Carvalho descreve o *taren* (*taremurú*, *taremu*) que se apresenta como “um instrumento verbo-ritual”, um ritual mágico-religioso que visa harmonizar forças opostas por meio da narrativa, do canto e da invocação e promover o equilíbrio cósmico. Retoma os elementos da descrição de Salazar (*Los pemones y su código ético*, 2001, p. 50-51) que reproduzimos (Carvalho, 2012, p. 406).

---

19 A palavra ecoa com a metáfora do “veio de água” empregada acima por Jaider Esbell.

Há vários tipos de *taren*, de acordo com as necessidades que se apresentam, ele consiste em identificar e curar o mal.

Se subdivide em quatro momentos distintos e complementares: o primeiro constitui a apresentação narrativa ou a história da origem do mal, seguida da apresentação do contrário, espécie de seção narrativa que contém o antídoto para o mal. Estes dois momentos iniciais são denominados *panton* ou, mais especificamente *ékaré*, termos que podem ser traduzidos por ‘a história dos antigos’ ou o ‘relato do início’. As etapas da apresentação narrativa, seguem o *teremú* (o canto), porque uma vez identificado o mal, o seu contrário somente pode ser retirado por intermédio de um canto solene que funciona como elemento destruidor do princípio da maldade; por fim, o *esesati*, que designa o ato de invocação e de apropriação dos nomes dos portadores de poderes de cura. Eis que esse é o contexto em que brotam a narrativa e o canto que por vezes lhe acompanha e em que contar e cantar desempenham funções relevantes e valores vitais para os indivíduos da região circum-Roraima (Salazar *apud* Carvalho, 2012, p. 406).

103

O esquema reproduz a estrutura performativa da peça *Makunaimã: o mito...* desde a identificação do mal até a reflexão coletiva sobre os elementos suscetíveis de mudar as coisas. A defumação praticada no palco por Jaider rememora o caráter religioso das origens do teatro e o seu valor de catarse, que tem o significado de purificação individual e coletiva das paixões em grego. As narrativas reproduzem o relato da gênese. O canto da Iara, que entoa primeiro uma melodia com o texto de Mário, seguida de um conto de Akuli, são etapas deste cerimonial de cura, opondo os contrários afim de restaurar a harmonia pessoal e coletiva. Ele opera a ligação entre a realidade e a dimensão cósmica. Ele integra também o modernista Macunaíma ao universo cosmológico como um deles, enquanto Mário de Andrade se esvai para reintegrar seu tempo.

Daniel Munduruku afirma: “A escrita é uma técnica é preciso dominá-la com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indí-

gena.” (Munduruku In: Shaker, 2011, p. 60-61). Cristino Wapichana considera-a como uma “arma a serviço dos povos indígenas”. É o que procuram ser a literatura e a arte indígenas, que se fortalecem cada vez mais como rituais de cura para quebrar o ciclo dos binarismos primários, harmonizar o cosmos e restaurar a palavra perdida do tempo em que até os pássaros falavam, como representam os quadros de Jaider Esbell, acompanhando o cerimonial e dando imagem e corpo às entidades invisíveis da criação *pemon*, presentes nas palavras dos contadores.

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. **Imaginaire national : Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme**, Paris: La Découverte, 2006.

104 ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter; edição crítica**, Telê Porto Ancona Lopez (coord.) 2ª ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

BOPP, Raul. **Putirum**. S.L: Editora Leitura, 1968.

CARVALHO, Fábio Almeida de. Makunaíma/Makunaíma, antes de Macunaíma. **Revista Crioulo**, nº5, 2009, n. p.

\_\_\_\_\_. Makunaíma: Um herói a serviço da ordem social. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Año XXXVIII, N°75, Lima-Boston, 1º semestre de 2012, pp. 397-417. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/i23630580>>. Acesso em 24 maio 2022.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Le regard du jaguar**. Bordeaux: Édition la Tempête, 2021.

CAVALCANTI, Proença. **Roteiro de Macunaíma**, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INI, 1974.

CESARINO, Pedro. **Rio acima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DANNER, Leo; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira. **Alea**. Rio de Janeiro, vol. 22/1, jan-abr. 2020, p. 59-74.



DORRICO, Julie. **Eu sou Macuxi e outras histórias**. Gustavo Caboco (Il.), Nova Lima: ed. Caos e Letras, 2019. Cristino Wapichana. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa641363/cristino-wapichana>>. Acesso em: 01 jun. 2022. Verbete da Enciclopédia.

ENTREVISTA. Cristino Wapichana. In: YUNES, Eliana; MONTEIRO, Melissa (org.). Taína: Literatura infantil e juvenil de etnias indígenas brasileiras. **Revista Cátedra Digital**. vol.4, Nº5, PUC Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://revista.catedra.puc-rio.br/>> Acesso em 01 jun. 2022.

ESBELL, Jaider. **Jaider Esbell**. Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel (Org.). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

\_\_\_\_\_. **Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo**. 9 de agosto de 2020. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em 30 maio 2022.

\_\_\_\_\_. Makunaima, o meu avô em mim! **Illuminuras**, Porto Alegre, v.19n, n 46, p.11-39, jan/jul, 2018a. Disponível no site:< <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>>. Acesso 02 maio 2022.

\_\_\_\_\_. **Passo a passo Makunaima**, 26 fev. 2019. Disponível no site: 105  
<<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/02/26/passo-a-passo-makunaima/>>. Acesso, 30 maio 2022.

\_\_\_\_\_. **Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e estórias em vivências**. Belém: Ed. Cromos, 2012.

FERSECK, Sony. **Weiyamí - mulheres que fazem sol**. Georgina Sarmiento (Il.). Boa Vista, RR: Wei Editora, 2022.

FIOROTTI, Devair Antônio; FLORES, Clemente. **Panton pia': A história de Macunaima/ Makunaimü Pantönü**. Mário Flores (Il.). Boa Vista: Wei Editora, 2019.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil: história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. [1826] Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913...** Berlin: D. Reimer, etc. In-4°, pl., cartes, Vol. 1-5, 1911-1928.

\_\_\_\_\_. **Del Roraima al Orinoco** [trad. del alemán de F. de Ritter, Rev. por A. J. Gómez] Caracas: Ernesto Arminato, 1981-1982, 3 vol.

KRENAK, Ailton. A semana de 22. O antes e o depois. **Le Brésil en Question**, 22 de março de 2022, a convite do Crepal/CRIMIC/ Centre Roland Mounier. Disponível em: <<https://crimic-sorbonne.fr/manifestations/le-bresil-en-questions-ailton-krenak-a-semana-de-22-o-antes-e-o-depois/>>. Acesso em 02 jun. 2022.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**, Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIBIELLI, Roberto; CAMPOS, Sheila Praxedes Pereira; JOBIM, José Luis. Jaider Esbell, Makunaima/Macunaíma e a arte/literatura indígena, **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.38, 2019, p. 33-40.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Narradores de Makunaimã no palco da Literatura indígena contemporânea: teatro polifônico noventa anos depois de Macunaíma. In: CAVALHEIRO, Juciane dos Santos; DE ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues; DA SILVA, Allison Marcos Leão (Org.). **Amazônias. Literatura, Histórias e outras invenções**. Rio Branco (Acre): Nepan Editora; Edufac, 2020.

- 106 MUNDURUKU, Daniel. Literatura indígena o tênue fio entre a escrita e a oralidade In: SHAKER, Artur. **Por dentro do escuro, Mitos do povo xavante**. (Il.) Cynthia Cruttenden. São Paulo: Global, 2011, p. 60- 612.

MUNDURUKU, Daniel; TORRES, Júnia. Cristino Wapichana – culturas indígenas. Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas. **Itaú cultural**. São Paulo/SP, 2016. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/cristino-wapichana-culturas-indigenas>>. Acesso em 02 jun. 2022.

RODRIGUES, Carolina (prod.). Cristino Wapichana. Histórias de contador. **Itaú cultural**, 2016. 9:18 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=125s5YEc7yo>> Acesso em 01 jun. 2022.

WAPICHANA, Kamuu Dan. **Makunaimã Taanii / Presente de Makunaimã**. Trad. Nilzimara de Souza Silva; Jaú (Il.), Brasília: Aua editorial, 2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**, São Paulo: Pólen, 2019.

# **A vocação antropofágica da literatura brasileira: do molho machadiano às variantes pós-modernas**

Eduardo F. Coutinho<sup>1</sup>

Embora a ideia de apropriação e conseqüente transformação da produção literária, ou cultural de maneira geral, do colonizador europeu só tenha alcançado uma significativa expressão no Brasil com a eclosão do movimento modernista, ela já se acha presente no país muito antes, tendo inclusive encontrado uma formulação teórica em Machado de Assis, com a sua “teoria do molho”, e veio a desenvolver mais tarde toda uma tradição que se manifestou não só na produção artística, como nas diversas correntes teórico-críticas surgidas no contexto euro-norte-americano e importadas pelo nosso meio intelectual e acadêmico.

107

É sabido que em todo processo de importação de ideias, o elemento importado deve passar por algum tipo de transformação ao ser transportado para o novo contexto, mas o grau dessa transformação oscila consideravelmente em cada contexto de recepção, em alguns casos limitando-se a simples adaptação, enquanto em outros se submete a verdadeira ruptura, dando origem a formas estéticas e formulações teóricas marcadamente distintas do original, mas que mantêm traços identificáveis tanto destas quanto de outras formas ou expressões locais já existentes no contexto para o qual foram transportadas.

Tendo surgido em conseqüência de um processo de colonização de mais de três séculos, e que ainda pode ser sentido, embora não mais da mesma matriz, em termos econômicos e culturais, a literatura brasileira sempre se caracterizou por uma forte tensão

---

<sup>1</sup> Professor Titular Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

entre a mera incorporação da tradição europeia e a tentativa de construir uma nova, marcada fundamentalmente por uma textura local, cunhada pelo húmus do novo solo. Essas duas tendências sempre oscilaram ao longo da história da produção literária brasileira e nunca foram completamente abandonadas, mas a busca de um perfil próprio e o esforço de criar uma tradição local que substituísse a europeia se tornaram tão significativos que passaram a ser conhecidos pela crítica como uma espécie de consciência crescente da ideia de brasilidade. O desenvolvimento dessa consciência teve origem no período colonial, mas alcançou maior relevância ao longo do século XIX, no período pós-independente, e se consolidou no século XX, com a eclosão do movimento modernista.

108 No período da colonização, as manifestações literárias surgidas no Brasil eram praticamente uma extensão da literatura portuguesa, através da qual foram introduzidos valores clássicos, técnicas literárias e modelos estéticos, que eram adaptados ao novo meio. Entretanto, já nessa época, verificava-se um anelo de criação de algo novo, com traços da nova terra. E a primeira grande expressão desse espírito já se manifesta na arte barroca, presente por exemplo na prosa e poesia do ufanismo, na poesia nativista e satírica de Gregório de Matos, nas exortações do Padre Vieira e na produção das academias literárias. Um dos aspectos mais próprios do barroco em geral é a fusão de opostos, e as contradições emergentes dessas oposições encontraram terreno fértil no Brasil, graças à tensão já existente entre a tradição europeia e o anseio de uma tradição nativa. Como resultado, o estilo barroco tornou-se uma espécie de *modus vivendi* no país, situando-se na base do processo de miscigenação que se constituiu como um dos traços mais expressivos da cultura brasileira.

O século XVIII, marcado na literatura e nas artes pelo movimento árcade, foi um momento de grande importância por constituir uma fase de transição e preparação para a independência. À consciência de posse da terra, à luta dos bandeirantes pela expansão das

fronteiras e à defesa contra o invasor, seguiu-se a formação de um sentimento de nacionalismo que substituiu a preocupação nativista anterior. É nessa fase que surge a figura do tipo local, produto já da miscigenação, e que a língua passa a ser vista como distinta do português europeu tanto na pronúncia e na entoação quanto no léxico e na sintaxe. A produção literária mais significativa desse período apresenta forte contradição: domina o período a chamada “Escola Mineira”, movimento de origem europeia, mas marcado já por certo sotaque local, e ao mesmo tempo avultam figuras como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, cujos poemas mais expressivos trazem à tona a figura do indígena, chegando inclusive, como no caso do primeiro em sua obra *O Uruguai*, não só a pintá-lo por uma óptica bastante favorável, marcada por um tom claramente épico, como a conferir-lhe o papel de protagonista.

O período árcade exerceu um papel importante na medida em que reforçou a tendência anterior de busca de afirmação local, mas foi no século seguinte, com o advento do Romantismo, logo após a independência do país, que a preocupação com a terra brasileira adquiriu uma dimensão mais significativa. Importado do meio intelectual e artístico europeu, e calcado em ideais nacionalistas e no espírito revolucionário de mudança do *status quo*, o movimento romântico conquistou um amplo espaço no Brasil, mas dotado de uma feição própria. No novo contexto, os ideais que levaram os europeus a voltar-se para o passado em busca de mitos que lhes conferissem dignidade como nações a consolidar-se no quadro político-econômico da época deram origem a uma vertente literária particular que teve o elemento nativo – o indígena – como figura central, representativa de um suposto passado glorioso; e o espírito revolucionário, também presente no ideário europeu, encontrou expressão na terra brasileira com a luta pela abolição da escravatura. Somando-se a isso, desenvolveu-se no país uma quebra de obrigação com a tradição da língua portuguesa e a afirmação

de uma nova sensibilidade, representada pela experimentação de formas estéticas diversas.

A era designada realista, que se sucedeu ao período romântico, e que coincidiu no Brasil com a evolução de uma sociedade burguesa, industrial e voltada para interesses de ordem científica e material, caracterizou-se na literatura pela substituição da subjetividade romântica pela busca de precisão e objetividade científica, e se expressou sobretudo através de duas grandes correntes: uma de caráter social, voltada para os centros urbanos e temas contemporâneos, e outra regionalista, com ênfase sobre a cor local e a importância da terra, que constituía o seu principal protagonista. Essas duas tendências, embora também provenientes do meio intelectual europeu, tiveram forte acolhida no novo contexto, onde desenvolveram inclusive diferenças expressivas, mas o seu papel maior na literatura brasileira foi o acirramento que propiciaram à discussão sobre a velha polêmica entre a importação de ideários estéticos europeus e a afirmação de uma produção nacional.

110

Foi neste sentido que Machado de Assis, o escritor de maior destaque na época e até hoje o maior expoente da literatura brasileira, apresentou em um texto crítico-teórico, centrado em torno da figura de Antônio José, o Judeu, uma reflexão que passou a ser conhecida posteriormente como sua “teoria do molho”. Ao afirmar nesse texto que, no processo de criação estética, se “pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica” (Coutinho, A., 1990, p. 44), Machado deixou clara não só sua *ars poetica*, como a sua posição a respeito da importação de modelos estrangeiros na criação literária e na construção de uma literatura brasileira. Para Machado, a matéria-prima pode vir de onde for, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica. Do mesmo modo, o artista pode apropriar-se de uma

produção estrangeira, mas ao fazê-lo, ele deve realizar um filtro crítico que tornará o produto distinto do original.

Ao refletir sobre essas questões, Machado, além de posicionar-se claramente contra certos arroubos dos românticos que o precederam, que acreditavam que para se produzir uma literatura autenticamente nacional era preciso introduzir nela traços definidos de forte cor local – dado sobre o qual ele se estende em seu clássico ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, em que desvela a superficialidade desse recurso e o subordina ao que chama de “instinto de nacionalidade” – formula de modo sintético a oposição entre o próprio e o alheio que sempre permeou a literatura brasileira desde suas primeiras manifestações e antecipa em grande parte o que veio a tornar-se, décadas mais tarde, uma das principais bandeiras do movimento modernista: a antropofagia. É verdade que antes de Machado, Alencar já se referira a certo “sentimento íntimo” que, segundo ele, “orienta os atos, palavras, reações, comportamento, dos personagens, os quais destarte não poderiam aparecer noutro tempo ou lugar” (Coutinho, A., 1968, p. 168), mas é Machado que irá dar corpo à ideia em seu famoso ensaio, ao deslocar os traços de especificidade para o âmbito do espírito, ou, em suas próprias palavras, do instinto.

111

O período que se seguiu a Machado foi marcado por grande preocupação com a interpretação da realidade social, étnica e cultural brasileira e com a compreensão dos valores da brasilidade, traços que prepararam o terreno para a Semana de Arte Moderna, marco do Modernismo. No período romântico, o ideal de literatura nacional se havia identificado com a figura do indígena, com a sua cosmogonia, seus costumes e lendas, sua forma de vida. Agora, em fase posterior, de tónus marcadamente regionalista, outros tipos acrescentam-se a ele, como o sertanejo, o caboclo, o cangaceiro, mas o índio não perdeu sua representatividade, voltando no Modernismo a ocupar lugar de relevo. Do mesmo modo, ampliou-se o âmbito dos

assuntos, e a literatura passou a abarcar de modo mais expressivo aspectos antes mais comumente restritos a produções de cunho popular. Não é à toa que o Modernismo, a despeito de seu espírito revolucionário, irá retomar em sua concepção artística alguns dos aspectos chave de momentos anteriores da produção literária brasileira, em especial do período romântico.

112 Como movimento que abarcou todas as esferas da arte e da produção intelectual, o Modernismo se apropriou de aspectos variados das diversas correntes de Vanguarda europeias então em voga, mais especificamente o Futurismo, o Cubismo, o Dadaísmo, o Expressionismo e o Surrealismo, e, introduzindo no processo um filtro crítico, selecionou o que interessava ao contexto brasileiro, mesclando todos esses elementos e produzindo algo com uma feição própria que veio a constituir o conjunto de princípios da nova *ars poetica*. Mas não parou aí. Ao construir este novo cânone, seus integrantes lançaram um olhar também crítico à tradição literária do país, máxime do período romântico – talvez o mais proeminente até então no processo de busca de identidade cultural –, e foram encontrar na obra dos indianistas Gonçalves Dias e José de Alencar, mais especificamente o primeiro com o seu poema “I-Juca Pirama”, a metáfora que se erigiu como selo de suas preocupações: a do antropófago que, em suas celebrações de vitória em batalhas, só ingeria a carne dos fortes, porque o ato de comer implicava a assimilação dos valores do indivíduo devorado. Assim, a ideia da antropofagia, que era para os europeus o aspecto menos aceitável das culturas nativas do continente americano, torna-se relativizada, ao revelar-se como um valor positivo na cultura indígena e praticada através de um ritual marcado por tintas sacralizadas.

Essa visão da antropofagia como um conceito duplo, na medida em que atua tanto sobre as contribuições estrangeiras quanto sobre a própria herança da cultura brasileira, rompendo com a velha dicotomia entre a incorporação indiscriminada de modelos europeus



e a expressão de um autoctonismo voltado para as condições locais, adquiriu grande visibilidade nesse momento na esfera da literatura e das artes, mas passou a ocupar também posição de relevo nas áreas da teoria e da crítica. E o que é ainda mais interessante: encontrou um paralelo bastante expressivo na América de língua espanhola em movimentos contemporâneos, como o Creacionismo, de Huidobro, e o Ultraísmo, de Borges, e em conceituações como a da aluvionalidade da cultura hispano-americana, de Uslar Pietri, do universalismo da inteligência americana, de Alfonso Reyes, da “cultura bastarda”, de Martínez Estrada, resultante de contribuições heteróclitas, da superposição de culturas em perene busca de forma unitária, de Leopoldo Zea, do “protoplasma incorporativo”, de Lezama Lima, do canibalismo, de Fernández Retamar, e do ‘realismo maravilhoso’, de Carpentier, sem falar na da transculturação do universo cultural latino-americano, de Fernando Ortiz, mais tarde aplicada à literatura por Ángel Rama.

Tomando como bastante representativo desse grupo o canibalismo de Fernández Retamar, expresso em seu clássico *Caliban*, que Fredric Jameson considerou o equivalente latino-americano do *Orientalismo*, de Edward Said (Retamar, 2005, p. 27), o ensaio do *scholar* cubano parte da releitura crítica da personagem shakespeariana de *A Tempestade*, símbolo da terra conquistada e colonizada, e agora vista como signo de positividade, para afirmar não só a diferença latino-americana, como sobretudo a necessidade de se pensar o continente pela perspectiva dos dominados, chamando atenção para as diversas formas de desigualdade presentes de forma insustentável no continente. No processo, o ensaísta, além de inverter o signo ao identificar Calibán com a figura do canibal, de que é um anagrama, apropria-se, como na peça de Shakespeare, da linguagem do dominador para contestá-lo e rebelar-se contra ele, instaurando uma nova *Weltanschauung*, que se anuncia, numa espécie de decolonialidade *avant la lettre*, como única possibilidade

de verdadeira autoafirmação. Assumir a nossa condição de Calibán, para Fernández Retamar, “implica repensar nuestra historia desde el *otro* lado, desde el *otro* protagonista” (2005, p. 52).

Do mesmo modo que o canibalismo de Fernández Retamar, a ideia da transculturação, aportada à literatura por Ángel Rama, também ocupou um lugar de relevo na busca de constituição do que se vem designando mais recentemente de “geocultura latino-americana”, ao abordar os problemas e situações do continente a partir de um olhar situado, ou melhor, do próprio *locus* de enunciação do estudioso. Surgido em contraposição à noção de “aculturação”, em que, no embate de culturas, uma suplanta a outra, resultando na assimilação da menos poderosa pela mais forte, o conceito de “transculturação” traduz-se como um processo em que ambas as partes da equação são modificadas, e do qual emerge uma nova realidade, composta e complexa, que não é nem a mera aglomeração mecânica de caracteres, nem simplesmente um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. O conceito foi elaborado, segundo a visão de Rama, sobre uma dupla comprovação: de um lado, implica que a cultura presente na comunidade latino-americana está composta de valores idiossincráticos, que atuam desde épocas remotas, e, de outro, reitera a energia criadora que a move, pois se trata de uma força que atua com desenvoltura tanto sobre sua herança particular, quanto sobre as contribuições provenientes de fora, e tanto na esfera da própria literatura quanto na dos discursos teórico-críticos, em franca homologia com a antropofagia de Oswald de Andrade.

É verdade que, na seara do discurso teórico-crítico no Brasil, o hábito de se importarem teorias surgidas na Europa, e mais recentemente também na América do Norte, sem consciência das diferenças entre os contextos de produção e recepção continua ocupando um espaço significativo, sobretudo no meio acadêmico, mas já se observa também uma preocupação, aliás bastante forte, com

o estabelecimento das diferenças existentes entre os dois contextos e com a necessidade de se modificar esse discurso de modo a que ele possa ter alguma eficácia ou receptividade no novo espaço. A apropriação de teorias ou correntes filosóficas que chegavam ao Brasil anteriormente e eram simplesmente aplicadas à nova realidade como se fossem universais sofre agora uma perspectiva crítica que assegura a essas reflexões uma inflexão própria. E essa visão crítica é não só responsável pelo lugar que o Modernismo ocupou no panorama da literatura brasileira, instituindo-se como um momento-chave, como também por assegurar-lhe uma perspectiva que a projetou para além de suas próprias fronteiras. O movimento atingiu todas as formas de manifestação artística no país, e ainda as diversas áreas do conhecimento e até da própria vida cotidiana da população brasileira.

Combinando uma forte inovação estética, que atingiu formas diversas de expressão, com a constante preocupação de expressar sua profissão de fé em textos teóricos, muitas vezes sob a forma de manifestos, o Modernismo espalhou-se por todo o país, nas décadas subsequentes à Semana de 1922, dividindo-se em grupos diferentes, heterogêneos, mas todos voltados para o ideal de transformação da atmosfera dominante. O que importava aos seus representantes era a consciência que eles haviam desenvolvido das diferenças que caracterizavam o país e a projeção do que lhe era próprio no quadro da civilização ocidental. E a descentralização por eles efetuada da postura inovadora defendida levou a uma valorização não só do elemento regional como também da tradição popular e folclórica, incluindo a produção de grupos étnico-culturais como os indígenas e afro-brasileiros, já bastante forte àquela época, e antecipou em grande parte aspectos que se tornarão dominantes posteriormente, com o advento da episteme pós-moderna.

115

O período que se seguiu ao Modernismo, a segunda metade do século XX, não ficou à margem da tendência que predominou então no contexto ocidental de maneira geral, e que foi designado

pela crítica como pós-moderna. Entretanto, aí também, e agora talvez mais do que nunca, as diferenças brasileiras se fizeram sentir de forma bastante contundente no que diz respeito aos traços mais significativos da produção literária e cultural do país. É verdade que houve aspectos que justificavam uma aproximação da literatura brasileira dessa fase com a norte-americana e europeia, como por exemplo a substituição de uma lógica dicotômica, de cunho excludente, por outra paradoxal em que opostos convivem em tensão, e a presença constante de um ecletismo arrojado em que se anseia pela pluralidade. Mas não se pode negar que houve outros, considerados próprios do pós-moderno, que já se achavam presentes, e com um papel relevante, no Modernismo brasileiro, como a mescla do erudito e do popular e a coexistência do estético e do político. Esses últimos aspectos se acentuaram no Pós-Modernismo brasileiro, dando origem a uma espécie de dialética entre continuidade e ruptura, e levam inegavelmente ao reconhecimento de que não se pode abordar a questão deixando de lado seus traços diferenciadores.

116

Assim como em momentos anteriores, a era pós-moderna foi marcada por uma proliferação de correntes críticas e teóricas que enformavam a visão de mundo da época, e muitas dessas correntes deixaram marcas importantes no contexto cultural brasileiro, tendo sido aí apropriadas, de modo antropofágico ou transculturador. Como não é possível, dada a dimensão deste ensaio, nos determos no exame de cada uma delas, limitar-nos-emos, a título de amostragem, a uma rápida menção a duas das que tiveram maior penetração no Brasil nesse momento: os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais.

Os Estudos Culturais, surgidos na Inglaterra em meados do século XX, e procedendo a uma verdadeira desconstrução das estruturas petrificadas da metafísica ocidental, que hierarquizava o conhecimento e privilegiava certas culturas, erigindo-as como modelos, tomaram grande impulso nos Estados Unidos nas décadas

de 1980 e 1990, e chegaram ao Brasil através de sua versão norte-americana. Assim, deixando de lado a aura do literário, e passando a contemplar uma gama muito mais ampla de textos que incluía não só o que antes era designado de popular, e conseqüentemente excluído desses estudos, como também um tipo de produção textual até então considerado como pertencente a outros domínios, empreenderam um forte combate a todo e qualquer sistema homogeneizador e passaram a colocar no mesmo plano o que era periférico, marginal ou excêntrico e a valorizar o local, o regional e tudo o que antes era rejeitado como cultura de massas.

A penetração que tiveram os Estudos Culturais em sua versão norte-americana no contexto brasileiro teve como uma de suas principais contribuições o vulto que tomou o estudo da produção oriunda dos chamados “grupos minoritários”, ou “minorias de poder”, de caráter étnico ou sexual. Contudo, em seu processo de transculturação, esse estudo apresentou uma tônica que não se encontrava, ou pelo menos não tinha a mesma importância, na corrente norte-americana: o seu cunho social. E isso fica muito claro quando se observa que toda representação do cânone da literatura brasileira tem sempre como um de seus eixos a inclusão de formas da cultura popular, marginalizada pelo viés erudito da tradição literária. A priorização dessas formas não se dá em detrimento da importância conferida a questões de ordem predominantemente étnico-cultural, até porque muitas vezes é quase impossível separar-se com nitidez uma seara da outra, como é o caso do prestígio exercido no país pela palavra escrita sobre a falada, o que ocasionou a marginalização das culturas ágrafas de povos indígenas e africanos. Mas o que tem predominado em todas as instâncias, pelo menos como marco referencial na constituição dos cânones têm sido oposições como entre o erudito e o popular, que excluía da artéria principal inclusive a produção de regiões menos prestigiadas. O fator sociocultural é tão significativo no contexto da produção brasileira, que tem constituído

uma marca tanto nos estudos sobre a mulher quanto no de qualquer grupo étnico-cultural. Falar, por exemplo, da produção feminina no Brasil, ou da produção cultural de uma comunidade indígena ou africana não é o mesmo que falar de assuntos semelhantes na América do Norte, e o problema torna-se bastante evidente quando se examinam os recortes mais frequentemente efetuados pelos estudos realizados nos dois locais. As diferenças históricas, altamente expressivas em ambos os casos, não podem ser deixadas de lado, e é a consciência desse fato que está na base desses estudos atualmente no Brasil.

118 Do mesmo modo que os anteriores, os Estudos Pós-Coloniais, surgidos no universo de língua inglesa por parte de escritores, e posteriormente de teóricos que levantaram questionamentos sobre as estruturas subjacentes dos processos de colonização, e marcados por uma clara proposta política, na linha da obra seminal *Orientalismo*, de Edward Said, chegaram ao Brasil, onde encontraram grande aceitação. Só que, no novo contexto, em vez de voltarem-se contra o procedimento que lhes dera origem, a colonização política, não mais existente ali, tomaram como eixo o neocolonialismo, calcado na dominação econômica e cultural ainda vigente, e ergueram-se contra toda sorte de etnocentrismo e logocentrismo e contra todo tipo de identidade unívoca e estável, em favor da diversidade e da pluralidade de caminhos. Assim, ao expor e desfazer hierarquias de poder e advogar diferenças, em recorte semelhante ao dos Estudos Culturais, empreenderam uma cruzada contra dicotomias insustentáveis como a de centro e periferia ou de literatura central e emergente, e empenharam-se no reconhecimento e valorização de toda uma produção até então excluída por ser oriunda de contextos considerados periféricos. O objetivo principal dos Estudos Pós-Coloniais passou a ser, no novo contexto, não mais apenas a crítica à colonização, mas também, e principalmente, a crítica a todo tipo de relação entre povos, países ou pessoas, marcados pela dominação, ou subordinação ao outro.

Essas duas correntes, como as anteriores que discutimos ao longo deste texto, passaram todas por modificações ao serem trazidas para o novo contexto, algumas de maneira mais leve, outras mais contundente, em conformidade com o momento histórico em que surgiram e se desenvolveram, mas o que se pode discernir neste processo é uma consciência cada vez maior da necessidade de constituição de uma tradição que, deixando de lado a pura imitação ou a afirmação ingênua de autoctonismo, se volte sempre de maneira crítica para a busca de novas expressões, nutridas pela valorização da diferença, e que, longe de limitar-se à busca de mera síntese, se expresse também na representação de opostos em tensão. É nesse sentido que podemos entender a preocupação de Machado com a sua “teoria do molho” e a construção devoradora, mas ao mesmo tempo afirmativa e inovadora da antropofagia, e tomá-las como referências não só no âmbito da produção literária e cultural, como também de ordem crítico-teórica.

119

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de [1924]. Manifesto Antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça, org. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 4<sup>a</sup> ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ASSIS, Joaquim M. Machado de. **Obra completa**. 9a ed. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. Londres: Routledge, 1994.
- BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. 6<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, 2 v.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada** (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira). Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

\_\_\_\_\_, org. **A Literatura no Brasil**. 7ª ed. 6 vols. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Eduardo F. “Brazilian Modernism”. In: EYSTEINSSON, Astradur & LISKA, Vivian, orgs. **Modernism**. 2 vols. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007. Vol. 2, pp. 759-768.

\_\_\_\_\_. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. **Literatura Comparada: reflexões**. São Paulo: Annablume, 2013.

\_\_\_\_\_. Revisitando o Pós-Moderno. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae, orgs. **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 159-172.

\_\_\_\_\_. **Rompendo barreiras: ensaios de literatura brasileira e hispano-americana**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

DURING, Simon, org. **The Cultural Studies Reader**. Oxford: Blackwell, 1994.

120 DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro – a origem do mito da modernidade**. Trad. Jaime Clasen. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Europa, modernidade y eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo, org. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. **Todo Caliban**. Bogotá: Ediciones Antropos, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

JAMESON, Fredric. Prefacio a la edición estadounidense. In FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. **Todo Calibán**. Bogotá: Ediciones Antropos, 2005, p. 25-32.

LEZAMA LIMA, José. **La expresión americana** [1957]. Santiago de Chile, Universitaria, 1969.

LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MIGNOLO, Walter. **¿Podemos pensar los no europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2018.



PALERMO, Zulma. **Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina**. Córdoba, Argentina: Alción Editora, 2005.

PIZARRO, Ana, org. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. 3 vols. São Paulo: Memorial da América Latina, 1993.

QUIJANO, Aníbal. **Ensayos en torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2019.

RAMA, Ángel. **La transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo XXI, 1982.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. New York: Vintage Books, 1993.

SPIVAK, Gayatri C. Can the Subaltern Speak? In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L., Orgs. **Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

VALDÉS, Mario & KADIR, Djelal, orgs. **Literary Cultures of Latin America: A Comparative History**. 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2004.

## Pagu: musa da antropofagia, escritora ou militante comunista?

Eurídice Figueiredo<sup>1</sup>

No romance **Pagu no metrô**, Adriana Armony (2022) apresenta o *making of* de sua pesquisa nos arquivos franceses sobre a estada de Pagu em Paris, nos anos 1934-1935, sua militância e sua prisão. Durante a investigação que durou um ano, Armony descobriu algumas informações inéditas e duas belas fotos de Pagu, datadas de 8 de fevereiro de 1935, que ilustram a capa do livro. O romance de Adriana comprova que Pagu é mais que musa, militante e escritora, ela tornou-se um mito que se continua a cultuar; a autora lembra que Norma Bengell realizou o filme *Eternamente Pagu* em 1988 e Rita Lee lançou, em 2000, a música “Pagu”, que fez grande sucesso. “Minha força não é bruta/Não sou freira, nem sou puta”; “Sou rainha do meu tanque/Sou Pagu indignada no palanque” (Armony, 2022, p. 9). Além do romance de Armony, este artigo aborda a autobiografia precoce de Pagu publicada por seu filho Geraldo Galvão Ferraz e **Parque industrial**, o romance proletário assinado com o pseudônimo de Mara Lobo; **Pagu: vida-obra**, livro organizado por Augusto de Campos (1982), traz importantes depoimentos que ajudam a elucidar a recepção de sua obra.

A carta-autobiografia de Pagu é, ao contrário da autobiografia clássica, precoce e íntima, já que foi escrita em 1940, aos 30 anos de idade, como “relatório” (como ela o chama); é íntima porque tem o caráter de uma carta, dirigida a seu marido, Geraldo Ferraz, não

---

<sup>1</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

destinado à publicação, portanto, difere da definição de autobiografia dada por Philippe Lejeune (2008, p. 14): “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.

Dois fragmentos têm a data em que foram escritos, à maneira de um diário: 1º de novembro de 1940 e 12 de novembro de 1940. Um pequeno fragmento teria sido escrito anteriormente, na Casa de Detenção, portanto, antes de Pagu começar a escrever o “relatório” propriamente dito. Por vezes, afirma que não é uma autobiografia, não é tampouco um relato de viagem, apesar de contar algumas de suas viagens; ela interrompe a narrativa, deixando muitos pontos em suspenso. É, antes, um texto confessional de alguém que quer revelar a seu companheiro os principais momentos de sua vida. O texto dá a impressão de que escreve porque acha difícil falar. Trata-se do início de um período relativamente tranquilo na vida de Pagu: após anos de militância, viagens, prisão e muito sofrimento, ela foi acolhida por Geraldo, com quem viveria até o fim da vida. No momento em que escrevia, estava grávida.

123

O filho Geraldo Galvão Ferraz informa no prefácio que recebeu a carta das mãos do pai nos anos 1970, juntamente com outros textos e documentos da mãe. Não teve coragem de ler a carta-autobiografia durante anos. Algum dia, tomou ânimo e leu; passou a seu meio-irmão Rudá (filho de Pagu e Oswald de Andrade) e ambos decidiram publicá-la. Isso só ocorreu 65 anos depois do momento da escrita, em 2005.

A autobiografia de Pagu pode ser lida a partir de dois eixos: o da musa, que está vinculada à beleza, rebeldia e sexualidade e o da militância comunista, que se exprime também no seu romance proletário, **Parque industrial**, publicado em 1933. Sobre o primeiro eixo, interessa ver como jovens bonitas e ousadas são olhadas pelos homens e como se comportam em função desse olhar. A escritora

francesa, de origem canadense, Nancy Huston, no livro **Reflets dans un œil d'homme** (2012), mostra como a beleza é um risco para mulheres, sobretudo quando elas não têm a proteção de uma família bem estruturada. Pagu escreve: “Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. [...] Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas” (Apud Ferraz, 2005, p. 139).

Pagu conta que teve sua primeira experiência sexual aos 12 anos incompletos. O que a movia não era nem o desejo nem o amor. “Não houve a menor violência de Olympio, nessa posse provocada por mim” (Apud Ferraz, 2005, p. 53). Apesar de considerar que não foi um ato impensado, que estava consciente do que fazia, há que se reconhecer que uma menina de 12 anos não pode realmente ser considerada responsável. Pelo atual Código Penal brasileiro, pessoas de menos de 14 anos são consideradas vulneráveis, portanto, não passíveis de dar consentimento para atos sexuais ou libidinosos; tais atos configuram crime de estupro de vulnerável.

Algum problema pode ter desencadeado tal atitude de provocação e de autodestruição. “Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida” (Apud Ferraz, 2005, p. 53), ou seja, há em sua atitude a expressão de sua revolta contra a moral vigente. Na mesma página, diz que não se tratava de “precocidade sexual”, ela só teria sua sexualidade despertada após o nascimento de Rudá. Não era desejo, era rebeldia. Contra o quê? Contra quem? Então, por que se entregar a Olympio Guilherme durante anos, até ficar grávida dele? Quando pensa anunciar-lhe a gravidez, ela é pega de surpresa com a notícia de que ele partiria para os Estados Unidos. Após a decepção da ruptura, fez um aborto, fato contado de maneira metonímica quando se refere à hemorragia que sofreu. A vida sexual de Pagu é um enigma porque insiste em falar de dois fatos: de um lado, que

é desejada por todos os homens e, de outro lado, que sente repulsa ao sexo.

A menina que provocou um rebuliço no grupo modernista era bela e provocadora. Em depoimento dado a Augusto de Campos (1982, p. 271-272), no livro **Pagu; vida-obra**, Oliveira Ribeiro Netto declara:

Era uma menina forte e bonita, que andava sempre muito extravagantemente maquiada [...] ela andava com uma maquiagem escura, amarelo-escuro, meio cor de queijo Palmira, e pintava os lábios de quase roxo, tinha um cabelo comprido, assim, pelos ombros, e andava com os cabelos sempre desgrenhados e com grandes argolas na orelha. E passava sempre lá pela Faculdade, de uniforme de normalista. E os estudantes buliam muito com ela e faziam gracinhas [...]. Pagu usava saia muito curta, que não era muito usual nessa época, ela usava saia muito mais curta que as outras usavam, era meio minissaia, por isso chamava muita atenção. Ela era bonita, com aqueles trajes, com aquela pintura, aquilo tudo, todo mundo olhava para saber o que era, o que estava acontecendo.

125

Em 1929, Pagu conheceu Raul Bopp, que a apresentaria a Oswald de Andrade, então casado com Tarsila do Amaral. Aos 19 anos, Pagu tornou-se a coqueluche do grupo antropófago, suas *performances* nos eventos públicos ou privados no período causavam um grande impacto, conforme o depoimento de pessoas que assistiram às suas apresentações. Bopp (2012, p. 89) evoca uma cena de Pagu numa reunião social na casa de Oswald e Tarsila quando ela decide “dizer uns versos, de forte sabor poético, adicionando a eles umas ligeiras doses de malícia... Foi um sucesso total”.

Oliveira Netto (apud CAMPOS, 1982, p. 271) conta que, em 5 de junho de 1929, como ela devia se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, teria ficado apreensivo porque os estudantes lotavam o teatro e havia o risco de ela ser vaiada. Entretanto, tendo

surgido vestida com um belo vestido branco de Tarsila, com uma capa preta forrada de vermelho, estava irreconhecível. Sua leitura do poema “Coco”, de Raul Bopp (1968, p. 110), maravilhou a todos, em resumo, sua apresentação foi um enorme sucesso. O poema é também conhecido como “O coco de Pagu” e tem o ritmo bem marcado próprio do coco (ritmo e dança de roda muito popular no Nordeste) com um refrão.

Pagu tem os olhos moles  
Uns olhos de fazer doer  
Bate-coco quando passa  
Coração pega a bater  
Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer  
Passa e me puxa com os olhos  
Provocantíssimamente  
Mexe-mexe bamboleia  
Pra mexer com toda gente  
Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer  
Toda gente fica olhando  
Seu corpinho de vai-e-vem  
Umbilical e molengo  
De não-sei-o-que-é-que-tem  
Eh Pagu eh!  
Dói porque é bom de fazer doer  
Quero porque te quero

Como não hei de querer?

Querzinho de ficar junto

Que é bom de fazer doer

Eh Pagu eh!

Dói porque é bom de fazer doer.

Enquanto foi a protegida do casal Oswald-Tarsila, Pagu era a sensação; todavia, tendo sido o pivô da separação do casal, passou a ser discriminada. “Pagu era a boneca de Oswald e Tarsila, o casal brilhante do Modernismo. [...]. Até que se tornou uma destruidora de lares, como se dizia na época” (Armony, 2022, p. 17). Estranhamente, causou esse alvoroço sem amar Oswald, diz mesmo que teria preferido Bopp. “Oswald: uma liberdade maior de movimentos e mais nada. Ele não me interessou mais que outros intelectuais naquela época. Particularmente, eu me sentia mais atraída por Bopp” (Apud Ferraz, 2005, p. 59).

Como era menor e não podia se casar com Oswald, casou-se com o pintor Waldemar Belisário do Amaral para poder sair de casa, casamento que seria logo anulado. Como afirma sua irmã Sidéria em depoimento a Augusto de Campos (1982, p. 276), seus pais estavam felizes com o casamento, Patrícia iria morar em Paris com o marido; entretanto, tudo não passou de uma farsa montada por Oswald, com quem Pagu fugiu quando ia para Santos onde, pretensamente, embarcaria para a Europa. Os pais ficaram furiosos ao saber da fuga, era um escândalo, uma vergonha para a família. Casou-se posteriormente com Oswald e pouco tempo depois nasceu o filho Rudá, em 1930, quando ela tinha 20 anos. Apesar da amizade que os uniu durante anos, não houve da parte de Pagu nem amor nem desejo por Oswald. Ela repete isso em vários trechos do seu “relatório”.

Depois de possuir-me, Oswald me trouxe para São Paulo [...]. Não era a primeira vez que Oswald tinha meu corpo. Essa en-

trega tinha sido feita muito antes, num dia imbecil, muito sem importância, sem o menor prazer ou emoção. Eu não amava Oswald. Só afinidades destrutivas nos ligavam. Havia, sim, um preconceito oposto aos estabelecidos. E, para não dar importância ao ato sexual, entreguei-me com indiferença, talvez um pouco amarga. Sem o compromisso da menor ligação posterior (Apud Ferraz, 2005, p. 60).

Pagu narra como o amadurecimento sexual que surgiu após o nascimento do filho foi anulado por algo traumático: ao perceber que Pagu estava mais interessada em sexo do que antes, Oswald teria lhe perguntado se queria ter relação com “o empregadinho que traz o café” no hotel em que estavam hospedados em Campinas. Esse fato demonstra a insensibilidade de Oswald, que não conseguiu ou não se interessou em compreender a mulher. Foi uma grande “decepção”, uma “chicotada brutal”, um ato obsceno que provocou “nojo”. E acrescenta: “Nojo e ódio pela decepção que me feria. Senti o ato sexual repousado numa repugnância eterna. Nunca mais poderia suportar Oswald e julguei nunca mais poder suportar o contato masculino” (Apud Ferraz, 2005, p. 68).

Ela faz um retrato de Oswald cheio de zonas cinzentas: ele teria alimentado seu lado contestador a fim de ser o detentor de um objeto raro. Oswald não a amava, era um Don Juan, obcecado em ter muitas parceiras; não hesitava em falar sobre isso e até mesmo em apresentar-lhe as amantes. Apesar de sua fragilidade, aceitava tudo para parecer moderna. “A intoxicação amorosa já impedia minha naturalidade. O medo do ciúme exposto. A falta de coragem da debilidade provocou a primeira atitude falsa, um sorriso complacente para as primeiras decepções” (Apud Ferraz, 2005, p. 62). Ela recalcava as emoções que poderiam parecer sentimentalismo e deixava-se impregnar pelo esnobismo da afetação *pour épater les bourgeois*.

Proponho uma hipótese de explicação do seu comportamento a partir de algumas frases da autobiografia sabendo, como ela, que é



“difícil *dizer* o porquê das coisas” e ainda mais difícil “*saber* o porquê das coisas” (Apud Ferraz, 2005, p. 54, grifos meus). A atitude que parece dominar sua vida é uma dedicação radical e uma submissão total. “Toda a vida eu quis dar. Dar até a anulação. Só da dissolução poderia surgir a verdadeira personalidade. Sem determinação de sacrifício. Essa noção desaparecia na voluptuosidade da dádiva integral. Ser possuída ao máximo” (Apud Ferraz, 2005, p. 52). O trágico de sua vida está no descompasso entre seu movimento de entrega e a incompreensão que encontrava, entre seu desejo de transformação da sociedade e a rejeição que essa atitude contestatória provocava. Esse lado de entrega e subjugação (masoquismo?) aparece também em outro texto autobiográfico, o “Álbum de Pagu: vida, paixão e morte”, escrito aos 18 anos e publicado na *Revista da Antropofagia*. Na parte da paixão dessa história em quadrinhos, vê-se o desenho dela nua e ajoelhada e um homem de pé com um chicote na mão, com o seguinte texto (um trocadilho): “dentro da lei...nha” (apud Campos, 1982, p. 56).

129

Pagu narra a viagem que fez sozinha para Buenos Aires, onde deveria entregar uma carta a Luís Carlos Prestes, que não estava lá. Além do tédio que sentia nas reuniões dos intelectuais da revista *Sur* (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo), uma frase que remete mais uma vez à questão sexual merece ser citada. “Borges quis se despir no meu quarto cinco minutos depois de me conhecer. Fazer lutinha comigo” (Apud Ferraz, 2005, p. 72). Um fato parece quase inverossímil nos dias de hoje: como estava “desacompanhada”, não foi aceita em nenhum hotel, só conseguiu se hospedar após ser apresentada pelas irmãs de Prestes em um local conhecido delas.

Pagu só encontraria Prestes em Montevidéu, na viagem que fez com Oswald, um pouco mais tarde. Após passar três dias e três noites conversando com ele, “converteu-se” ao comunismo. Ela própria usa a palavra conversão e todo um vocabulário religioso; diz que Prestes deixou nela uma “impressão magnífica” que a jogaria

na luta política, mostrando-lhe o valor do “espírito de sacrifício”, “a abnegação, a pureza de convicção”. E continua: “Fez-me ciente da verdade revolucionária e acenou-me com a fé nova. A alegria da fé nova. A infinita alegria de combater *até o aniquilamento* pela causa dos trabalhadores, pelo bem da humanidade” (Apud Ferraz, 2005, p. 75, grifo meu).

Sua adesão ao Partido Comunista foi intensa, ela se tornou operária em Santos para compreender a vida proletária, como fez Simone Weil na França, autora de *A causa operária*, como lembra Geraldo Galvão Ferraz (2022, p. 10) no prefácio de **Parque industrial**. Ela participou de um comício em homenagem a Sacco e Vanzetti em Santos, durante o qual a polícia atirou e matou o operário negro Herculano de Souza. Com destemor, Pagu discursou no palanque após o assassinato. A morte de Herculano selou sua fé; esse quadro foi o altar de sua conversão. Herculano, mais do que Prestes, conseguiu chegar fundo no seu coração. Depois desse comício, Pagu foi presa e torturada. Ao longo de sua vida, foram mais de 20 prisões. Como afirma seu marido Geraldo Ferraz (apud Campos, 1982, p. 262) e repete seu filho, Geraldo Galvão Ferraz (2022, p. 8), ela tornou-se “a primeira mulher brasileira a ser presa política”.

Depois de sua prisão em Santos e das notícias sensacionalistas veiculadas pela imprensa, o Partido exigiu dela uma autocrítica pública, que era, além do mais, injusta. Seu filho Geraldo Galvão Ferraz fala de traição do Partido, que a tachou de “agitadora individual, sensacionalista e inexperiente”. “A humilhação foi dura, doeu demais, o meu orgulho e o que chamava dignidade pessoal sofreram brutalmente. Mas achei justa a determinação e aprovei o manifesto, disposta a todas as declarações ou fatos que exigisse de mim o meu Partido” (Apud Ferraz, 2005, p. 91).

A influência do carisma de um líder comunista na conversão de Pagu se repetiria com Guevara, ao encontrar Fidel Castro em 1955, segundo análise de Ricardo Piglia (2006, p. 123). Guevara

estaria até então disponível, sem saber muito bem o que fazer de sua vida. “Castro o encontra às oito horas da noite e o deixa às cinco da manhã transformado em Che Guevara. Essa conversa que dura a noite inteira é um ponto de virada, uma conversão. Guevara foi capturado pelo carisma e pela convicção política de Castro.”

Como tantos militantes comunistas, de Prestes a Guevara, os ideais propugnados pelo Partido exigiam doação absoluta. No caso específico de Pagu, no fundo era isso que sempre estivera buscando: se aniquilar. Até então, estava insatisfeita porque nada a preenchia, não havia amor nem sexo no casamento com Oswald, a maternidade a enternecia, mas não bastava. Ela tinha soluções paliativas para preencher o vazio, a depressão, as crises nervosas, as mesmas convulsões que a atingiram na infância. O engajamento na luta política exigiu aquilo que estava disposta a fazer, “o dom absoluto” de sua pessoa. “Só ficou o êxtase da doação feita à causa proletária. Perturbada, desde esse dia, resolvi *escravizar-me espontaneamente, violentamente*” (Apud Ferraz, 2005, p. 81, grifos meus). Mesmo sem compreender muita teoria, dedica-se ao marxismo, à luta de classes e à libertação dos trabalhadores. “Por um mundo de verdade e de justiça. Lutar por isto valia uma vida. Valia a vida” (Apud Ferraz, 2005, p. 81).

131

Na militância comunista, destacam-se alguns pontos: o conflito com a maternidade, o machismo, o uso do corpo da mulher militante para fins políticos, as viagens e as prisões. Como o Partido exigia dedicação integral, Pagu (como tantas outras mulheres) foi obrigada a praticamente abandonar o filho. A combinação da luta com as viagens e as prisões afastou-a de seu filho Rudá durante anos. Preocupar-se com o filho era considerado “como aviltante sentimentalismo” (Apud Ferraz, 2005, p. 83), o que provocou nela um grande sofrimento. A dedicação ao Partido tinha de ser inquestionável.

Pagu mostrava-se sempre obediente às ordens do Partido, inclusive quando foi expulsa, numa pseudo-caça aos militantes

intelectuais, apesar de todos os esforços dela de se inserir na classe trabalhadora. Maria Prestes (1992, p. 112), de origem proletária, diz que, contraditoriamente, as mulheres intelectuais do partido a olhavam com desdém, considerando que não estava à altura de Prestes. “Descobri quanta gente preconceituosa nos cercava. Queriam arrancar de mim conhecimentos das obras de Marx, Engels e Lenin, achavam um absurdo eu não ler no original Pablo Neruda ou Romain Rolland.” Ela menciona o comentário que se fazia, de que Oswald, “ao sair para reuniões com comunistas, amassava suas roupas para dar aparência de usadas e sujas” (Prestes, 1992, p. 45). As incoerências no seio do PCB eram visíveis e era difícil ser militante para uma mulher de qualquer origem social.

132 Para provar sua dedicação à causa, Pagu escreveu **Parque industrial**, uma novela de propaganda, um romance proletário, no qual usou o pseudônimo de Mara Lobo. As personagens centrais são três mulheres: Otávia, uma sindicalista que desenvolve um trabalho político (que poderia ser considerada seu *alter ego*), Rosinha Lituana (provavelmente, homenagem a Rosa de Luxemburgo), uma imigrante que é presa e, em seguida, deportada, e Corina, uma mulata que é seduzida por um rapaz rico que lhe promete casamento e a abandona grávida. Corina é o elo mais fraco dessa corrente de operárias: demitida, expulsa de casa, é levada a se prostituir e acaba doente e presa. Esse tema da moça desonrada que acaba na prostituição já havia sido tratado por Ercília Nogueira Cobra alguns anos antes, em *Virgindade anti-higiênica* (1924) e *Virgindade inútil* (1927).

O crítico Kenneth David Jackson (apud Campos, 1982, p. 287) aponta os aspectos inovadores de **Parque industrial** quanto à sua estrutura, ao tema e à linguagem. No panorama do realismo social dos anos 1930, ele tratava da questão fabril na sociedade paulistana, tinha um ponto de vista feminista e, do ponto de vista formal, era modernista, fragmentário. No capítulo “Casas de parir” percebe-se a diferença de classe social: os filhos das mulheres ricas ficam com

elas, são protegidos, enquanto os filhos das mulheres pobres são separados, preparando-os para o que os espera no futuro. Cada personagem confronta o sistema capitalista em cenas ou fragmentos. Além das três personagens femininas, o único personagem masculino de destaque é Alfredo Rocha, cuja inspiração viria de Oswald, o burguês de esquerda que quer abandonar sua classe social de origem para viver com os proletários; essa referência a Oswald assinala também a proximidade das estéticas de Pagu e de Oswald, que publicou no mesmo ano **Serafim Ponte Grande**.

Como Pagu abordava questões que afetavam, em especial, as mulheres operárias, não obteve a aprovação do Partido. Ironizando as feministas das altas classes, que desprezavam suas empregadas domésticas, que reivindicavam o voto só para as mulheres letradas, Pagu mostrava-se atenta aos problemas das mulheres do povo e, nesse sentido, sua postura era feminista, dentro de uma perspectiva da interseccionalidade. A crítica à superficialidade e ao egoísmo das burguesas marca sua posição marxista que defende a causa proletária. K. D. Jackson inicia seu artigo (publicado pela primeira vez em português em 1978) criticando o esquecimento a que foi relegado o romance de Pagu, o que continuou sendo verdade até recentemente, pois a edição de 1994 ficou esgotada até 2022, quando saiu nova edição. E ele conclui o artigo afirmando: “Embora prejudicado pelo jargão e os estereótipos de seu tempo, **Parque industrial** é, não obstante, um importante documento social e literário, com uma perspectiva feminina e única do mundo modernista de São Paulo” (apud Campos, 1982, p. 290)

133

Pagu só seria chamada de volta ao Partido para ser membro do Comitê Fantasma, grupo encarregado de fazer o trabalho sujo, em outras palavras, aquilo que o direito burguês chama de crime comum. “Estava no meio da lama, cheirando a podridão. Salvava-me o espírito de sacrifício pela causa que me levava à lama. [...] Mas eis-me membro do Comitê Fantasma, obrigada à dissimulação, à

intriga, ao fingimento, a toda espécie de maquiavelismo repugnante...” (Apud Ferraz, 2005, p. 117). O Partido tinha seus contatos e suas ramificações no meio da malandragem carioca a fim de obter dinheiro e informações. A tarefa que lhe coube foi obter algum dado usando seu corpo, o que lhe causou revolta; sente-se a “Mata Hari provinciana” (Apud Ferraz, 2005, p. 118), considerando que, para os companheiros, ela era uma “mulher de pernas abertas” (Apud Ferraz, 2005, p. 127), enfim, achava repugnante que o Partido usasse suas militantes para “trabalhos do sexo” (Apud Ferraz, 2005, p. 126). Apesar de sua indignação, presta-se a isso para executar uma missão. “E me entreguei. Sim, me entreguei não como uma prostituta que comercializa pela primeira vez. Com muito mais consciência da sujeira, da podridão, e sem nenhuma vergonha mais” (Apud Ferraz, 2005, p. 133).

134 Apesar de os membros do Partido Comunista se considerarem a vanguarda revolucionária, continuavam a ser tão machistas quanto os reacionários. Ramon, um operário, casado, vai ao quarto de Pagu à procura de sexo, o que a decepciona. “Que nojo ao vê-lo atirar-se a minha procura com a vulgaridade brutal e desastrada que eu já conhecia nos homens de outras classes sociais!” (Apud Ferraz, 2005, p. 87). Na biografia que escreveu do marido Luiz Carlos Prestes, Maria Prestes (1992, p. 75) dá um exemplo de machismo de um companheiro de partido, Arruda Câmara, um alto dirigente, em cuja casa se hospedou após dar à luz. Ao ver que ele maltratava a cozinheira, Maria o critica, dizendo que não era com murros e gritos que a ordem seria mantida. Furioso, mostra-lhe todo seu desprezo: “Vá cuidar da sua criança, sua vagabunda!”.

Pautada pelo Partido, Pagu foi obrigada a deixar o país rumo à União Soviética. O relato da longa viagem que a levou aos Estados Unidos, ao Japão, à China e à União Soviética não é muito detalhado, mas ela observa que a igualdade tão propagandeada não era verdadeira, havia crianças de pés descalços, pobres e desnutridas.

Também Maria Prestes (1992, p. 159) revoltou-se ao perceber quão privilegiados eram eles durante seus anos de exílio em Moscou (1969-1979). “O que os dirigentes soviéticos nos davam de bandeja eram mordomias que os cidadãos comuns de seu país nem sequer imaginavam existir.” E ela pergunta: “Se o poder pertencia ao proletariado, se o governo executava a vontade do povo, se os meios de produção estavam a serviço da sociedade, por que tanta desigualdade?” (Prestes, 1992, p. 161).

Depois dessa parte da viagem, Pagu instalou-se em Paris, período que ela não aborda em sua carta-relatório. Talvez tenha sido essa lacuna o que suscitou a curiosidade de Adriana Armony (2022, p. 20), que verificou no jornal **L’Avant-Garde**, ligado à Juventude Comunista, que Pagu morou em Paris entre 1934 e 1935, tendo-se filiado ao Partido Comunista com o pseudônimo de Léonie Boucher. Inicialmente, Pagu morou na casa do poeta surrealista Benjamin Péret porque era amiga de sua mulher, Elsie Houston, frequentou a Universidade Popular e foi tradutora para os estúdios de cinema de Boulogne-Billancourt.

135

No jornal **La Défense**, de 7 de setembro de 1934, Armony (2022, p. 29-30) encontrou a notícia da prisão de Pagu, ocorrida em 26 de agosto, no Square des Batignolles, por “supostamente distribuir folhetos contra as manobras aéreas, realizadas para avaliar se a França estaria preparada para ataques da Alemanha nazista. O protesto pacifista de que ela participava quando de sua prisão, levado a cabo pelo Partido Comunista Francês, ia na contramão do que deveria ter sido feito pela França: preparar-se para a guerra. Em outras palavras, havia um erro estratégico na política do PCF, pois foi a falta de preparação para a guerra que levou à derrota e à rendição da França quando os alemães entraram em seu território, em 1940.

Pagu ficou presa por 24 horas, sem comer, após ter sido insultada. A notícia ainda diz que ela não distribuía panfletos, estava de braços com um companheiro e teria sido presa por usar uma gravata

vermelha. Ela foi notificada no dia seguinte de que estava expulsa do território francês por decreto ministerial. “Uma carta dirigida à Chefatura de Polícia, de 26 de dezembro de 1934, relata que Patrícia deveria ter saído do país no dia 6 de setembro [...]. Foi procurada sem sucesso e, não tendo sido encontrada, seu nome foi ‘colocado em observação’” (Armony, 2022, p. 43). Segundo o relatório da Polícia, Pagu era mulher de vida fácil “e se entrega frequentemente à bebida e às drogas” (Armony, 2022, p. 49). Em 31 de dezembro de 1934, ela foi internada no hospital e submetida a uma cirurgia no dia 11 de janeiro de 1935; a causa da doença é metrorragia: “sangramento uterino excessivo fora do período menstrual” (Armony, 2022, p. 114). Armony atribui a causa do sangramento a um aborto ou a um mioma e descarta a possibilidade de ser consequência de espancamento.

136 Geraldo Ferraz escreveu sobre as ameaças que pairavam sobre Pagu e sobre a intervenção do embaixador Souza Dantas que usa de seu prestígio para tirá-la “da Sûreté, de onde as alternativas eram um Conselho de Guerra ou a deportação por decreto para a fronteira da Itália ou da Alemanha. Souza Dantas, decano da diplomacia em Paris, consegue que ela seja embarcada para o Brasil” (apud Campos, 1982, p. 262). Como Armony descobriu nos arquivos franceses, ela partiu do porto do Havre no dia 4 de outubro de 1935 no navio Eubée e chegou no dia 23 do mesmo mês ao Rio de Janeiro. No arquivo do DEOPS, Armony encontrou um texto de Geraldo Ferraz: “Pagu andou pelo mundo”, no qual ele menciona que Pagu escreveu dois livros e acabou um romance, **Água**. E termina: “Pagu diferente encontrou-se de verdade. E agora vive pertinho da vida, com toda a sua paixão de mulher voltada para as auroras previstas” (Armony, 2022, p. 107). O romance mencionado desapareceu.

Em janeiro de 1936, Pagu e a irmã foram presas em São Paulo; a polícia encontrou em sua casa material “subversivo”, inclusive um mimeógrafo. “Presas, Patrícia e Sidéria lideraram uma greve de fome para que fosse atendida uma série de reivindicações”



(Armony, 2022, p. 100), como banho de sol, atendimento médico e tratamento correto por parte dos agentes. No prontuário de Pagu, lido por Armony (2022, p. 47), consta que Patrícia e sua irmã, “se recusaram a subir certas escadas, ‘motivo pelo qual fui obrigado a empurrá-las’, diz o autor de um relatório de polícia”. Elas cantavam a Internacional Comunista. Como fugiu antes de cumprir toda a pena, foi condenada a mais dois anos. Segundo Armony, ninguém a defendeu, nem o Partido, nem os amigos, nem os políticos ligados ao ex-marido Oswald de Andrade; o único que a ajudou foi seu pai, apesar de ser contra suas atividades.

Em 1939 foi expulsa do Partido Comunista por ser “conhecida pelas suas atitudes escandalosas de degenerada sexual” (Armony, 2022, p. 102). Ao sair da prisão, em 1940, pesava 44 quilos. Foi acolhida por Geraldo Ferraz, com quem se casou e engravidou do filho Geraldo, começando uma nova vida. E a carta-relatório foi o meio pelo qual ela fez, ao mesmo tempo, uma anamnese e um balanço de sua trajetória até então. Estava pronta para iniciar uma fase menos rocambolesca, mas quiçá mais produtiva.

137

Em 1945, lançou, com o marido Geraldo Ferraz, o romance **A famosa revista**, uma pesada crítica ao Partido Comunista e sua burocracia. “Alegoria do PCB em que os principais personagens remetem a seus autores, o livro denuncia as violências, humilhações e abusos da organização, especialmente os de caráter machista” (Armony, 2022, p. 102). Fica explicitado que, apesar de sua rígida ideologia moralista, as militantes eram assediadas continuamente. O livro critica também o realismo socialista, implantado pelo PC da União Soviética, que todos os escritores ligados ao Partido deveriam seguir.

Sérgio Milliet, numa crítica da época, comenta a decepção sofrida por intelectuais que se engajaram no PCB acreditando na pureza das intenções dos militantes, não vendo a parte de hipocrisia e egoísmo. “E exatamente porque se entregaram ao Partido de corpo e alma, com todo o entusiasmo de seu ideal, de sua fé, as decepções

foram mais cruéis e as cisões levaram a antagonismos virulentos” (apud Campos, 1982, p. 284). Rosa e Mosci, os dois protagonistas de **A famosa revista**, são artistas, almas sensíveis em busca da justiça, que lutam por idealismo e se decepcionam porque os vencedores são os políticos sem escrúpulos. “Não é a fome que os impele para a política, não é o desejo de um benefício material, mas a beleza do gesto, a grandeza do sacrifício em prol de um objetivo transcendente” (apud Campos, 1982, p. 284).

138 Em 1949, Pagu tentou o suicídio. No ano seguinte, candidatou-se à Assembleia Legislativa de São Paulo pelo Partido Socialista Brasileiro. Foi detida pela polícia porque escreveu, no Pátio do Colégio, as palavras “contra os imperialismos russo e americano” (Armony, 2022, p. 103), mas foi solta a seguir. Pagu voltaria a ser internada em Paris em 1962, durante 16 dias. A informação corrente é de que ela foi a Paris buscar tratamento para um câncer de pulmão. No entanto, o que Armony encontrou não foi exatamente isso. “A causa da internação, ferimento torácico por bala. Portanto, a cirurgia malograda não parece ter sido causa, mas consequência da tentativa de suicídio” (Armony, 2022, p. 128). Em depoimento dado ao MIS em 1978, Luís Almeida Salles contou que em 1962, como era adido cultural na Embaixada do Brasil em Paris, foi chamado quando Pagu tentou se suicidar. Ela foi levada para o hospital. “Felizmente o tiro não foi grave, ela não morreu. Aí chegou o Geraldo Ferraz, do Brasil, no dia seguinte. Ela ficou fora de perigo” (apud Campos, 1982, p. 274). Eles voltaram para o Brasil e ela morreu de câncer pouco tempo depois.

À guisa de conclusão, é interessante ler o que escreveu Carlos Drummond de Andrade no **Correio da Manhã** pouco após a sua morte:

Patrícia Galvão, musa trágica da Revolução, entre literatos... O qualificativo parece romântico. Mas se levarmos em conta que essa mulher de grande valor e sensibilidade entrou para o cárcere

aos 25 anos de idade e dele saiu aos 30, pagando alto preço pelo crime exclusivo de ter ideias de justiça social quando fascismo e nazismo pareciam na iminência de conquistar o mundo para sempre; se soubermos que viajou à Europa e à Ásia para confrontar a coisa imaginada com a coisa real, e esse confronto não a deixou feliz; que experimentou a condição proletária, e conheceu a impostura dos chefes e a miséria de estrutura do partido da revolução, sentiremos a gravidade do destino de Patrícia, a que não faltou o definitivo desencanto, prêmio rude de quem vive uma ideia-sentimento: sem se reconciliar com a ordem combatida recolheu-se ao “templo da decepção”, onde a arte e a literatura oferecem consolo ao ser ofendido. Na história do modernismo, seu nome põe um colorido dramático de insatisfação levada à vida política (apud Campos, 1982, p. 264).

Octavio de Faria (apud Campos, 1982, p. 265) também lhe rende homenagem no mesmo jornal afirmando que ela era “exemplo de honestidade ideológica e de dignidade pessoal”, tendo dado um exemplo de idealismo e recebido traição e abandono. Seu marido, Geraldo Ferraz (apud Campos, 1982, p. 263), publicou um pungente depoimento sobre Pagu, uma mulher “que jamais buscou a publicidade, mas que a teve até pejorativa, até escandalosa, até deprimente”.

139

## REFERÊNCIAS

- ARMONY, Adriana. **Pagu no metrô**. São Paulo: Editora Nós, 2022.
- BOPP, Raul. Coco. In: **Putirum** (Poesias e coisas de folclore). Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1968.
- BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil – 1922-1928**. Apresentação de Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. **Antologia. Patrícia Galvão; Pagu, vida-obra**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FERRAZ, Geraldo Galvão (Org.). **Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FERRAZ, Geraldo Galvão. Prefácio. GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 7-12.

GALVÃO, Patrícia [pseudônimo Mara Lobo]. **Parque industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

HUSTON, Nancy. **Reflets dans l'oeil d'homme**. Paris: Actes Sud, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de leitura. In: **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 98-131.

PRESTES, Maria. **Meu companheiro**; 40 anos ao lado de Luiz Carlos Prestes. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## De Makunaima a Macunaíma: desdobramentos de um herói modernista

Fábio Almeida de Carvalho<sup>1</sup>

Creio que posso iniciar esse breve ensaio chamando a atenção para o fato de que minha inscrição intelectual na cadeia discursiva sobre os desdobramentos da Semana de arte moderna e do Modernismo brasileiro se peculiariza pela perspectiva ou ponto de vista da entrada no debate: falo como professor da área de Comunicação e Artes, do curso de Licenciatura Intercultural, do Instituto Insikiran de Formação Superior Indígena, e como professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFRR, onde venho atuando em processos de formação de leitores e de professores indígenas e não-indígenas, com destaque para os primeiros.

141

Enuncio, poder-se-ia assim dizer, quase *do fundo do mato virgem* e, nesse ambiente cultural, venho, há quase três décadas, me dedicando ao aprofundamento de uma investigação que visa a aprofundar o conhecimento sobre a maneira como textos da arte verbal dos povos tradicionais da região cultural Circum-Roraima permanecem, se atualizam e circulam dentro e fora das comunidades indígenas, em ambientes culturais e discursivos diversos. Aproveito para acrescentar, nesse passo, que a expressão Circum-Roraima designa o território transnacional ao redor do Monte Roraima, na tríplice fronteira Brasil-Guiana-Venezuela, onde coabitam várias e distintas culturas aparentadas, dos troncos linguísticos caribe e arauaque.

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Universidade Federal de Roraima, onde atua no Curso de Licenciatura Intercultural/UFRR e no Programa de Pós-Graduação em Letras; Bolsista de Produtividade Científica nível 2/CNPq.

Ao mesmo tempo em que venho, ao longo desse tempo, realizando trabalhos de formação de professores indígenas, e que, ademais, também apoiam a coleta e a publicação de textos indígenas, venho me dedicando a investigar como a arte verbal da região Circum-Roraima tem fornecido matéria prima para alguns dos mais importantes projetos literários comprometidos com a construção, via literatura, do caráter próprio das culturas do norte da América do Sul. A esse respeito são emblemáticos e exemplares os casos dos romances *Macunaíma*, *o herói sem nenhum caráter* (1928), do brasileiro Mário de Andrade, de *Canaima* (1935), do venezuelano Romulo Gallegos, e de *The sleepers of Roraima* (1969), do guianense Wilson Harris.

Mas, durante esse percurso, o que ganhou muita força mesmo no meu trabalho foi o veio interpretativo de diferentes versões de Makunaima/Macunaíma. Tendo essa personagem como espécie de *Leitmotiv*, venho aprofundando estudos sobre os sentidos derivados dos processos de deslocamentos das formas textuais de origem indígena na cultura brasileira.

Nesse percurso, em 2015, dei à luz *Makunaima Macunaíma, contribuições para o estudo de um herói transcultural*, livro que se divide em 4 partes: a) na primeira, é feito o exame de Makunaima como protagonista das narrativas que circulam oral e tradicionalmente no circum-Roraima; b) na segunda, analisa-se como se deu sua inclusão no ambiente da cultura acadêmica, no início da segunda década do século XX, por força do trabalho do etnógrafo alemão T. Koch-Grünberg, autor de *Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuna* (1924); na terceira, o texto analisa a configuração da personagem no circuito da literatura brasileira, onde desde o final da década de 1920 passou a ser conhecido como “herói da nossa gente”, por intermédio da rapsódia de M. de Andrade (1928); na quarta parte, se analisa a personagem como elemento estruturador do projeto de autoria étnica do escritor indígena venezuelano Lino Figueroa, autor de *Makunaima en el valle de los kanaimas* (2001).

O texto constitui espécie de autêntica narrativa teórico-crítica da experiência vivenciada ao longo de mais de uma década como professor de literatura da UFRR, onde esbarrei com o “detalhe revelador” da pesquisa, quando, ao realizar atividades de leitura de versões variadas de narrativas protagonizadas pela personagem *Makunaima/Macunaíma*, com estudantes brasileiros e venezuelanos (indígenas e não-indígenas), percebi haver enganosa transparência quanto aos sentidos e valores atribuídos a artefatos culturais que constituem e expandem uma dada tradição discursiva.

Daí a ideia de pôr à prova essa particular manifestação da dialética do local e do universal, examinando os processos de estruturação das conformações identitárias com que *Makunaima/Macunaíma* tem-se apresentado em contextos distintos a serviço de projetos autorais diversos. O objetivo concretizou-se no exame do processo de continuidades e rupturas que se estabelece a partir das semelhanças e das diferenças daquele que, originário da região do Roraima, é reconhecido como “herói da nossa gente”. A matéria de reflexão crítica se fixou na dinâmica do “próprio” e do “alheio”, ou da “pureza” e da “originalidade”, que se alterna com a da “complexidade” e da “heterogeneidade”, enquanto aspectos constituintes e formadores das tradições discursivas da literatura.

143

Para tanto, partimos do reconhecimento do caráter contraditório da atividade literária, que, ao mesmo tempo em que é prática de caráter universalizante e com pendor a relativizar questões atinentes à exclusividade de identidades pessoais, étnicas e nacionais, também se apresenta como atividade cultural com grande capacidade para diferenciar as realidades históricas, geográficas, sociais e étnicas que mimetiza. A investigação objetiva a análise de como os diferentes contextos históricos, sociais e ideológicos, e as distintas situações de fala dos autores dos projetos literários que compõem o *corpus* influenciaram as escolhas éticas e estéticas dos escritores dessa tradição e as conformações identitárias da personagem.

Assumimos, pois, nesse ambiente crítico, posição que reconhece e valoriza as qualidades literárias de textos originados da tradição oral e de versões publicadas como escopo de caráter folclórico e etnográfico, sem que isso implique a negação das funções de explanação e de legitimação de valores culturais próprios, definidoras do mito e da lenda, nem a ausência de reconhecimento de certa dimensão histórica nos textos míticos e fabulares.

144 Para tanto, a investigação estabeleceu como esteio procedimentos teórico-metodológicos originados em mais de um campo do saber. Esteado numa abordagem que se estrutura a partir da especificidade dos estudos literários, mas que apresenta incontornável corte transdisciplinar, haja vista que se desenvolve em contiguidade com práticas distintivas dos campos da etnografia e da antropologia, me empenhei, tanto quanto possível, em não ceder às armadilhas em que em geral derrapam os estudos nacionais-populares, nem à cilada dos projetos de etnicidade gloriosa, mediante o exame de cada uma das versões enquanto obras que apresentam estrutura, estilo e vida social próprias, e que se instituem no rol das criações humanas não apenas pela capacidade de provocar prazer estético, mas também de aprofundar as formas de conhecimento do mundo e, ainda, de nos motivar para a ação na vida. Não obstante, visando a atender às particularidades impostas pela pesquisa, esses instrumentos deliberadamente se comprometem em não assumir beata dimensão tutelar, em razão de terem sido refabricados de acordo com as necessidades internas do curso da investigação

Nesse livro de 2015, abordei a dialética do local e do universal a partir de diferentes conformações identitárias da personagem, que tem encorpado projetos autorais diversos, que circulam em distintos contextos discursivos. Para tanto, estabeleci pontos de continuidade e de ruptura mediante a análise comparativa, e delineei, por contraste, os caracteres da personagem em cada uma das versões, sem a intenção de exaltar ou menosprezar autores pelo lugar que



ocupam no rol das culturas hegemônicas ou excluídas, mas com o fim de examinar e avaliar, em pé de igualdade, obras de origens e procedências distintas.

Esteado nesses princípios, demonstro como até o início do século XX *Makunaima* era conhecido por meio das narrativas produzidas pelos habitantes de diferentes povos ancestrais da região cultural circum-Roraima. Nesse ambiente, em que a personagem é marcada sobretudo pelos termos da ambiguidade e da multiplicidade, o herói-transformador protagoniza narrativas que circulam desde tempos imemoriais em culturas aparentadas, mas diversas entre si, e que mantém uma sociabilidade marcada por intenso contato.

Em comum, entretanto, as variantes narrativas ressaltam os laços de parentesco daqueles diferentes povos que o herói representa e os caracteres comuns da sua personalidade em diferentes versões: a grande capacidade de transformação, a artilosidade, a insolência, a sagacidade precoce, o caráter libidinoso e, sobretudo, o fato de ser responsável pela introdução do mal no tempo de perfeita harmonia social, mas também pela criação de muitos itens que garantem tanto o conforto quanto o desconforto do homem no mundo.

145

De acordo com o que informam as tradições narrativa do circum-Roraima, o estado inicial da natureza teria sido marcado pelo perfeito caráter comunitário, pela solidariedade e pelo pleno bem-estar de todos os seres que povoavam o mundo. Para os habitantes tradicionais do Circum-Roraima, os tempos primordiais, designados de *piato daktai* ou *piato ekareyi* (e que se pode traduzir livremente por “tempo dos antigos”) era sempre bom, correto e igualmente verdadeiro. Não havia disputas e todos os seres viviam em harmonia. Em razão desses caracteres, poder-se-ia propor que constitui espécie de versão indígena do mito da idade do ouro ou do paraíso perdido<sup>2</sup>.

---

2 Ao proceder desse modo, empregando termos comparativos para aproxi-

Nesse tempo primordial e de perfeita harmonia, todos os seres vivos e não vivos (animais, plantas, ar, terra, fogo, montanhas, pedras, casas, portas, rios, utensílios domésticos, etc.) eram animados e podiam assumir forma humana. A humanidade era, pois, comum a todos os seres, que se diferenciavam pelas vestes que usavam. E, segundo registra G. Salazar, esse é um traço cultural que costuma ser reiterado pelos nativos da região mediante o emprego do marcador de abertura das “histórias dos antigos”: “piape to ichi yaktai, tukare re ichipoe pemon pe”, expressão que pode ser traduzida por “no tempo dos antigos, todas as coisas eram pessoas como os Pemon”. (Salazar, 2002, p. 12).

146 É bem nesse sentido que Viveiros de Castro (2018, p. 18) mobiliza esse aspecto das culturas indígenas para refletir sobre a noção de humano e não humano no pensamento ameríndio. Para tanto, ele explica que, nesse modo de pensar, o corpo é como uma roupa, mas sobretudo a roupa como um lugar de afetos e afecções que se iguala ao escafandro, na medida em que o mergulhador dele se vale menos para se metamorfosear em peixe que para experimentar o *ethos* aquático: “o objetivo de alguém que vai vestir um escafandro não é parecer com um peixe; é respirar dentro do universo dos peixes” (Viveiros de Castro, 2017). Tratando do xamanismo amazônico, esse antropólogo o define pela “habilidade” manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos”. Desse modo, a

---

mar elementos que apresentam valores distintos em culturas diversas, temos consciência de que estamos propondo a aceitação de uma interpretação cultural bastante livre ou, antes, fazendo uma espécie de “tradução cultural livre”. Afinal, sabemos que, conforme o dito italiano, “traduzir é traír”; não obstante, buscaremos realizar traduções que respeitem as particularidades de cada cultura e que, desse modo, se aproximem, tanto quanto possível, das matrizes culturais em que os objetos da tradução foram originados e em que se estruturam e ganham sentido social.

humanidade comum propicia que homens possam assumir formas de animais e animais possam assumir forma de homem.

Em contraste, no tempo presente (*sereware*), em que os seres e coisas do mundo perderam a condição humana e foram reduzidos à sua real situação de animais, pedras, plantas, rios, portas, dentre outras coisas, os homens estão obrigados a conviver com toda sorte de perigos e de malefícios. No tempestuoso tempo do agora, a existência impõe a necessidade de viver em íntima relação com seres e coisas degradadas depois do rompimento do período inicial de bem-estar comunitário, tendo o homem de enfrentar a oposição e a discórdia constante entre os que habitam o mundo.

Conscientes, pois, dos riscos que correm os indivíduos e a sociedade desde a degradação do *piato daktai* até os presentes dias, no tempo do *sereware*, os habitantes ancestrais das adjacências do Monte Roraima vivem em busca e em função da reconquista do “tempo antigo”. Para tanto, dispõem de um instrumento dotado de grande valor cultural, haja vista que capaz não apenas de combater de forma eficiente o mal disseminado no mundo e de propiciar tranquilidade e segurança contra as forças malignas que dificultam a convivência entre os seres, mas também de promover a edificação de sucessivas gerações: – a narrativa.

147

Para Armellada (2004, p. 8), a narrativa constitui um poderoso instrumento de transmissão de conhecimentos tradicionais entre os Pemon, pois serve não apenas para explicar diferentes aspectos da conformação do mundo, mas também para estruturar modos e estratégias de defesa pessoal e coletiva frente aos perigos da vida – dentre outras finalidades sociais que assume e funções que desempenha. Esse autor, que morou décadas entre esses nativos, atesta a existência de três tipos característicos de narrativas a dar concreção ao imaginário desses povos: as narrativas produzidas no cotidiano e que se efetivam em múltiplas situações do dia a dia das aldeias e demais espaços de uma comunidade indígena; as canções, em que

o canto é usualmente acompanhado de instrumentos musicais, e, ainda, o *tarén*, prática verbo-ritual de fatura mágico-religiosa, à qual adiante retornaremos.

Esse conjunto narrativo de corte lendário circula oralmente e tematiza os feitos, façanhas e proezas dos ancestrais comuns dos povos indígenas da região circum-Roraima; exibem, ademais, alto valor explicativo sobre aspectos vários do estado de coisas do mundo e da vida. Paulo Santilli fornece interessante chave explicativa de como as variações narrativas dão conta das diferenciações internas entre subgrupos étnicos dessa região:

Embora os povos [...] compartilhem o tema da ascendência dos irmãos Macunaima e Enxikiráng, os filhos do sol, os Kapon se dizem originários de uma mulher feita de tronco de árvore [...], ao passo que os Pemons relatam sua origem a partir dessa mulher, mas feita de rocha de argenta [...]. Na versão Taurepan [...], essa figura primordial feminina é constituída de terra; ou de barro, na versão macuxi, que habitam a área de campos no vale do Rio Branco [...]. Os diversos materiais de que é feita a primeira mulher podem ser lidos como mais um indicativo da diferença entre grupos, manifesta na geografia: árvores, rochas e barro (ou terra) expressam três extratos ambientais que caracterizam a porção específica do território ocupado por esses povos [...] em um eixo que vai do mais alto ao mais baixo, à floresta que recobre o alto da cordilheira, ocupada pelos Kapon, às escarpas da cordilheira e aos campos que a margeiam, ocupados pelos Pemon. (Santilli, 2009, p. 63).

Essas práticas verbo-sociais partilhadas e de alto valor explicativo estruturam um lendário que, tal como acontece com outros conjuntos narrativos de povos sem escrita alfabética, é produção coletiva e anônima, uma vez que circulava (e ainda circula) na boca dos contadores de história de etnias diversas das comunidades de distintas microrregiões. Nesse circuito de comunicação a fonte narradora responsável pelo discurso importa menos que o ato de

apropriação da narrativa por parte do sujeito que narra a história. Sobressaem-se, antes das características singulares e únicas do narrador, sua identidade de pertencimento a uma coletividade, e as necessidades de contar a história num lugar e num momento precisos, em função de alguma finalidade ou objetivo imediato.

Sendo, nesse circuito, personagem de corte regional e transnacional a um só tempo, *Makunaima* inicia a expansão do seu território mediante a empreitada do etnógrafo alemão T. Koch-Grünberg que, entre 1911 e 1913, fez viagem verdadeiramente cinematográfica pela região, onde conviveu com os habitantes locais, realizou o trabalho de coleta, e de posterior sistematização e divulgação do lendário, que lhe foi fornecido por dois indígenas: um Arekuná e outro Taurepang. O projeto de Koch-Grünberg se pautava pelo empenho em encontrar meios de reproduzir, no requintado ambiente dos museus da Europa, experiência similar àquela vivenciada pelo etnógrafo em campo. Trata-se de um modelo de etnografia/antropologia típico da tradição humanista alemã de então.

149

Os múltiplos talentos de Koch-Grünberg lhe permitiram mimetizar a arte verbal indígena numa obra de rara estrutura e beleza, haja vista que consegue garantir a dicção, o sopro da voz, dos índios Akuli e Mayuluaípu. A polifonia discursiva que estrutura o discurso dos *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuná* consegue contrapor os caracteres de ser ao mesmo tempo bom e ruim, que marcam a conformação identitária da personagem na perspectiva indígena, aos traços indiscriminadamente negativos e maléficos, atribuídos por Koch-Grünberg ao herói.

E foi assim que Makunaima, sem acento, migrou da esfera oral para a escrita, tornando-se, agora com acento, Makunaíma: uma personagem sem caráter, estranho, insolente, cheio de artimanhas, dotado de uma lógica anterior à razão, que podia transformar a si e aos demais seres, ao sabor dos seus ilógicos desejos, e de cuja passagem sobre a terra restou, sobretudo, um conjunto de pedras. Trata-se

de um processo de deslocamento em que *Makunaima* passa de herói transformador indígena, para se tornar genericamente selvagem e carente de lógica, aos olhos da ciência naturalista.

Trata-se, como se percebe, de um complexo processo de tradução linguística e cultural. Nessa cadeia, o taurepang Mayuluaípu não somente fornecia os próprios relatos em português, como também traduzia para a língua de Camões as narrativas fornecidas, em língua macuxi, por Akuli, que se apresentava como indígena do povo Arekuná. Koch-Grünberg, por seu turno, que era falante sabe-se lá de qual variante do português, traduzia o material, para sua língua, o alemão. Ou seja, a peculiar situação da coleta do material de fundo mítico denuncia, por si mesma, que os processos de registro e tradução do *corpus* textual que viria a compor os *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuná* eram vazados por várias camadas superpostas de atravessamento da ordem do linguístico e do cultural.

150 Chama à atenção o fato de que, apesar de toda essa cadeia tradutória e interpretativa, Koch-Grünberg acreditava que tinha livre acesso à alma de seus informantes indígenas, e que eles eram “um livro aberto”, sobre o qual ele se debruçava, lia e apreendia de forma transparente o que era do seu interesse. E assim sendo, **não** deixa de soar estranho como **são desconsiderados** os contatos, haja vista que o etnógrafo acreditava que a “pureza” dos informantes indígenas **não** havia sido “maculada” pela convivência com a cultura “civilizada”.

O corpo do texto de *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuná* é composto de cinquenta narrativas, que são na verdade traduções resumidas das narrativas recolhidas pelo etnógrafo alemão. Nesse extrato, os textos indígenas passam por forte processamento imposto pelo processo de tradução e o resultado disso, como não poderia deixar de ser, são narrativas com estrutura similar àquelas a que estamos acostumados no mundo e na lógica ocidental.

Não obstante, na edição alemã, há uma seção designada de “Textos” (ausente nas duas edições brasileiras), na qual algumas sequências narrativas são apresentadas da seguinte maneira: há um primeiro extrato de texto em **língua** Taurepang; abaixo de cada linha do texto em língua indígena, Koch-Grünberg fornece uma tradução termo-a-termo, designada de “tradução interlinear”; e, ao lado, uma “tradução livre”, que busca garantir alguma unidade de sentido para quem é pouco acostumado à sintaxe elíptica das línguas indígenas. Nesse extrato o leitor tem acesso não somente ao texto em língua indígena, mas também aos meandros do processo tradutório.

Resultante disso, a transfiguração do herói provocou sensível ruptura em relação à sua identificação original, uma vez que lhe atribuiu os rótulos de exótico e primitivo, que faziam parte do horizonte de expectativas da etnografia alemã – mas não das cogitações espirituais dos indígenas do circum-Roraima. A obra de Koch-Grünberg e indígenas é representativa pelas qualidades estéticas, sociais e discursivas em que se estrutura. Prova disso é que serviu de esteio para o adensamento de uma tradição que fecundou variações significativas do herói na cultura brasileira.

151

Foram exatamente os traços da caracterização múltipla e da ambiguidade que induziram M. de Andrade à inserção da personagem no seu projeto de definição de um caráter próprio para a cultura brasileira. Na encruzilhada entre o nacional e o estrangeiro, *Macunaíma* se tornou o herói da nossa gente – espécie de concreção da resposta literária gestada da necessidade de definir ou reinventar o Brasil via pesquisa, conhecimento profundo da cultura popular e transcrição erudita, frente à recepção da modernidade ocidental e à realidade brasileira.

*Macunaíma* é gestado no cruzamento entre a tendência nacionalista e o reconhecimento da herança cultural pós-colonial. Além da fonte indígena, o seu nascimento se dá marcado pelo investimento do autor no conhecimento profundo da expressão e dos

processos de criação da arte popular, conforme as contribuições das diferentes raças para a cultura brasileira. Dedicado à construção da entidade brasileira, ao concluir pela falta de caráter da nação e se deparar com *Makunaíma*, por intermédio de Koch-Grünberg, Mário de Andrade gozou com o herói que ostentava falta de caráter e de ética e era genuinamente “nacional”, apesar de não o ser, todavia.

Daí a estratégia de “desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora para conceber literariamente o Brasil como unidade, impregnando [o herói] de tudo quanto podia das coisas do Brasil”. Nesse movimento de mistura não sintética a personagem se tornou símbolo daquilo que se entende como representativo de aspectos da vida, do pensamento, da reação típica do brasileiro e das coisas do Brasil. A reunião das variantes culturais e dialetais do país, moldadas pela inventividade daquele que foi, sem dúvida, o mais profundo e influente escritor modernista, tornaram *Macunaíma* metáfora daquilo que se reconhece como próprio à noção de brasilidade.

152

A personagem de M. de Andrade não tem nenhum caráter porque é múltiplo, sem hierarquias, reunindo características de vários tempos e de diferentes regiões brasileiras. Mário hipertrofiou o caráter múltiplo e ambíguo da personagem que reunia as condições de felicidade para criação de um herói que, rigorosamente não sendo brasileiro, se tornou um dos mais brasileiros quantos há. E mais que representativo de uma “identidade” brasileira, *Macunaíma* é fruto de um processo crítico de identificação flutuante e plural do Brasil.

Em razão do rigor estrutural de sua composição, das qualidades do estilo de uma prosa que abriu um rico veio na nossa literatura, do tratamento dispensado ao tema das qualidades e das desvirtudes nacionais, dentre outros aspectos que conformam o Brasil profundo, *Macunaíma* tem resistido muito bem a interpretações críticas quase um século depois de ter vindo à luz. Enfim, obra fundamental para o debate ainda um tanto aberto sobre os brasileiros.



Prova disso é que a personagem volta a ocupar novas posições em nossos dias. Para fins de exemplo, trago para o debate uma versão que ganhou forma no processo de recomposição identitária vivenciado pela hodierna cultura Pemon, que se insere num quadro político de lutas pelo reconhecimento das especificidades culturais dos povos indígenas. O movimento de afirmação das identidades apresenta uma dimensão preocupada com a especificidade da identidade cultural nativa americana, e outra empenhada em combater o totalitarismo homogeneizador dos estados nacionais, questionado pelas minorias “subalternizadas”.

As lutas indígenas apresentam dimensões intelectuais, acadêmicas e artístico-literárias. Há ainda uma interface escolar-pedagógica, em que professores indígenas assumem as funções de compiladores, de organizadores e de autores de versões escritas da tradição oral, objetivando reunir material para a formação das jovens gerações indígenas, vítimas do auto preconceito cultural e da negação das identidades. É na condição de professor e intelectual kamarakoto, e de literato com pretensões à inserção no cânone literário da Venezuela e do Ocidente, que Lino Figueroa publicou, em 2001, *Makunaima en el valle de los kanaimas*.

153

Nessa versão, *Makunaima* é aprendiz da cultura kamarakoto e o velho pajé *Kaponokok*, seu pai, conduz o processo de sua formação xamânica. O romance é ambientado numa comunidade em que os jovens assumem condutas influenciadas pela sociedade nacional, que “deturpam as tradições ancestrais”. O enredo é repleto de provações, cuja função é formar o herói em diferentes dimensões das esferas prática e mágico-religiosa e, assim, a narrativa assume forma didático-pedagógico-moralista. O caráter formador e moralista é importante para definição de um padrão tido como culturalmente aceitável pelos pemon.

*Makunaima en el valle de los kanaimas* rompe com a ambiguidade típica do herói pela tentativa de manutenção da pureza

étnica e de estabelecer que o registro só tem autenticidade quando feito pelos próprios indígenas. Trata-se, por um lado, de espécie de tentativa de reserva de mercado e, veladamente, da acusação de que o patrimônio imaterial desses povos foi surrupiado por empresas como a de Koch-Grünberg e a de M. de Andrade.

Nesse ponto, quero me deter, ainda que *en passant*, para discutir um aspecto novo no tocante à interpretação sobre o legado do movimento Modernista, de Mário de Andrade e de *Macunaíma*, na cultura brasileira contemporânea. Levada a ferro e a fogo, a interpretação sobre o movimento, o autor e a personagem em tela, é hoje fortemente afetada por aquilo que passou a ser reconhecido como o fenômeno cultural do “cancelamento”, que é tendência própria de nossos dias e que pode ser definida, *grosso modo*, como fenômeno moralista difundido contra pessoas que supostamente cometeram atos considerados moralmente reprováveis.

154 O problema desse tipo de julgamento crítico é que, frequentemente, ele retira sua seiva do ressentimento, cuja ação se volta para a tentativa de infligir algum dano àquele que foi eleito como rival. Exemplo desse tipo de atitude pode ser encontrada em avaliação produzida pelo escritor Cristino Wapichana, que afirma que “a forma como Mário de Andrade decreveu *Macunaíma* reforçou o sentimento anti indígena dos brasileiros, que ainda persiste 93 anos depois de sua publicação”.

Essa tendência crítica compõe certo arsenal de estratégias que visa ao boicote orquestrado contra algo que se considera questionável, controverso e ofensivo, e cujo resultado é, no caso, a tentativa de “cancelamento” de Mário de Andrade – logo daquele que, entre os homens de seu tempo, foi um dos mais comprometidos com a valorização das tradições artísticas não-hegemônicas: populares, indígenas e negras. Trata-se de avaliação crítica injusta, segundo avalio, haja vista que sei do grande esforço dispendido por Mário de Andrade para que esses extratos historicamente subalternizados

passassem a ocupar lugares de destaque no tecido social e cultural brasileiro. Não reconhecê-lo deriva, segundo concebo, de pouco conhecimento do caso ou de estratégia deliberada de cancelamento.

Dito isso, vou encaminhar a conclusão, como diria Nelson Rodrigues, quase “ululando o óbvio”, ao chamar a atenção para o fato de que o caso dessa personagem-curinga é exemplo ímpar de ambivalência e pluralidade na literatura ocidental. O herói personifica, talvez mais que qualquer outro, o fato de que toda cultura é resultado de intercâmbios, de assimilações, de mesclas e de aprendizados mútuos – o que não desfaz a necessidade de que toda assimilação tida como alheia ou estrangeira deva ser obrigatoriamente realizada a partir de operações de seleção crítica e de incorporação transformadora. Creio, aliás, que, intercâmbios, transculturações e mesclas, além de serem potente ferramenta de prevenção contra o fortalecimento da barbárie, que vira e mexe irrompe entre nós, constituem um conjunto de princípios dotado de forte tendência humanizadora.

155

Bom, mas retornando ao fio da meada que eu desenredava, quero acrescentar que, na região circum-Roraima, essa personagem tem sido capaz de nutrir uma longa tradição narrativa de base autoral, na qual podemos destacar:

a) conjuntos de textos produzidos, em geral de forma coletiva, organizados por professores indígenas de Roraima, com apoio de missão evangelizadoras católicas, dentre as quais se destaca *Filhos de Makunaimê: vida, história e luta* (2003), obra produzido com apoio da missão católica Consolata, que atua desde tempos em Roraima;

b) um conjunto de produções híbridas, realizadas em sistema de co-autoria entre “homens de ciência” (etnógrafos e linguistas, sobretudo) e índios, que em geral assumem a condição de “informatantes”. Oriundas do campo da etnografia, essas produções textuais reúnem conjuntos lendários que têm em comum a personagem Makunaima como protagonista dos feitos criadores do mundo

para os povos Pemon: *Mythen und Legenden der Taulipáng-und Arekuná-Inadiarner* (1924), do alemão Theodor Koch-Grünberg; *Estudos etnológicos. A árvore do mundo e o dilúvio* (1927), de Carlos Teschauer; *Tauron Panton* (1989), de Cesáreo de Armellada; *Cultura Pemon* (2002), Mariano G. Salazar; *Onças, antas e raposas* (2010), de D. Alcuíno Meyer [Ronaldo B. MacDonell], dentre outros;

c) produções inscritas no campo da literatura propriamente dita, onde a personagem protagoniza, não apenas a obra símbolo do modernismo brasileiro, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, mas também *A volta de McLuhanaíma – the solid gold hero ou o herói com bastante caráter* (1977), paródia aberta ao romance modernista de Mário de Andrade, assinada pelo brasilianista norte-americano Richard Morse; bem como uma realização romanesca que se estrutura enquanto projeto de autoria étnica, assinada pelo escritor indígena venezuelano Lino Figueroa: *Makunaima en el valle de los kanaimas* (2001);

156

d) uma produção cinematográfica, fruto também da adaptação do romance de Mário de Andrade, desta feita realizada e dirigida por Joaquim Pedro de Andrade: *Macunaíma* (1969);

e) uma produção realizada no campo da arte dramática e teatral – fruto do trabalho de adaptação do romance de Mário de Andrade feito por Jacques Thiériot, e que ganhou vida nos palcos com *performance* do Grupo Pau Brasil; o espetáculo *Macunaíma* foi encenado 1981 e teve direção de Antunes Filho,

f) os livros de Jaidier Esbell e tantos outros que ora são produzidos em Roraima e outras partes.

Produzidos em diferentes épocas, originados em meios culturais distintos e realizados como textos inscritos em esferas diversas da experiência intelectual humana, o traço unificador e fundamental dos variados tipos de projetos que sustentam as publicações acima elencadas pode ser apontado na comum pretensão que apresentam de cunhar ou definir processos identitários mediante o emprego

dessa famosa personagem de origem indígena, mas de inequívoco corte transnacional e transcultural.

E, para finalizar, ainda acrescento que minha vivência, ao longo dos últimos 30 anos, como professor na Universidade Federal de Roraima (sendo que destes, 20 foram vividos como docente de um curso específico de formação de professores indígenas), bem como como meu interesse contínuo, na condição de pesquisador, pelos processos e modos de circulação desse herói ímpar de nossa cultura, em múltiplos e diversos ambientes culturais, me permite afirmar com tranquilidade que: a) Mário de Andrade foi o grande propulsor da ocorrência desse fenômeno cultural de longo prazo da arte tupiniquim; b) que esse fenômeno muito tem contribuído para a permanência e a atualização das tradições textuais indígenas no circuito interno das culturas indígenas da região circum-Roraima.

## REFERÊNCIAS

157

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro; São Paulo: LTC; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978 [1928].

ARMELLADA, Cesáreo de. *Tauron panton. Cuentos y leyendas de los indios pemón*. Caracas: Ediciones del Ministério de Educación, 1989.

\_\_\_\_\_, Apud SÁ, Lúcia. *Rain forest literatures*. Amazonian Texts and Latin American Culture. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004, p. 8.

CARVALHO, Fábio Almeida de. *Makunaima ≈ Macunaíma: contribuições para o estudo de um herói transcultural*. Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

DIOCESE DE RORAIMA. *Onças, Antas e Raposas*. Mitos do povo makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O. S. B. entre 1926 e 1948. Brasília, Diocese de Roraima, 2001 [2010].

FIGUEROA, Lino. *Makunaima en el valle de los Kanaimas*. Caracas: Editorial Intenso, 2001.

GALLEGOS, Rómulo. *Canaima*. Edição crítica, Charles Minguet (Coord.).

Madri: ALLCA, 1997 [1935].

HARRIS, W. *The Sleepers of Roraima*. London: Faber & Faber, 1970.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor; RITTER, Federica de Trad. *Del Roraima al Orinoco*. Mitos y leyendas de los indios Taulipang y Arekuná. vol. 2. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

\_\_\_\_\_. (ALBERTS-FRANCO, Cristina. Trad). *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. (RITTER, Federica de Trad). *Do Roraima ao Orinoco*. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913. Vol. 3. Etnografia. Caracas: Ernesto Armitano, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mitos e lendas dos índios Taurepang e Arekuna*. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaima e Jurupari*. Cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALAZAR, Gutiérrez. *Cultura pemón*. Mitología pemón. Guía mítica de la Gran Sabana. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello/Hermanos menores capuchinos, 2002.

SANTILLI, Paulo. Povos do Roraima. In. MIRA, Julia Trujillo... [ar al.]. *Makunaima grita: Terra indígena Raposa Serra do Sol e os direitos constitucionais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 63.

TESCHAUER, Carlos. Estudos etnológicos. A árvore do mundo e o dilúvio. In. *Boletim do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1924 [1927].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Uma figura de humano pode estar ocultando uma afecção-jaguar”. 2006. Disponível em: <http://www.multitudes.net/Uma-figura-de-humano-pode-estar/>. Acesso em: 26 jul. 2022

WAPICHANA, Cristino. *O herói sem apreço*. Mário de Andrade reforçou em ‘Macunaima’ o sentimento anti-indígena dos brasileiros, que quase um século depois persiste. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-brasileira/o-heroi-sem-apreco>. Acesso em 22 jan 2020)

# Revisitando o passado: a estética modernista sob a perspectiva de Paulo Menotti del Picchia

Fernando Simplício dos Santos<sup>1</sup>

## 1.

Paulo Menotti del Picchia (1892-1988) foi um dos mais importantes precursores do Movimento modernista brasileiro (1922), colaborando para instaurar na América Latina uma das principais correntes estéticas do século XX. A fim de compreender seu pensamento político, teórico e literário, é fundamental frisar no mínimo três momentos distintos de sua produção oral ou escrita: o primeiro concerne ao período em que escreveu crônicas em prestigiados jornais paulistas, entre os anos de 1920 e 1922; o segundo refere-se à ocasião em que Menotti proferiu a “Conferência no Teatro Municipal de São Paulo”, ocorrida em dezessete de fevereiro de 1922, em virtude da realização da Semana de arte moderna; o terceiro é atinente à circunstância em que, junto com Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho, del Picchia assinou o polêmico “Manifesto Nheengaçu da tribo verde-amarela (1929)”. A partir de uma leitura dessas três vertentes artístico-ensaísticas, é possível visitar parte do projeto estético e ideológico do modernismo, de modo a destacar um singular embate: por um lado, baseado inicialmente em um forte ideal revolucionário; por outro, sobreposto a uma concepção política, vinculada àquilo que muitos teóricos denominaram de modernidade brasileira conservadora.

159

---

<sup>1</sup> Fernando Simplício dos Santos é docente do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV), da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

## 2.

Entre os anos de 1920 e 1922, Menotti del Picchia escreveu crônicas nos jornais **Correio Paulistano** e **A Gazeta**, publicando seus textos sob pseudônimos de Aristophanes e Helios. Muitos teóricos, críticos e historiadores da literatura destacaram o papel que esses dois veículos de comunicação exerceram sobre a divulgação da Semana de 1922. De qualquer maneira, é importante relembrar que, no caso do primeiro periódico citado,

não era o **Correio [Paulistano]** qualquer jornal. Tratava-se do mais antigo diário da cidade, fundado em 1854, e veículo oficial do Partido Republicano Paulista [...]. O PRP fornecera quatro dos nove presidentes eleitos até ali, seguido de três vindos do Partido Republicano Mineiro. E todos os nove governadores paulistas, incluindo Washington Luís. A política do PRP e essa vertente do modernismo se encontravam naquela redação diariamente, a qual tinha Menotti como editor e Plínio com um terceiro poeta, Cassiano Ricardo, de redatores [...]. (Doria, 2020, p. 79).

160

Nota-se que Menotti del Picchia era um intelectual que exercia influência não só sobre o setor artístico, mas também sobre o campo político. Na “Crônica social”, do **Correio Paulistano**, assinando seus textos como Helios, o autor logo se tornou um escritor consagrado pela elite paulistana, chegando a ter 884 publicações em apenas dois anos<sup>2</sup>. Em depoimentos e entrevistas, Menotti afirmava que o **Correio** foi a mídia oficial a partir da qual os organizadores da Semana de Arte Moderna divulgavam suas doutrinas. Por sua vez, Aristophanes foi um codinome usado pelo intelectual no jornal **A**

---

2 No que diz respeito a trabalhos feitos sobre as crônicas de Menotti del Picchia, ressaltamos dois livros de crônicas reunidas pelo próprio autor, intitulados **O pão de Moloch** (1921) e **O nariz de Cleópatra** (1923). Além desses, pontuamos o livro **O Gedeão do Modernismo: 1920-22** (1983), com crônicas selecionadas por Yoshie Sakiyama Barreirinhas, e o texto **A São Paulo de Menotti del Picchia** (2008), de Ana Cláudia Veiga de Castro.



**Gazeta**, no decorrer de 1920. Embora tenha publicado de maneira escassa, Aristophanes contribuía com Helios para criticar ideias passadistas e divulgar trabalhos inerentes à estética inovadora, sobretudo, defendendo o nacionalismo na política, arte e literatura. Em todo caso, Aristophanes tinha como uma de suas tarefas captar, em seus escritos, detalhes da ascensão da cidade moderna. Por fim, as crônicas identificadas com a própria assinatura de Menotti del Picchia tratam, muitas vezes, dos preceitos básicos do Partido Republicano Paulista (PRP), cujos objetivos eram louvar o desenvolvimento propiciado pela máquina governamental, à qual del Picchia era filiado.

Apesar de ter sido designado para escrever crônicas sociais, no **Correio Paulistano**, Helios analisava temas diversos, mas sempre focalizando as concepções modernistas ou enfatizando debates de cunho nacionalista. Por exemplo, nos escritos intitulados “Pau Brasil” (06/06/1920), “Arte Nova” (29/06/1920) e “O momento literário paulistano” (13/12/1921), a meta principal de Helios era explicar o modo como artistas paulistas entendiam a ruptura com antigos paradigmas ou de que forma acontecia a reformulação de determinadas características estéticas da tradição. Todavia, a um só tempo, o cronista antecipava assuntos que, na década de 1920, seriam vistos e revistos pelo próprio del Picchia e pelos seus pares, inclusive durante o evento ocorrido em 1922, no Teatro Municipal Paulista. Por meio de uma perspectiva polêmica, Helios rapidamente se tornou um cronista de sucesso, ora por tratar de questões literárias, ora por atender expectativas políticas da elite. Como exemplo disso, além das crônicas mencionadas acima, podemos citar, entre outras<sup>3</sup>, os textos “Os artistas e a política” (22/06/1920) e “A nossa raça” (12/03/1920).

161

3 Além das crônicas mencionadas, destacam-se: “Nacionalismo perigoso” (04/05/1920), “A questão racial” (15/09/1921), “Para o centenário” (22/02/1922), entre outros textos que tratam da análise dos termos nacionalismo e patriotismo, apreciados por Helios no contexto que precedeu a Semana de Arte Moderna.

Na primeira crônica, debatendo a relação entre estética e política, Helios ressalta que “a opinião corrente e aceita, de haver uma incompatibilidade entre a poesia a política, advém da ideia errônea de que o poeta só cuida de coisas extraterrenas e ineficazes. Entretanto, é mister que o nosso senso crítico sonde no artista as duas entidades coexistentes: o poeta e o homem” (del Picchia, 1983, p. 140). Nesse sentido, a opinião do colunista é clara e objetiva, pois ele não acredita que a literatura fosse alheia aos temas políticos. Assim, para Helios, estética e ideologia se unem. Uma das perguntas a ser feita aqui é: como isso ocorreu no contexto em que antecedeu a Semana de arte moderna? Por extensão, da crônica intitulada “A nossa raça”, destacam-se estas observações:

Dia a dia, nossa questão etnológica se complica. O país é um xadrez de nacionalidades, onde os elementos étnicos se fundem, amalgamam, entrelaçam. Pela lei de Gumpowicz, os tipos afins associam-se, plasma-se, criando o tipo humano novo, temperado pelo clima e pela nossa ambiência física. Esse é o verdadeiro brasileiro [...]. O nosso cosmopolitismo toma o caráter de uma fixação definitiva; os rebentos da nossa civilização de acompanhamento nacionalizam-se integralmente (del Picchia, 1983, p. 97).

Mais adiante, em seu texto, Helios ainda escreve que

o caboclo de hoje é uma colcha de retalhos de nacionalidades. Há caiçaras, morfológica e psiquicamente caiçaras de alemães, de italianos, de espanhóis, a até de turcos! Conservam, pela força da hereditariedade ambiente, as tradições, as superstições e o modo de vida caipiras. Essa herança – contágio psíquico de uma índole – alcança a língua e a dicção. Há caboclos-italianos que, quer pela tez, quer pela fala, podem ser tomados pelos curiosos como expoentes mais expressivos do nosso tipo social (del Picchia, 1983, p. 97).

Analisando textos de Helios, no livro **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana da Arte Moderna, Mário da Silva Brito destaca o papel que del Picchia exerceu no início

dos anos 1920, sendo reconhecido como um dos representantes do “apostolado do verbo novo” (Brito, 1974, p. 215). Não obstante, se, por um lado, a análise que Helios faz de questões estéticas é explícita, isto é, defendendo a função daqueles que acreditavam na reformulação artístico-cultural, que, naquele momento, estava intimamente entrelaçada às acepções vanguardistas, em especial, às do futurismo italiano; por outro lado, conforme as crônicas citadas acima, observa-se que, com a necessidade de repensar a nacionalidade ou até mesmo um ideal de patriotismo, na esteira das propostas modernistas, Helios introduz em seus textos a crítica que versa sobre a questão da etnia e da miscigenação, inclusive citando premissas teóricas do escritor polonês Ludwig Gumplowicz (1838-1909).

Em artigo publicado em 2009, ao discutir a questão da etnia representada **n’Os sertões** (1902), de Euclides da Cunha, Luiz Costa Lima contribui para esclarecer as doutrinas de Gumplowicz, ao aproximar as ideias deste último autor a princípios do fascismo:

[...] Gumplowicz era um polonês, nascido em 1838 na Cracóvia e foi professor numa pequena cidade da Áustria, Graz, onde morreu em 1909. [...] A Polônia pertencia ao Império Austro-Húngaro e a língua da elite, ou pelo menos do grupo docente e administrativo, era o alemão. Então, Gumplowicz tinha escrito nesse idioma um livro chamado **A Luta das Raças**. [...]. E o que Gumplowicz diz explicitamente? Em poucas palavras, depois de reconhecer os méritos de Darwin, de dizer no que se afasta do autor de **A Origem das Espécies**, ele vai admitir que as raças não tinham uma origem única, ou não tinham um tipo único, e sofriam variações de acordo com as condições do meio. No livro, Gumplowicz explica que não se podem testar as ditas leis universais nesse caso, porque estamos falando de um tempo de milênios de anos, em que não há um testemunho disso. Mas, acreditava, podemos bem imaginar que se tratasse de uma multiplicidade muito grande de grupos humanos – e que esses grupos guerreavam entre si. Aqueles que venciam cresciam

em número, aumentavam, incorporando os vencidos. Então, o primeiro critério do que se entendia como raça era um critério de ordem social, ou seja: de família, clã, tribo, grupo vencedor. Grupo “vencedor”, leia-se “raça vencedora” – então, leia-se “raça mais forte”. Grupo “vencido”, leia-se “raça inferior”. “Raça”, portanto, é um critério – falando com os termos de hoje – antes sociocultural do que biológico. Gumpłowicz acrescenta: “É verdade que a ideia de laço de sangue é um elemento mais forte, contudo, se trata de um elemento posterior.” Ou seja, o laço de sangue, a base do que a gente entende como raça se estabelece depois que aqueles critérios socioculturais se verificam [...]”<sup>4</sup>.

164 Com a apresentação das ideias de Gumpłowicz, é necessário recontextualizar a análise dos comentários feitos por Helios na crônica “A nossa raça”, tendo em vista que a miscigenação sublinhada pelo autor, na verdade, não aponta para uma amalgama das raças, mas proclama a ascensão de um “novo humano”, pertencente ao grupo vencedor, isto é, da “raça vencedora” ou da “raça mais forte” sobre “a raça inferior”. Assim sendo, seu pensamento crítico passa do patamar artístico, para um plano biológico e, depois, para o horizonte social, ao apreciar o contexto no qual surgiria “o verdadeiro brasileiro”. Portanto, em meio a doutrinas estéticas, o pensamento ideológico de Helios problematiza muitas questões vinculadas a uma singular leitura da nação. Aqui, as influências que as concepções de Paulo Menotti del Picchia exerceriam são complexas e significativas. Por exemplo, no final da década de 1920, Plínio Salgado esboçou uma interpretação do Brasil, examinando a evolução da sociedade, sob a ótica de “um novo tipo étnico nacional” (Trindade, 1979, p. 54). Não foi sem motivo que esses e outros princípios ideológicos serviram de bases ao Integralismo brasileiro, por exemplo.

---

4 COSTA LIMA, Luiz. “Autor leu mal ideias de Gumpłowicz”. **Estadão**, São Paulo, 23 de agosto de 2009, Cultura/Artes. Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,autor-leu-mal-ideias-de-gumpłowicz,423100>

### 3.

Com as crônicas assinadas como Aristophanes, no jornal **A Gazeta**, Menotti del Picchia enfatizava a necessidade de voltar a perspectiva analítica para determinadas questões do passado histórico e artístico, com intuito de conceituar melhor certas tendências que, para o autor, fortaleceriam os bastidores da Semana de arte moderna. À vista disso, com a publicação dos textos “Apresemos-nos” (29/01/1920), “Ainda o monumento” (31/01/1920) e “Arquitetura nacionalista” (02/02/1920), Aristophanes indica como deveriam ser feitas as comemorações atinentes ao Centenário da Independência (1922), representadas, portanto, pela concepção que o escritor tinha de nacionalismo. Nesses meandros, uma das indagações esboçadas pelo cronista questiona: “como criar uma arte independente, que haure nas tradições rudimentares estéticas da nossa raça os motivos de sua originalidade?” (del Picchia, 1983, p. 70), reforçando, assim como Helios, a relação entre etnia e estética.

Em síntese, nos três textos mencionados de Aristophanes, 165 estão discutidas: 1) a necessidade de se elaborar projetos comemorativos que representem aspectos do país moderno; 2) a crítica em torno das discrepâncias políticas da época, uma vez que o cronista acentuava, em suas reflexões, muitos problemas da cidade de São Paulo; 3) a escolha de um símbolo que concentre em si, de modo concomitante, a correlação entre liderança paulista e nacionalismo brasileiro; 4) a elaboração de uma arte, sobreposta a uma concepção que valorize o ufanismo, transformando-o em base estética de uma nova vanguarda, em meio a outras particularidades.

Especificamente, na crônica “Ainda o monumento”, Aristophanes recomenda que o aperfeiçoamento artístico dos modernistas fosse pensado a partir do reconhecimento de “manifestações estéticas primitivas ou indígenas”, com o propósito de retirar destas últimas o cunho de uma “verdadeira arte brasileira ou nacionalista”.

Por esse âmbito reflexivo, o cronista pontua que

tudo pode o talento. Não somos tão néscios de exigir uma reprodução servil, os das embrionárias realizações picturais ou arquitetônicas dos nossos índios. Queremos apenas acentuar que há entre essas tentativas muita coisa curiosa que poderia ser utilizada, adaptando-se-a, num sábio ecletismo, aos diversos estilos clássicos ou aos arrojos do modernismo inteligente (del Picchia, 1983, p. 68).

Além disso, nessa crônica, Aristophanes defende a hipótese que o monumento

[...] diga alguma coisa, na nudez solene da sua majestade, à nossa alma brasileira. O monumento necessita exprimir a glória de nossa raça e o espírito de independência do nosso povo. Isso conseguirão os concorrentes com as frases escultóricas dos grupos ornamentais; é preciso, porém, que esses grupos venham apenas comentar a ideia geral, que deve ser simbolizada pelo bloco. (del Picchia, 1983, p. 69).

166

A ideia basilar presente nesses argumentos é criar uma arte nacionalista, recuperando, por conseguinte, determinadas origens indígenas, por mais elementares que, para esse articulista, elas possam parecer. Por seu turno, a escolha do monumento teria necessariamente que traduzir o “poder de uma raça”. Para Aristophanes, essa proposição teria que representar uma conceituação étnica, refletindo em sua sistematização um tipo de ecletismo, inerente a uma das correntes conservadoras da história cultural brasileira. Logo, tanto nas crônicas de Aristophanes quanto nas de Helios, há problematizada a relação entre as aspirações tradicionais da elite paulista e as ambições que versam sobre a modernidade artística da época.

Segundo João Luiz Lafetá, entre o teor local e o cunho cosmopolita, o Modernismo foi capaz de fundir os anseios da modernidade europeia à tradição oligárquica local, ao amparar uma elite desde sua “origem senhorial de proprietária de terras. O aristocratismo

de que se reveste precisa ser justificado por uma tradição que seja característica, marcante e distintiva — um verdadeiro caráter nacional que ela represente em seu máximo refinamento” (Lafetá, 2000, p. 24). Isto posto, as ponderações feitas nas crônicas aludidas aqui, de certa forma, não deixam de estar associadas às prerrogativas do Partido Republicano Paulista, pois, bem como sublinha Ana Cláudia Veiga de Castro (2008, p. 25):

(...) por sua posição de jornalista de prestígio no diário porta voz do partido político dominante no momento, Menotti incorpora a função de ideólogo, seja das elites do Partido Republicano Paulista (PRP), seja das elites intelectuais do período, conduzindo deste posto uma proposta de atualização das artes nacionais, ainda que partindo de um passado tradicional idealizado. Suas reflexões, entretanto, caminham para uma formulação que pleiteava a incorporação dos imigrantes na construção da nova cidade e da nova sociedade...

Portanto, ao contrário do que geralmente se pensa, escrevendo n’**A Gazeta** e, sobretudo, n’**O Correio Paulistano**, del Picchia se tornou um dos mais importantes difusores de tendências estéticas e políticas. Nesse compasso, muitas vezes, Menotti tinha em seu universo discursivo as concepções de Ernst Haeckel, Charles Darwin, Jean-Baptiste de Lamarck, Gregor Mendel, Herbert Spencer, Ludwig Gumpłowicz, entre muitos outros teóricos que discutiam a relação entre arte e sociedade, etnia e política. Ao analisar compêndios de histórias da literatura brasileira, é muito difícil de se encontrar, nelas, detalhes de vertentes ideológicas que rondam crônicas de Helios e Aristophanes. Por outro lado, assim como assinala Sergio Miceli, “uma história social e intelectual do movimento modernista brasileiro deverá forçosamente priorizar [...] condicionantes institucionais e políticas tendentes a modelar os projetos autorais, as orientações doutrinárias e as tomadas de posição partidárias assumidas por esses intelectuais” (Miceli, 2004, p. 1). Em função disso, para entender o

pensamento do “Gedeão do modernismo”, é importante analisar a maneira como ele formulou e reformulou, através dos tempos, certas premissas que fundamentaram suas doutrinas literárias e teóricas.

#### 4.

Na conferência proferida durante a Semana de arte moderna, publicada em 17 de fevereiro de 1922 no **Correio Paulistano**, apreciando a discussão entre tradição e modernidade, Paulo Menotti del Picchia reavaliava a situação artística nacional daquele momento histórico. Em todo caso, aqui também é identificada a relação *sui generis* entre estética e política:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo *futurismo*, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio [...]. Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores. Cultivar o helenismo como força dinâmica de uma poética do século é colocar o corpo seco, enrolado em vendas..., a governar uma república democrática, onde há fraudes eleitorais e greves anarquistas (del Picchia, 1992, pp. 18).

168

Sob tal prisma, para del Picchia, à arte passadista estavam vinculadas críticas a certas acepções políticas. O conferencista concebia a sua poética como uma “estética de guerra”, e, embora não concordasse, adaptou a seus argumentos uma das doutrinas mais polêmicas das vanguardas europeias<sup>5</sup>. Isso ocorreu porque, como defendia uma arte nacionalista, no decorrer da década de 1920, e especificamente nessa palestra, o autor tentava desvincular-se das ideologias que ampararam o futurismo italiano. Em todo caso, as bases conceituais desta última tendência foram defendidas previa-

---

5 Conferir, por exemplo, “O manifesto futurista sobre a guerra da Etiópia”, analisado por Walter Benjamin, no texto: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, Arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.165-196.



mente por Helios, por exemplo, na crônica intitulada “Futurismo”, publicada no **Correio Paulistano**, em 6 de dezembro de 1920. Conforme o comentarador:

(...) o futurismo, esse apocalíptico grito de guerra contra a rotina, não é tão feio como se pinta. Às vezes – como na sua concepção inicial – é o arremesso rebelado das hordas vanguardistas contra a rânvida sistematização da velharia e, como tal, uma arrancada de hunos e sizambros da estética ultramodernista [...]. Serenado o surto, aberta a brecha, o futurismo se define como uma corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte, tocado levemente desse respeito pelo passado que a princípio repelia. (del Picchia, 1983, pp. 179).

Na verdade, Helios explicava não apenas certos pressupostos do futurismo, mas indicava a maneira como os modernistas brasileiros deveriam aclimatá-los<sup>6</sup> e reutilizá-los em suas produções literárias, de modo que esses elementos parecessem naturalmente gerados pela nova estética nacional. Não por acaso, na conferência feita na Semana de 1922, é explícita a correlação dos argumentos de Menotti com parte do conteúdo de inúmeros manifestos assinados por Marinetti. Nesse sentido, o seguinte trecho é significativo:

Queremos luz, ventiladores, aeroplanos, reivindicações, obreiros, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonha a nossa arte! E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico que ficou anacronicamente a dormir e sonhar na era do jazz-band e do cinema, com a fruta dos pastores de Arcádia e os seios divinos de Helena. (del Picchia, 1992, p. 19).

---

6 Segundo José Luís Jobim (2020, pp. 15-16), o conceito de aclimação não explica que a presença de “um termo ou um referente ‘de fora’ permaneça o mesmo, ao ser internalizado, mas que haja uma transformação, a partir de sua aclimação em novo contexto”. Sendo assim, é possível dizer, por exemplo, que vários elementos das vanguardas europeias, no início do século XX, foram aclimatados pelo Modernismo brasileiro.

Aqui, tal como ocorre no célebre “Manifesto futurista” (1909), a estética da modernidade surge vinculada à velocidade, à máquina, às fábricas, aos motores, em uma expressão, às batalhas sangrentas. Ao defender uma arte firmada na absorção estética da técnica, Menotti del Picchia retoma os preceitos futuristas. Analisando o contexto geral, Walter Benjamin diz que a estetização da guerra, defendida por Marinetti e seus admiradores, está sobreposta a “uma revolta da técnica, que cobra em ‘material humano’ o que lhe foi negado pela sociedade [...]. *‘Fiat ars, pereat mundus’*, [*Deixe a arte ser feita, deixe o mundo padecer*], diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica [...]”. (Benjamin, 1995, p. 195). Em meio à modernidade propiciada pelo século XX, tanto no Brasil quanto na Europa, pairavam as contradições intrínsecas a tentativas de fusão de um discurso revolucionário a um pensamento conservador. De toda forma, bem como salienta Pedro Doria:

170

A mistura de um movimento revolucionário com um reacionário. A promessa de instaurar ordem por uma revolução – é uma contradição em termos. Como se fosse possível fundir a extrema-esquerda com a extrema-direita. Pois foi. E, fincado na extrema-direita, juntou um grupo de veteranos das tropas de elite italianas na guerra, os organizou utilizando as técnicas da esquerda, cultivando os ritos da direita, assim criando os camisas-negras. Inventou o fascismo no caminho – a junção de um movimento revolucionário com um reacionário. O encontro dos extremos. (Doria, 2020, pp. 239-240).

Isso não quer dizer, no entanto, que essas assertivas estejam literalmente vinculadas ao Movimento modernista brasileiro, em especial, devido à consciência crítica em torno da constituição de uma arte nacional, que de certa forma democratizou, sim, o acesso à fruição estética no Brasil. Entre os artistas: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Di Cavalcante, etc., já exis-

tia a conscientização de que, principalmente por meio das ações modernistas, seria possível instaurar importantes transformações. De todo modo, na palestra de Paulo Menotti del Picchia, contraditoriamente, a crítica ao tradicionalismo inclui em si mesma muitas características da mesma tradição questionada pelo autor. Quer defendendo uma arte genuinamente brasileira; quer aclimatando elementos próprios da vanguarda futurista, o importante a ressaltar, aqui, é o resgate minucioso de ideias já defendidas nos textos de Helios e Aristophanes, com o intuito de redimensioná-las a um público muito mais amplo.

A partir de informações obtidas nas crônicas publicadas n’**A Gazeta** e no **Correio Paulistano**, observa-se o modo pelo qual se instituíram as ideias que fundamentaram tendências estéticas no Brasil da época e como estas últimas foram re-sistematizadas por Menotti del Picchia em sua palestra pronunciada na Semana de 1922. Com frequência, o autor retomava, em novos textos, algumas premissas ideológicas que ele julgava imprescindíveis para que as concepções modernistas continuassem a exercer um papel decisivo nos setores artísticos, culturais e políticos. Por anos, os argumentos contidos em textos de Helios e de Aristophanes permaneceriam ativos, em palestras, em crônicas e, de forma singular, em textos literários do autor, até a segunda metade do século XX. Não sem razão, é possível identificar certas questões elaboradas nas crônicas de del Picchia diluídas, até mesmo, no “Manifesto Nheengaçu da tribo verde-amarela”.

171

## 5.

Ainda no segundo decênio do século XX, acirrando-se os embates estéticos e políticos, houve uma cisão entre alguns modernistas que participaram direta ou indiretamente da Semana de 1922. Isso fez com que, por exemplo, muitos colonistas que trabalharam no **Correio Paulistano** (isto é, no veículo oficial do Partido Republi-

cano Paulista) se separassem, assumindo suas posições ideológico-partidárias. Analisando o obscurantismo que ainda hoje versa sobre tais acontecimentos, Sergio Miceli observa que, em 1927, se deu

o rompimento definitivo de Oswald com Paulo Prado, Alcântara Machado e Mário de Andrade, em virtude de razões políticas – vale dizer, Oswald sintonizado com o sistema dominante e os demais filiados à oposição democrática. Em 1931, Tarsila do Amaral faz uma viagem à União Soviética com uma exposição de suas obras em Moscou; datam do mesmo período as inclinações esquerdistas de Oswald e seu posterior ingresso no PCB. Após a Revolução de 1930, alguns membros da ala perrepeista do modernismo se engajam em movimentos autoritários de direita (Plínio Salgado) ou então, manifestam ampla sintonia com o ideário e as tendências de um regime autoritário (Cândido Mota Filho, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia). A história literária faz tábula rasa dessas injunções de ordem política tanto para a constituição dos critérios de classificação de autores e obras como para uma análise compreensiva do conteúdo dessas obras. Por força dos interesses em jogo em conjunturas posteriores do campo intelectual, a história literária passou a operar com simplificações grosseiras, segundo as quais o lema da inovação recaiu sobre Oswald, Mário e, em menor medida, Alcântara Machado e outros filiados à oposição democrática, ao passo que os demais foram recobertos pelos mantos da ideologia, quer dizer, do passadismo e do obscurantismo (Miceli, 2004, p. 254).

Antes da década de 1930, a partir de uma tentativa de fortalecer o seu grupo, (sobretudo com intuito de reavaliar aquilo que há dez anos considerava como uma “adaptação moderna de tendências primitivas”, – conforme pontuado nas crônicas de Helios e de Aristophanes), Menotti del Picchia junta-se a Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho<sup>7</sup>, e publicam o

---

<sup>7</sup> Retomando preceitos básicos defendidos na Semana de arte moderna, o grupo tinha como um de seus objetivos a crítica ao passadismo, incluindo o questionamento a normas das tradições artísticas e literárias. Sob uma

“Manifesto da Tribo Nhengaçu Verde-amarelo<sup>8</sup>” ou “Manifesto do verde-amarelo, ou da Escola da Anta” (1929). Nesse documento, o símbolo da Anta, conforme Plínio Salgado (1956, p.14), criticava com contundência a ideia da arte brasileira como imitação, em especial, dependente da cultura europeia desde o período colonial. A proposta dos verde-amarelos estava vinculada a um resgate de características que originaram a raça tupi, e posteriormente presentes em outras etnias nacionais. Por isso, para Plínio Salgado, o indígena seria um representante nato de todas as raças brasileiras, servindo de elemento natural a partir do qual outras raças se fundiriam, a fim de constituir “a grande pátria harmoniosa”. Em meio a tais observações, destaca-se um dos excertos do “Manifesto Nhengaçu”:

Os tupis desceram para serem absorvidos. Para se diluírem no sangue da gente nova. Para viver subjetivamente e transformar numa prodigiosa força a bondade do brasileiro o seu grande sentimento de humanidade.

Seu totem não é carnívoro: Anta é este animal que abre caminhos, e aí parece estar indicada a predestinação da gente tupi. 173

Toda a história desta raça corresponde (desde o reinol Martim Afonso, ao nacionalista ‘verde-amarelo’, José Bonifácio) a um lento desaparecer de formas objetivas e a um crescente aparecimento de forças subjetivas nacionais. O tupi significa ausência de preconceitos [...]. O jesuíta pensou que havia conquistado o tupi, e o tupi é que havia conquistado para si a religião do jesuíta. O português julgou que o tupi deixaria de existir; e o português

---

perspectiva mais específica, defendiam uma nova arte que, baseada no nacionalismo, enfatizava o clima, a paisagem e a raça ou o povo brasileiro. 8 Assim como observa Gilberto Mendonça Teles (2009, p. 512), “o título do manifesto foi dado pela **Revista do Livro**, n. 16, 1959, que o transcreve do **Correio Paulistano**, de 17 de maio de 1929. O jornal, ao noticiar o documento, é que o chamou de “Nheengaçu da tribo verde-amarela”. Além disso, o texto estava assinado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho, nesta ordem e não como estava nas outras edições.”

transformou-se, e ergueu-se com fisionomias de nação nova contra metrópole: porque o tupi venceu dentro da alma e do sangue português.

O tapuia isolou-se na selva, para viver; e foi morto pelos arcabuzes e pelas flechas inimigas. O tupi socializou-se sem temor da morte; e ficou eternizado no sangue da nossa raça. O tapuia é morto, o tupi é vivo. (MANIFESTO NHENGAÇU, 1929).

174 Nessa passagem, a opinião que gira em torno dos vocábulos, (“absorção”, “diluição”, “desaparecimento”, “morte”, “ausência”), reconhece a presença do povo tupi na formação social brasileira. Apesar disso, ao passo que certos aspectos culturais desse povo são dissolvidos, ao mesmo tempo, o tupi é transformado em um mero adorno da nacionalidade. O importante a observar aqui é que essas sentenças remetem com contundência a alguns pressupostos destacados, no decorrer deste trabalho, das crônicas assinadas com os pseudônimos Aristophanes e, sobretudo, Helios. Muitos historiadores e críticos literários não concordam com a opinião de que Menotti del Picchia tenha sido influente na elaboração do texto do manifesto – como no caso de Cláudio Cucagna, que diz o seguinte:

Se, por exemplo, dois signatários do manifesto como Menotti del Picchia e Cândido Motta Filho aderiram à Anta, foi mais pelo interesse em defender objetivos sociopolíticos e culturais comuns, valorizados na luta para o prestígio e a supremacia sobre os da Antropofagia, do que pelo endosso sincero à concepção de um Brasil formado pela ação de forças étnico-culturais tupis, que eles, conforme haviam motivado na polêmica de 1927, rechaçavam com decisão. (Cuccagna, 2004, p. 213).

Todavia, é possível destacar uma forte correlação entre crônicas publicadas no início dos anos 20, no **Correio Paulista** e n’**A Gazeta**, com parte do conteúdo do “Manifesto do verde-amarelo”, sobretudo, no momento em que é apreciada a concepção segunda a qual prevê que a miscigenação da sociedade, desencadeada pelo

contato dos indígenas com os europeus, proclamaria a ascensão, para Helios, de um “novo homem”, e, para Plínio Salgado, de “uma grande pátria”, em que as imagens dos nativos ou dos caboclos, por mais que tivessem participado da formação social brasileira, apareceriam ofuscadas, diluídas, até desaparecerem, como destaca ironicamente Helios, em uma das crônicas selecionadas por Menotti del Picchia para compor o livro **O pão de Moloch**, publicado em 1921:

A etnografia afañçava-me que as matas e nacionalidades regurgitavam de índios, entretanto, como afirmei alhures, índios só vi nas gravuras da história do Brasil e alguns cocares no Ipiranga, inclusive uma cabeça moqueada, que foi a alucinação das minhas noites de pesadelo (del Picchia, 1921, p. 30).

Portanto, pode-se notar a coerência das interpretações propostas por del Picchia no transcorrer da década de 1920. É inquestionável que a evolução do pensamento do autor, igualmente, engloba uma linha conceitual que problematiza parte da herança indígena ou, nas palavras de Aristophanes, das “tradições rudimentares”, a fim de repensar a cultura e a arte literária desde suas origens. Não por acaso, no “Manifesto Nhengaçu”, uma das premissas é a contraditória defesa da construção do “mito da democracia racial”, a qual visa a ignorar que, no Brasil, a questão racial está nas bases da luta de classe. Por esse ângulo, o manifesto defende a paradoxal ideia de que o país é uma nação sem preconceitos. Como bem salienta Lorena Ribeiro Zem El-Dina,

os verde-amarelos valorizaram a passividade do índio, que se teria deixado absorver pelo colonizador, para viver subjetivamente na alma nacional [...]. Conforme o Manifesto Nhengaçu, de 1929, o nacionalismo brasileiro era sem preconceitos porque o índio atuava como o mediador dos conflitos, aplainando as arestas de um povo formado pela intensa imigração e reunião de indivíduos procedentes de diversas nacionalidades [...]. (El-Dina, 2019, p.453).

Assim como representado pelas crônicas de Helios e de Aristophanes, o nacionalismo defendido pelos verde-amarelos entrava em choque com ideologias polêmicas que versavam sobre a configuração e reconfiguração da ideia de etnia no contexto nacional. Nesse sentido, da leitura de textos de Menotti del Picchia, percebe-se, por um lado, que ele conhecia bem as tendências eugenistas, não buscando explicações meramente líricas ou literárias para elucidar suas reflexões, mas sobretudo passando a basear suas hipóteses em pressupostos científicos; por outro, o escritor pontuava diferentes rumos interpretativos da questão racial brasileira, segundo os quais se colocavam no cerne da discussão as três raças basilares que, para ele, eram fundamentais para a formação do povo brasileiro (o indígena, o negro e o europeu), com a tentativa de esboroar as fronteiras entre literatura e ciência.

176 Depois da década de 1930, Paulo Menotti del Picchia passaria a revisar muitas das premissas pontuadas aqui, porém, como se sabe, esse “Gedeão do modernismo”, por mais que ainda faça parte do *canon*, acabou sendo olvidado por uma parcela expressiva da crítica literária, muitas vezes sendo lembrando apenas por ter participado da Semana de arte moderna. Atualmente, é possível frisar algumas vertentes que propõem análises de certas obras deste importante autor: **1)** as quais destacam as análises de del Picchia sobre os bastidores da Semana de 1922 e de como ele foi importante para instituir o Movimento modernista nacional; **2)** as que visam a recuperar parte de suas crônicas, a fim de estudar nelas, por exemplo, imagens urbanas da São Paulo da década de 1920; **3)** as que revisitam alguns de seus textos literários, propondo certo resgate de uma “literatura esquecida”. De qualquer modo, é preciso reconhecer que a força do pensamento estético e teórico de del Picchia está, intimamente, atrelada às suas ricas contradições. Finalmente, um dos objetivos deste trabalho foi pontuar a maneira como essas mesmas discrepâncias motivaram toda uma geração, influenciando escritores literários ou líderes políticos até a nossa contemporaneidade.



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. (Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto de Maria Eugênia Boaventura). São Paulo: Globo, 1992.

BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (Org). Introdução. In: PICCHIA, Menotti del. **O Gedeão do Modernismo: 1920-22**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: I** Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. “Autor leu mal ideias de Gumpłowicz”. **Estadão**, São Paulo, 23 de agosto de 2009, Cultura/Artes.

Disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,autor-leu-mal-ideias-de-gumpowicz,423100>

CUCCAGNA, Cláudio. **Utopismo modernista: o índio no ser-não-ser da brasilidade (1920- 1930)**. São Paulo, USP, 2004.

DE CASTRO, Ana Cláudia Veiga. **A São Paulo de Menotti del Picchia**. São Paulo: Alameda, 2008.

DORIA, Pedro. **Fascismo à brasileira**. São Paulo: Planeta, 2020.

EL-DINE, Lorena Ribeiro Zem. “Eugenia e seleção imigratória: notas sobre o debate entre Alfredo Ellis Junior, Oliveira Vianna e Menotti del Picchia, 1926”, **História, ciências, Saúde-Manguinhos** (Impresso), v. 23, supl., dez. 2016, p. 243-252.

EL-DINE, Lorena Ribeiro Zem. “Ensaio e interpretação do Brasil no modernismo verde-amarelo (1926-1929)”, **Estudos Históricos Rio de Janeiro**, vol 32, nº 67, p. 450-468, maio-agosto 2019.

JOBIM, José Luís. **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações**. EdUFRR: Boa Vista, 2020. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com.br/catalogo/2-critica-literaria/42-literatura-comparada-e-literatura-brasileira-circulacoes-e-representacoes> Acesso em 20 de outubro de 2020.

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

MICELI, Sérgio. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. **Tempo Social**, São Paulo,

v.16., n 1, jun, 2004, pp. 1-44.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PICCHIA, Menotti del. **O Gedeão do Modernismo: 1920-22**. (Introdução, seleção e organização: Yoshie Sakiyama Barreirinhas). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. **O pão de Moloch**. São Paulo: Tipografia Piratininga, 1921.

\_\_\_\_\_. **A semana revolucionária**. Organização Jácomo Mandatto. São Paulo: Editora Pontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Discurso de Recepção do Dr. Menotti del Picchia na Academia Brasileira de Letras**. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira Salles de Oliveira, 1944.

QUEIROZ, Helaine Nolasco. Antropófago e Nhengaçu Verde-amarelo: dois manifestos em busca da identidade nacional brasileira, **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho 2011, pp. 1-17.

SALGADO, Plínio. Breve história destes escritos. In: SALGADO, P. **Despertemos a nação**. São Paulo: Editora das Américas, 1956. (Obras completas, vol. 10).

178

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 16<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

RICUPERO, Bernardo. O “original” e a “cópia” na antropofagia. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, p. 875-912, set.-dez. 2018.

VASCONCELOS, José. **La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana**. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948 [1925].

TRINDADE, Héliogio. **Integralismo: o fascismo brasileiro na década de 30**. São Paulo: DIFEL, 1979.

## A língua do modernismo brasileiro: uma visão comparativa

José Luís Jobim<sup>1</sup>

Os Modernistas brasileiros, no início do século XX, não formavam um movimento unificado, nem tinham uma agenda consolidada de temas a tratar ou técnicas amplamente compartilhadas para tratá-los. Ao longo das primeiras décadas daquele século, os modernistas criaram diferentes grupos (alguns dos quais se definiram através de manifestos) e buscaram, de diferentes maneiras, contrastar o que faziam com o que gerações literárias anteriores tinham feito, algumas vezes para rejeitar, outras vezes para reconhecer a relação com a tradição literária anterior.

Mesmo o adjetivo “modernista”, aplicado hoje de forma generalizada a autores e obras, não teve o uso abrangente que tem hoje. Como se sabe, inicialmente Mário de Andrade foi qualificado de “futurista”, e teve de explicar no “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada*: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou (Andrade, [1922] 1987, p. 61).” De fato, o manifesto futurista de Marinetti, em 1909, pregava a destruição dos museus, das bibliotecas e das academias de toda natureza, e considerava um automóvel mais bonito do que a Vitória de Samotrácia, enquanto Mário de Andrade ia no sentido inverso, no seu “Prefácio interessantíssimo”. Considerava que “seria hipócrita si (sic) pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreend[i] bem (Andrade, [1922] 1987, p. 60).”

179

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, pesquisador do CNPq, Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Ex-Professor Titular (aposentado) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

No que diz respeito à questão da língua, talvez seja interessante trazer um viés comparativo para nossa argumentação sobre o Modernismo no Brasil, mas sempre tendo em vista que há uma série de problemas para o comparatismo em relação a períodos literários, como, por exemplo, aqueles apontados por Emir Rodriguez Monegal (1978, p. 14), ao tentar estabelecer um diálogo comparativo entre Jorge Luís Borges e Mário de Andrade. O crítico uruguaio constatou que, enquanto no Brasil se utilizou o termo *Modernismo*, na Argentina dos anos 20 usou-se outro termo para qualificar o que fazia Jorge Luís Borges: *ultraísmo*. Por isso, Monegal teve de produzir uma nota explicativa:

O *modernismo* hispano-americano corresponde, cronologicamente, ao que na literatura brasileira se chama “Realismo” e “Simbolismo”. (...) Para simplificar a nomenclatura e unir ambos os movimentos de vanguarda, talvez seria conveniente pedir emprestado o termo “modernidade”, que hoje tem uso tão frequente. Deste modo se unificaria um movimento geral que é tão importante também nos países anglo-saxões. (Monegal, 1978, p. 13)<sup>2</sup>

180

No Modernismo de língua inglesa, mencionado por Monegal, a situação já não era a mesma do século XIX. John Cleary

---

2 Veja-se que na França, a designação também remete a outras temporalidades: “On sait que si l’adjectif moderne existe depuis longtemps en français, les substantifs formés sur lui sont d’usage récent : modernité, dont une première occurrence se trouve dans un roman de jeunesse d’H. de Balzac publié en 1824, d’abord mis à l’honneur par T. Gautier et Ch. Baudelaire, est encore considéré comme un néologisme par le Dictionnaire de Littré ; pour modernisme, la première occurrence renvoie à une visite que fait, en 1879, J.-K. Huysmans au Salon de peinture de Paris : quand il en rend compte, il évoque une conversation entre Fromentin et un ami sur le « modernisme ». Zola n’a guère recours à ces termes : la seule occurrence de modernité qui figure dans les vingt volumes des Rougon-Macquart se trouve à la fin de **L’Œuvre** (1886) et renvoie au peintre disparu, Claude Lantier, dont le romancier Sandoz dit qu’ « avec son enracinement de modernité » il aurait « compris » le cimetière où on l’enterre. » CHEVREL, Ives. Le modernisme et l’héritage du Naturalisme. **Neohelicon** XXIX (2002) 1, 45–55. P. 46.

ressalta que o poeta modernista Ezra Pound, em 1929, dizia que “Nós falamos uma língua que era inglesa (*We speak a language that was English*)”. Ou seja, a língua levada pelos colonizadores britânicos tinha deixado de lhes pertencer exclusivamente, não era mais apenas inglesa, mas pertencia a todos os falantes e escritores que a utilizavam em diferentes partes do mundo. De algum modo, esta passou a ser a condição de outras línguas de (ex)matrizes, como França, Portugal ou Espanha, ao longo do século XX. Isto não significa, obviamente, que não tenha havido reações advindas das antigas matrizes, ciosas de manter o controle sobre “suas” línguas.

Para John Cleary, o Modernismo em língua inglesa nos primórdios do século XX teria resultado de uma revolta nas periferias do mundo literário anglófono contra a dominação metropolitana anterior:

Em seus estágios iniciais, pelo menos, esta revolta veio primordialmente da Irlanda e dos Estados Unidos; mais tarde, e de modos algo parecidos ou diferentes, movimentos literários e políticos no Caribe e em outras partes do mundo anglófono geraram outras mudanças significativas para o sistema literário anglófono mais abrangente. [In its early stages at least, that revolt came primarily from Ireland and the United States; later, and in some similar, some different ways, literary and political movements in the Caribbean and other parts of the Anglophone world triggered further significant changes to the wider Anglophone literary system.] (Cleary, Joe. *Modernism, Empire, World Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. p. 2.)

181

Assim como a Inglaterra tinha perdido sua hegemonia absoluta como modelo para as (ex)colônias nas primeiras décadas do século XX, a literatura de Portugal também não era o referente exclusivo para o Modernismo brasileiro, e, embora a França (para ser mais exato: Paris) tivesse um lugar privilegiado nas leituras dos modernistas, pode-se dizer que também não foi a única referência, e que esta história tem antecedentes no século anterior.

Desde o século XIX, após a independência brasileira, há muitos registros explícitos de argumentos colonialistas sobre a natureza e o uso da língua – veja-se, por exemplo, os casos de Pinheiro Chagas e de Gama e Castro (Jobim, 2020). Como se sabe, a suposta falta de correção no uso da língua portuguesa foi apontada por Pinheiro Chagas como um “defeito” dos escritores brasileiros, e José da Gama e Castro, 20 anos depois da independência brasileira, publicou no *Jornal do Comércio* um artigo de grande repercussão, argumentando que as literaturas deveriam ter o nome da língua e não do país em que eram produzidas – o que, segundo ele, significaria que a literatura produzida no Brasil seria apenas um “ornamento” da literatura portuguesa: “A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua: sempre assim foi desde o princípio do mundo, e sempre há de ser enquanto ele durar.” (Gama e Castro, 1978, p. 124-126)

182 A crítica de Pinheiro Chagas foi respondida em tom sério por José de Alencar em seu posfácio a *Iracema*, mas foi retomada em tom humorístico no Modernismo por Oswald de Andrade. Um dos “defeitos” mais apontados por puristas como Chagas em relação ao uso da língua portuguesa no Brasil era a “colocação pronominal”, já que os gramáticos prescreviam que se deveriam usar os pronomes conforme padrões de uso de Portugal. Em vez de produzir argumentos “sérios”, Oswald não somente escrevia colocando os pronomes à brasileira, mas também fazia galhofa dos puristas, que imaginavam como norma o “velho português”, defendido por Pinheiro Chagas. Oswald de sua maneira assume a posição de legitimar como válido o uso cotidiano da língua portuguesa pela maioria dos seus falantes no Brasil:

Pronominais

Dê-me um cigarro

Diz a gramática

Do professor e do aluno

E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco  
 Da Nação Brasileira  
 Dizem todos os dias  
 Deixa disso camarada  
 Me dá um cigarro.

(Andrade, 2003, p.167)

Mário de Andrade também mencionou a questão pronominal em seu “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada*: “Pronomes? Escrevo brasileiro (Andrade, 1987, p. 74).”

A ideia de que existe uma língua falada pela população em geral e que esta língua deve ser respeitada não era uma criação do início do século XX. De fato, muito antes, Dante Alighieri, em *De vulgari eloquentia*, obra escrita entre 1302 e 1305, já tinha elaborado uma justificativa para o uso da língua vernácula (segundo ele, aquela que as crianças adquiriam quando começavam primeiro a distinguir sons; ou que se aprendia sem nenhuma educação formal). Dante considerava aquela língua vernacular como a mais nobre, porque todo mundo a empregava, embora com diferentes pronúncias e usando diferentes palavras. Claro, Dante escreveu em um momento no qual os vernáculos começavam a legitimar-se contra a suposta universalidade do latim, mas Oswald se encontrava em uma situação diferente. Os modernistas não estavam lutando contra uma outra língua, que se colocaria como universal em relação à deles. E muitos filólogos e gramáticos brasileiros estavam ainda em um estágio que talvez pudéssemos chamar de pré-Dante. Por exemplo, no editorial do primeiro número da *Revista de Filologia e História*, em 1931, ainda se produziam argumentos para legitimar o Latim como uma espécie de língua mãe, à qual a língua portuguesa estaria “subordinada” e da qual seria “dependente”<sup>3</sup>.

183

---

3 Veja-se o que diz o editorial no primeiro número: “É impossível, por exemplo, estudar a língua nacional com método a que se possa chamar científico, desde que de todo se ignorem os idiomas afins ou se perca de vista a íntima

De fato, os modernistas estavam dando continuidade a uma certa luta dos escritores oitocentistas no sentido de legitimar as diferenças linguísticas dos brasileiros em relação a certos usos portugueses que eram vistos como “corretos” – ou seja, o movimento modernista atuava para justificar os usos brasileiros como *diferentes* e não como *incorretos*.

O caso emblemático de embate argumentativo sobre correção no uso da língua no século XIX, como dissemos antes, foi o do crítico português Pinheiro Chagas com José de Alencar. Ocorreu em função da crítica sobre *Iracema* que Pinheiro Chagas publicou e à qual Alencar respondeu. (Diga-se de passagem: em 1931 a *Revista de Filologia e História* ainda cita este embate, ignorando completamente os modernistas.)

184 Naquela crítica, Pinheiro Chagas colocou em um mesmo plano toda a produção literária do Brasil, que, na sua opinião, teria um defeito: “... é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais (...) (Chagas, 1867, p. 221)”. Alencar, por sua vez, respondeu:

Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas, em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o gérmen dela e seu fomento no espírito popular; no falar do povo, esse «ignorante sublime», como lhe chamou. (Alencar, 1958, p. 314)

Retomando argumentos já presentes em Dante, Alencar diz que esta “revolução é irresistível e fatal”, como a que transformou

---

dependência que subordina a nossa língua ao latim, de que é, sem solução de continuidade, evolução paulatina e progressiva: o nosso idioma explica-se pelo que falaram nossos remotos antepassados, que o receberam, há mais de vinte séculos, de Roma conquistadora.” (p. 2. Atualizei a ortografia.)



“o romano em francês, italiano, etc.” - que é a de que falava Dante. E é interessante assinalar aqui que Mário de Andrade foi acusado, na época, de querer ser o Dante brasileiro:

(...) muita gente, até meus amigos, andaram falando que eu queria bancar o Dante e criar a língua brasileira. Graças a Deus não sou tão iguorante [sic] nem tão vaidoso. A minha intenção única foi dar a minha colaboração a um movimento prático de libertação importante necessária. (Pinto, 1990, p. 316)

Se quisermos lançar um olhar mais para trás no tempo, podemos lembrar que Fernão de Oliveira, embora frequentemente citado como representante de um certo colonialismo subalterno – porque escreveu em sua Gramática da língua portuguesa (1536) que era melhor que os portugueses ensinassem a Guiné do que serem ensinados de Roma –, também conclamava nesta mesma obra seus compatriotas a legitimarem o uso de sua língua vernácula: “E não desconfiemos de nossa língua [portuguesa], porque os homens fazem a língua, e não a língua os homens” (Oliveira, 1536). Diferentemente de Fernão de Oliveira, no caso de Oswald de Andrade, a questão não é mais legitimar: nem o vernáculo em relação a uma outra língua, vista como nobre e universal (o latim); nem a língua da antiga matriz colonial em relação à colônia. No período do Modernismo, a língua portuguesa já era a língua nacional não autóctone (como a língua inglesa era nos Estados Unidos) então tratava-se de atribuir ao brasileiro o direito de falar a “sua” língua, da maneira como ela existia na América, e não na Europa. Em outras palavras, tratava-se de colocar em xeque a pretensão universalizante da norma lusitana, internalizada pelos gramáticos (inclusive brasileiros) e pelo sistema escolar do Brasil. Oswald busca legitimar os usos linguísticos cotidianos dos brasileiros, que contrastavam com uma imagem lusitana de “correção”, a partir da qual as diferenças brasileiras eram interpretadas como “falta de correção”, desde o século XIX. Esta imagem de “correção” parece ter permanecido no início do século XX, pois

está presente no necrológio feito pelo gramático e filólogo brasileiro Sousa da Silveira para seu colega Mário Barreto, em 19314:

A mentalidade linguística de Mário Barreto formou-se numa época em que florescia o respeito ao padrão clássico do idioma, numa espécie de reação contra as liberdades deliberadamente praticadas pelo insigne José de Alencar, e creio que inconscientemente por alguns dos elementos do romantismo, principalmente os poetas que não chegaram à maturidade. (Silveira, 1931, p. 538)

De fato o “padrão clássico”, e seus equivalentes era uma espécie de norma ideal ou idealizada, com origem atribuída à Europa, que acabava gerando um movimento comparatista, no qual se cotejava aquele “padrão” com os usos da ex-colônia. Esse movimento era perfeitamente compreensível no século XIX, quando o comparatismo linguístico entre a Europa e suas (ex)colônias florescia, e as diferenças entre as (ex)matrizes e as (ex)colônias era interpretada em desfavor das (ex)colônias. Hutcheson Macaulay Posnett (p. 75), precursor da Literatura Comparada em língua inglesa, afirmava, em 1886, que o surgimento das nacionalidades europeias estava criando novos pontos de vista, novos materiais para comparação em instituições modernas. Segundo ele, desde o século XVIII, com o trabalho do filólogo William Jones (1746-1794) – que também era funcionário do império britânico – o comparatismo teria chegado a demonstrar a conexão entre línguas europeias e indo-europeias: “Desde aqueles dias, o método de comparação foi aplicado a muitos assuntos além da linguagem; e muitas novas influências se combinaram para tornar a mente da Europa mais pronta para comparar e contrastar do que nunca (Posnett, 1886, p. 75).”

O Novo Mundo entrou no raciocínio de Posnett como a introdução de um *outro*, radicalmente diferente, muito mais diferente do

4 Diga-se de passagem: segundo Edith Pimentel Pinto [1990, p. 77], Mário de Andrade teria produzido notas de leitura dos *Novíssimos estudos de língua portuguesa* (1914) e *Através do dicionário e da gramática* (1927), de Mário Barreto.

que os *outros* com os quais os europeus já se tinham deparado – e, como seria de se esperar, mais “primitivo”<sup>5</sup>. No caso do Modernismo brasileiro, uma das estratégias em relação à acusação de “primitivismo” foi evitar permanecer na defensiva, tentando desmentir ou superar aquela imagem europeia do *primitivo*, do *selvagem*, do *não civilizado*. Como se sabe, houve uma incorporação desta imagem pelos modernistas, mas para fins diferentes daqueles propostos nas matrizes europeias. O *Manifesto antropófago* é um bom exemplo disso, e antes dele Mário de Andrade já escrevia, em seu “Prefácio interessantíssimo” à *Paulicéia desvairada*: “O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado (Andrade, 1987, p. 74)<sup>6</sup>.”

No que diz respeito à questão da língua, também sabemos que Mário de Andrade, produziu argumentos sérios e ainda planejou uma gramática do português do Brasil, cujos fragmentos foram editados em um trabalho pioneiro pela professora Edith Pimentel Pinto<sup>7</sup>.

Em relação ao século XIX, e ao embate entre Alencar e Pí-

187

---

5 The discovery of the New World brought this new European civilisation face to face with primitive life, and awakened men to contrasts with their own associations more striking than Byzantine or even Saracen could offer.

6 Segundo Telê Porto Ancona Lopez, mais tarde Mário vai buscar sustentação teórica sobre o “primitivismo” em Lévy-Bruhl: “Como se sabe, Lévy-Bruhl era o antropólogo francês mais difundido na Europa na década de 20, e sua teoria exerceu influência no Modernismo brasileiro, sendo as suas ideias usadas em 1928 como sustentáculo do conceito de primitivismo, esboçado em 1924 no manifesto Pau-Brasil. Naquele ano, aparece como chave teórica no ‘Manifesto Antropófago’, onde Oswald de Andrade cita a ‘Mentalidade pré-lógica.’” (Lopez, 1972, p. 92)

7 Cf. o comentário da professora: “A julgar pelo conjunto de rascunhos a ela destinados, a *Gramatiquinha* se configura, em linhas gerais, como uma plataforma das ideias de Mário de Andrade sobre gramática, *lato sensu*; sobre a variedade brasileira da língua portuguesa, psicológica e sociologicamente considerada; e sobre a expressão literária modernista.” (p. 60-61)

nem como um defensor da norma de Portugal. Fugindo destas duas atitudes, ele pode se sentir mais confortável para incorporar sentimentos e costumes, expressões e ações que naquele momento pertenceriam tanto aos brasileiros quanto aos portugueses:

Não se trata de nacionalismo reivindicador, minha gente. Isto é ridículo. Se trata de ser brasileiro e nada mais. E prá [sic] gente ser brasileiro não carece agora de estar se revoltando contra Portugal e se afastando dele. A gente deve ser brasileiro não para se diferenciar de Portugal porém porque somos brasileiros. Brasileiros sem mais nada. Brasileiros. (...) Nós descendemos em muito de nós de Portugal. Temos é natural por hereditariedade muitos costumes, expressões, jeitos, ações evolucionadas do portuga. (...) Ora, aplicando o caso à língua o que a gente tem de fazer é isso: ter a coragem de falar brasileiro sem si [sic] amolar com a gramática de Lisboa. (Pinto, 1990, p. 332-333)

188 Para os modernistas brasileiros, como dissemos, Portugal tinha deixado de ser o referente exclusivo, e, embora Paris tivesse um lugar privilegiado, pode-se dizer que também não foi a única referência.

A busca de elementos de raiz brasileira nas artes e na literatura modernista também se conecta com momentos anteriores da tradição ocidental. Está fartamente documentada a relação do Modernismo com o Romantismo, mesmo que alguns aspectos ainda mereçam maior atenção. Em 1905, João Ribeiro defendeu que os críticos enfocassem “uma literatura orgânica, popular, espontânea”, “...que lhe traçassem as fronteiras e [lhe] dissessem em que proporção dela se afasta essa outra literatura nossa, erudita, refletida, artificial, tardiamente criada, sobreposta e dobrada sobre a grande arte popular.” (p. 135) Por sua vez, Mário de Andrade ressaltou sua pertença às supostas raízes populares, em sua arte e na sua expressão: “Agora quero saber quem que nega o meu estilo ter raízes fundas nas expressões do meu povo, desde a pseudo-culta até a ignara popular?” (Pinto, 1990, p. 269-270)

Sabemos que a valorização de produtos supostamente enraizados culturalmente de forma orgânica em comunidades humanas foi um traço muito forte do nacionalismo no século XIX. Segundo Kohn (1955, p. 31), Herder (1744-1803) teria sido o primeiro a insistir em que a civilização humana vive não só nas suas manifestações universais, mas nacionais e peculiares. As forças criativas do universal se individualizariam primariamente não no ser humano singular, mas nas personalidades coletivas de comunidades humanas, pois os homens seriam acima de tudo membros de suas comunidades nacionais; somente como tais poderiam ser realmente criativos, por meio da linguagem e das tradições de seus povos.

Nos anos 20 do século seguinte, fica muito claro, na correspondência de Mário com Carlos Drummond de Andrade, que ele acreditava num projeto modernista que significasse uma contribuição da “raça brasileira” para a humanidade, a presença de um acorde original do Brasil na orquestra universal:

De que maneira nós podemos concorrer pra grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isto já está na civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros a humanidade estará rica de mais uma raça, rica numa nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. (...) Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização. (Andrade, 1924: 70) 189

Mas há uma diferença importante, no que diz respeito ao pensamento alemão do século XIX sobre língua. No início daquele século, a ideia de uma língua comum foi utilizada como base ideológica para justificar a unificação do país, em um quadro bem diferente do Brasil do início do século XX.

No Brasil, a valorização da arte “de raiz” (canções e contos populares, folclore etc.), desde o século XIX e ao longo do XX tem relação com um tipo de pensamento herderiano, que as considerava

como relevantes manifestações do espírito criativo em sua forma mais “pura”. As raízes desta arte supostamente se aprofundariam no solo do passado remoto e seriam representativas da alma do povo ou do espírito do povo (*Volkgeist* em alemão) e de suas origens na longa cadeia da tradição nacional, desde os tempos primitivos (Kohn, 1955, p. 30-31).

Susan Bassnet (1993, p. 15) já disse que as nações envolvidas em lutas por independência também estavam engajadas em uma luta por raízes culturais, por uma cultura nacional e por um passado:

No período da metade do século XIX em diante viu-se um interesse intenso na publicação de canções folclóricas, poesia e contos de fadas. As *Reliques of Ancient English Poetry* (Relíquias da poesia inglesa antiga) de Percy apareceram em 1765; Johannes Ewald, o grande poeta dinamarquês, publicou uma coleção significativa baseada em antigas sagas e baladas medievais em 1771; as *Stimmen der Volker in Lieder*, de Herder, saíram em 1778; os *Contos de fadas* de Jacob e Wilhem Grimm apareceram em 1812-13 e a versão de Elias Lonrot do épico nacional finlandês, o *Kalevala*, apareceu em 1849. Esta fascinação com o passado, acompanhada pelos desenvolvimentos em história literária, filologia, arqueologia e história política estava ligada à questão geral europeia de definição do caráter nacional. [The period from the mid-eighteenth century onwards saw an intense interest in the publication of folk songs, and poetry and fairy tales. Percy’s *Reliques of Ancient English Poetry* appeared in 1765, Johannes Ewald, the great Danish poet, published a significant collection based on ancient sagas and medieval ballads in 1771, Herder’s *Stimmen der Volker in Lieder* came out in 1778, Jacob and Wilhem Grimm’s *Fairy Tales* appeared in 1812-13 and Elias Lonrot’s version of the Finnish national epic, the *Kalevala*, appeared in 1849. This fascination with the past, matched by developments in literary history, philology, archeology and political history was linked to the general European question of definition of nationhood.] (Bassnet, 1993, p. 15)

No caso brasileiro, os modernistas, na parte que diz respeito a propostas de estudo e valorização das raízes nacionais, tiveram papel ativo, mas no que diz respeito à língua, há uma diferença em relação a algumas ideias europeias do século XIX.

Em relação à língua vernácula, naquele século, por exemplo, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) a considerava um elemento constitutivo da nacionalidade alemã. Nas suas *Reden und die Deutsche Nation*, pronunciadas no inverno de 1807-1808 na Academia de Ciências, em Berlim, Fichte argumentou que onde quer que seja encontrada uma língua separada, ali existe uma nação separada, com direito de tomar conta de seus negócios independentemente e de se autogovernar (Fichte, 1979, p. 215). Para aquele filósofo, os que falam a mesma língua estão ligados uns aos outros por uma grande quantidade de laços invisíveis da própria natureza, muito antes de qualquer ofício humano começar; eles compreendem uns aos outros e têm o poder de continuarem a se fazer compreendidos mais e mais claramente; eles fazem parte de um conjunto e são por natureza um todo uno e inseparável (Fichte, 1979, P. 224). Os homens seriam formados pela língua, muito mais do que a língua seria formada pelos homens (Fichte, 1979, P. 55).

191

Se no caso germânico a língua vernácula foi usada como um dos elementos que justificaria a união de um “povo” que a falaria e teria referentes culturais compartilhados, sentidos comuns que justificariam a unificação em um mesmo Estado-nação, no Brasil, a língua não foi utilizada como elemento justificador da independência de Portugal. No início do século XX, talvez pudéssemos verbalizar assim essa questão modernista: – Como legitimar na literatura os usos brasileiros de uma língua comum, compartilhada com a antiga matriz colonial, mas que ainda era vista por alguns gramáticos dos dois lados do Atlântico como língua de Portugal? Tratava-se de argumentar a favor da aceitação dos usos brasileiros; se não em vez dos usos portugueses, ao menos ao lado deles (como propõe Mário).

Por isso, a insubordinação contra prescrições gramaticais ou práticas de regulação linguística da época pode se transformar em tema de poesia, como fez Manuel Bandeira, em sua “Poética”:

Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o cunho  
[vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais

Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção

(Bandeira, 1958, p. 188)

Como escrevo este breve ensaio no centenário da Semana de Arte Moderna, quero terminar aqui minhas observações destacando que as formulações e práticas dos primeiros modernistas não iam sempre em uma mesma direção, e que hoje se pode ver com maior clareza a necessidade de mais e melhores pesquisas, para analisar e dar crédito à complexidade do seu pensamento linguístico.

192

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- ANDRADE, Mário de. Carta 4 (non datée, 1924). In: CORRESPONDÊNCIA de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade: 66-72. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2003. Editado por Silvano Santiago.
- ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. V.1. \_\_\_\_\_ . **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte, São Paulo: Itatiaia, Editora da USP, 1987.
- CHAGAS, Manuel Pinheiro. **Novos estudos críticos**. Porto: Typographia Commercial, 1867.
- CHEVREL, Ives. Le modernisme et l´héritage du Naturalisme. *Neohelicon* XXIX (2002) 1, 45-55.



CLEARY, Joe. **Modernism, Empire, World Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

DANTE ALIGHIERI. **De vulgari eloquentia**. Edited by Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FICHTE, Johann Gottlieb. **Addresses to the German Nation**. Translated by R. F. Jones and G. H. Turnbull. Westport: Greenwood Press, [1807-1808] 1979.

GAMA E CASTRO, José da. Correspondência (satisfação a um escrupuloso). In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do Romantismo**. 1- A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: LTC, 1978. P. 123-126.

KOHN, Hans. **Nationalism: its Meaning and History**. New York: D. Van Nostrand, 1955.

LOPEZ, Telê Ancona Porto. **Mário de Andrade: ramais e caminho**. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MONEGAL, Emir Rodriguez. **Mário de Andrade\Borges**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

OLIVEIRA, Fernão de, 1507-ca. 1581. **Grammatica da lingoagem portuguesa** / [Fernão Doliueira]. Em Lixboa : e[m] casa d` Germão Galharde, 27 Ianeyro 1536. Disponível em: [http://moodle.stoa.usp.br/file.php/752/avulsos/fdo\\_gramatica\\_facsimile.pdf](http://moodle.stoa.usp.br/file.php/752/avulsos/fdo_gramatica_facsimile.pdf) Acesso em 15/02/2022.

193

PINTO, Edith Pimentel. **A gramatiquinha de Mário de Andrade**; texto e contexto. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

RIBEIRO, João. **Páginas de Estética**. 2. Ed. Rio de Janeiro: São José, 1963.

POSNETT, Hutcheson Macaulay. **Comparative Literature**. London: Kegan Paul Trench, 1886.

SILVEIRA, Sousa da. Mário Barreto. **Revista de Filologia e História**, tomo I, fascículo IV, 1931. P. 536-544.

## Sobre *Aspectos da literatura brasileira*, de Mário de Andrade

Laura Rivas Gagliardi<sup>1</sup>

*Aspectos da literatura brasileira*, lançado originalmente em 1943, reúne alguns ensaios centrais da crítica literária de Mário de Andrade.<sup>2</sup> Concebidos entre 1931 e 1943, os textos foram reunidos para publicação pelo próprio autor, que diz na “Advertência” de abertura do volume: “espero que se reconheça neles [nos ensaios], não o propósito de distribuir justiça, que considero mesquinho na arte da crítica, mas o esforço apaixonado de amar e compreender” (Andrade, 2002, p. 11).<sup>3</sup> O caráter avulso e ocasional dos textos destoa do procedimento crítico que confere unidade ao conjunto. Contudo, a recepção não chegou a perceber o livro como um todo

---

1 Pesquisadora associada ao Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, Alemanha.

2 O volume apresenta doze ensaios, além de uma “Advertência” e da transcrição do “Poema giratório”: “Tristão de Ataíde” (1931), “A poesia em 1930”, “Luís Aranha ou a Poesia preparatoriana” (1932), “Machado de Assis” (1939), “Castro Alves”, “Memórias de um sargento de milícias” (1940), “A volta do condor” (1940-1941), “O ateneu”, “A elegia de abril”, “Amor e medo”, “O movimento modernista”, “Segundo movimento pernambucano” (Andrade 2002).

3 A correspondência de Mário de Andrade, bem como as provas de edição de *Aspectos da literatura brasileira*, permitiriam recompor o contexto de elaboração de cada ensaio e a história de sua publicação. Essa tarefa escapa aos propósitos destas observações preliminares. Marcos Antônio de Moraes fornece dados e análises fundamentais no ensaio “124 erros de revisão!” sobre o volume *Belazarte*, publicado em 1944, pela editora Americ-Edit (Rio de Janeiro), que lançara no ano anterior *Aspectos da literatura brasileira*. (Moraes, 2009, pp. 224-238).

articulado, tampouco a identificar pressupostos metodológicos como sugere o preceito “amar e compreender”.<sup>4</sup> Antonio Candido, por exemplo, compara *Aspectos da literatura brasileira* a outro livro de Mário de Andrade publicado no mesmo ano:

*O baile das quatro artes* tem uma importância *atual* maior que a do seu predecessor [*Aspectos da literatura brasileira*], sem que isto implique um julgamento de valor quanto ao respectivo conteúdo. É que encontramos nele uma unidade [...] que não se encontra nos *Aspectos*. E porque essa unidade se refere ao tema que ultimamente tem dominado a produção de Mário de Andrade [...]: sua preocupação dominante de estudar e determinar o papel do artista em relação à arte e de ambos dentro da sociedade. (Candido 30/05/1943, p. 5, grifo do original)

De uma perspectiva histórica, a importância que Candido atribuiu a *O baile das quatro artes* está na tomada de posição do autor, num contexto de acirramento político-ideológico de ascensão do fascismo durante a ditadura Vargas e a Segunda Guerra Mundial. Daí a “atualidade” do pensamento sobre “a posição do artista como criador, como artesão e como cidadão” (Candido, 30/05/1943, p. 5). Dela seria possível derivar não só uma estética, como também – e especialmente – uma ética, que não se configuravam de maneira tão clara em nenhum outro escritor ou crítico brasileiro naquele momento.

Também no diálogo epistolar de Mário de Andrade se faz sentir a urgência do engajamento. De acordo com Marcos Antônio de Moraes e Rodrigo de Albuquerque Marques, “nos anos 1920, elas [as cartas] colocavam em pauta o nacionalismo crítico em suas mais diversas dimensões (literárias, linguísticas, artísticas, ideológicas)” (Moraes e Marques, 2022, p. 91), enquanto “nas décadas de 1930 e

4 Um exemplo é a leitura de João Luiz Lafetá, certamente ainda a mais relevante sobre as linhas de força que movem a crítica literária de Mário de Andrade, mas que não se concentra em nenhum livro específico (Lafetá 2000, ver, em especial, p. 195-224).

1940 as missivas de Mário tingiram-se de fortes matizes políticos, trazendo à tona o debate sobre o intelectual em face da realidade brasileira e internacional [...]” (Moraes e Marques, 2022, p. 91).

As linhas que seguem procuram explorar *Aspectos da literatura brasileira* de outra perspectiva: a organicidade do conjunto de ensaios não residiria propriamente na unidade temática e sim na coerência do modo de análise. Essa perspectiva se justificaria, por exemplo, no fato de Mário de Andrade considerar necessário redigir uma “Advertência” para *Aspectos da literatura brasileira* – ausente em *O baile das quatro artes* (Andrade 2012) –, a fim de explicar, primeiro, que havia união nos textos aparentemente avulsos e, segundo, que essa união estaria na maneira de ler e entender obras e autores. De acordo com a hipótese que se apresenta a seguir, a novidade está em contornar a abordagem supostamente “científica” que orientava a crítica literária da época, elaborando um ponto de vista adequado para tratar a literatura brasileira diante da ausência de uma “síntese” nacional (Andrade 2002, p. 16). Não só a noção de crítica, mas também a de história literária, ganhariam, assim, novos contornos.

Como se sabe, Mário de Andrade estimulava o “abrasileiramento”<sup>5</sup> da intelectualidade: resgatar a cultura do elitismo que a norteava, tornando-a um bem coletivo, pesquisar as tradições das populações autóctones, com vistas à superação da dicotomia entre popular e erudito, resolver as contradições da herança colonial, fomentando a reflexão de intelectuais e artistas sobre a própria atividade criadora e seu envolvimento com a realidade do país formavam uma espécie de programa. Contudo, em *Aspectos da literatura brasileira* esse compromisso com o abrasileiramento

---

5 É famosa a segunda carta da correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, que trata do tema do “abrasileiramento”: “É preciso começar esse trabalho de abrasileiramento do Brasil”, “[...] enquanto o brasileiro não se abrasileirar, é um selvagem” (Andrade, 2015).

se reveste de um tom negativo – e não apenas pela censura ao “hiperindividualismo” ao final de “O movimento modernista”.<sup>6</sup> Como se verá adiante, o ceticismo de Mário de Andrade também viria da consciência dos limites dos modelos teóricos, como, por exemplo, o dos positivistas, para escrita da história literária. Mário de Andrade assumiu a tarefa de tentar elaborar outros modelos, vendo também aí o compromisso do crítico com sua realidade.

### **Mário, crítico de literatura**

Mário de Andrade exerceu a tarefa da crítica durante toda a vida: primeiro como crítico musical, já em 1915 no *Jornal do Comercio*, depois, como crítico literário em jornais e revistas (Sá, 2013, p. 13). Especialmente, a partir de 1938, quando deixa o Departamento de Cultura de São Paulo e aceita o cargo de professor na Universidade do Distrito Federal do Rio de Janeiro, fundada três anos antes por Anísio Teixeira, Mário passa a produzir crítica de maneira mais sistemática para sua coluna dominical “Vida literária”, no *Diário de Notícias*. Pessoalmente, Mário de Andrade sentia-se dividido entre criação e crítica, tornada obrigação e forma de sustento. Ele afirma em carta ao jovem jornalista carioca Guilherme Figueiredo em 10/02/1944: “[...] a crítica [...] há-de ser sempre a outra coisa [...] Há-de haver sempre uma distinção muito fundamental entre um crítico como o Antonio Candido, por exemplo, a quem a crítica é a profissão, e você ou eu, que fiz crítica profissional determinado por circunstâncias externas” (cit. em Sá, 2013, p. 42).

Depois da experiência universitária no Rio de Janeiro, Mário de Andrade decidiu não prestar o concurso de 1944 para a cadeira de literatura brasileira da recém-fundada Faculdade de Filosofia, em

---

6 “Mas eis que chego a este paradoxo irrespirável: tendo deformado toda a minha obra por um anti-individualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiper-individualismo implacável. [...] O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.” (Andrade, 2002, p. 279)

São Paulo, mesmo tendo sido estimulado pelo diretor André Dreyfus (Mello e Souza, 1994, p. 14). Considerava-se “autodidata” (Candido, 2004, p. 261). No entanto, Antonio Candido, que se candidatara ao concurso, e teve como um de seus concorrentes Oswald de Andrade (Candido, 2004, 264-265), relembra os temas sugeridos por Mário para elaboração da tese a ser apresentada à banca, e comenta retrospectivamente “a modernidade de sua visão crítica” (Candido, 2004, p. 264.) Além disso, Gilda de Mello e Souza relata o papel de Mário de Andrade como seu “orientador”, ensinando-a a fazer pesquisa dentro padrões acadêmicos:

Foi com ele, sobretudo, que aprendi a compor uma dissertação, como atesta a carta longuíssima de 15 de agosto de 1939, em que me propõe três temas para um trabalho que devia tratar de religiosidade brasileira, por sugestão de Roger Bastide. Em seguida, tendo eu escolhido um deles [...] ensinou como organizá-lo em capítulos; em cada capítulo, como distribuir os temas secundários; que livros consultar inicialmente; onde encontrá-los etc. (Mello e Souza, 1994, p. 12)

198

De acordo com João Luiz Lafetá, aos trabalhos críticos de Mário sobre literatura deveriam ser atribuídos a validade e o caráter investigativo que teriam se fossem produzidos por um *scholar*:

[...] a intuição do artista, aliada ao bom conhecimento do *métier* técnico, à erudição musical e ao contato com os livros das vanguardas, levou-o para dentro mesmo da natureza da literatura contemporânea, tornando-o capaz de abordar prospectivamente seus problemas fundamentais (Lafetá, 2000, p. 169).

Seguindo o caminho aberto por Candido, Edu Teruki Otsuka considera que o rigor crítico de Mário de Andrade passaria por uma transformação por volta dos anos 1940, resultado de uma “reorientação das ideias e conduta” (Otsuka, 2019, p. 117). Depois da publicação de *O baile das quatro artes*, que incluía o texto da aula inaugural na Universidade do Distrito Federal, intitulado “O artista

e o artesão”, as reflexões teóricas de Mário de Andrade sobre arte e estética seriam marcadas por uma espécie de urgência da ação. Contudo, não se trataria de aderir politicamente a grupos ou partidos, e sim de elaborar uma consciência sobre a própria técnica, que inevitavelmente conduziria a um mergulho na realidade, coletiva e histórica. Segundo Otsuka, “Mário sentia a insuficiência da inteligência técnica quando desvinculada de uma orientação (política) definida em face da vida” (Otsuka, 2019, p. 125).

Desse modo, se o preceito “amar e compreender” pode soar diletantismo, já que a crítica deveria, supostamente, valer-se de critérios científicos, evitando exprimir sentimentos e desenvolvendo vocabulário próprio, ele revela, contudo, um pressuposto básico: sem interesse pelo objeto de estudo, sem o desejo de desvendá-lo, não seria possível conhecê-lo. Além disso, essa postura metodológica deve ser encarada em chave histórica: Mário de Andrade se situava num momento de transição, em que intelectuais se profissionalizavam e especialidades universitárias, entre elas os estudos literários, se firmavam como campo de pesquisa (Nicodemo, 2018, p. 109; Candido, 1974, p. 12). Com isso, paralelamente à crítica literária praticada em jornais e revistas, surgia um tipo de crítica universitária, preocupada com rigor metodológico e precisão conceitual, afinada com o trabalho acadêmico em universidades internacionais. Exemplo desse novo tipo de exigência está na ressalva que Candido faz à imprecisão no uso do termo “ser” em *O baile das quatro artes*:

Tal vocábulo implica um certo essencialismo realista [...] que não é o da linha geral do seu pensamento. Atribuo-o menos à incoerência deste do que a um conhecimento deficiente do vocabulário filosófico. [...] Terminologia imprecisa, perigosa e, no caso, filosoficamente ininteligível. (Candido, 06/06/1943)

Embora tenha sido um dos maiores pesquisadores e sábios da cultura brasileira, Mário de Andrade não fez carreira na universidade. Se isso lhe conferia liberdade na organização do trabalho

artístico e intelectual, permitindo-lhe evocar a palavra “amor” para caracterizar seu método de conhecimento, tirava-lhe a autoridade do *scholar* profissional.

### **A publicação de *Aspectos da literatura brasileira***

Por volta dos anos 1940, Mário decidiu organizar um volume que reunisse seus textos de crítica literária. Como afirma em carta de 1941 a Júlio Barbosa e Claudio Tavares Barbosa: “o volume se comporá das principais críticas que fiz no *Diário de Notícias* e no *Estado de São Paulo* ultimamente, e mais alguns estudos reputados importantes pelos meus amigos [...]” (cit. em Sá, 2013). Finalmente, depois de percalços editoriais (Andrade, 1981, p. 72), as quase 400 páginas formaram dois livros: *Aspectos da literatura brasileira*, que saiu em 1943, com os ensaios mais longos, e *O empalhador de passarinho*, que saiu postumamente, em 1946, com as crônicas produzidas na coluna “Vida literária”.

<sup>200</sup> *Aspectos da literatura brasileira* foi publicado pela primeira vez em 1943 pela casa carioca Americ-Vallt, fundada pelo editor judeu francês Max Fischer no início dos anos 1940. Tratava-se do ex-diretor da editora Flammarion, refugiado no Brasil na Segunda Guerra Mundial (Moraes, 2009, p. 228). Recompondo o diálogo epistolar entre Fischer e Mário de Andrade, Moraes revela que a relação entre eles foi pontuada por tensões de ordens distintas: interesses comerciais e editoriais, de um lado, e posturas políticas antagônicas, de outro lado (ver Moraes, 2009, p. 233-234).

Fischer criou a *Coleção Joaquim Nabuco*, dirigida por Álvaro Lins, cujo primeiro volume foi *Aspectos da literatura brasileira*. Lins redigiu uma apresentação ao livro de Mário de Andrade, publicada posteriormente no *Correio da Manhã*. O objetivo da coleção seria o de “ser uma pequena imagem de uma literatura”, mesmo que alguns livros estivessem “em desacordo com as ideias ou a orientação pessoal do diretor da coleção” (Lins, 10/04/1943, p. 3). Como se sabe,



Lins tinha uma visão radicalmente distinta da de Mário de Andrade a respeito da crítica. Segundo suas próprias palavras, “não somos amigos pessoais, não somos da mesma região, não apresentamos uma coincidência de ideias” (Lins, 17/04/1943, p. 3). Essas diferenças são esclarecidas por Otsuka:

[...] Mário de Andrade censurava Álvaro Lins sobretudo pela falta de uma atitude mais empenhada na construção de uma cultura nacional, que, a seu ver, se poderia alcançar exercendo a função pedagógica da crítica (Otsuka, 2019, p. 132).

Na apresentação, a transparência de Lins, que marca o esforço de isenção na escolha dos títulos, permite-lhe também ponderar os pontos fortes e fracos do livro de Mário de Andrade. Por um lado, ele realizaria plenamente o ideal baudelairiano de “aliança do espírito poético com o espírito crítico”, estaria “acima das contingências de modas e escolas” e teria como principal característica a “argúcia intelectual”, “a sutileza das análises”. Ainda segundo Lins, o estudo sobre Castro Alves seria “o mais completo e perfeito do livro” e “um dos melhores ensaios literários da nossa língua”, indicando-o como “modelo no gênero”. De maneira geral, os ensaios provariam a habilidade de “estabelecer as necessárias ligações entre os fenômenos literários e os fenômenos sociais”. Por outro lado, Lins sai em defesa de Tristão de Ataíde, por partilhar com ele a mesma religiosidade católica. O argumento de Mário de Andrade segundo o qual Ataíde teria perdido a capacidade crítica ao se converter ao catolicismo é colocado em dúvida, pois apenas reforçaria um “clichê” (Lins, 17/04/1943, p. 3). Na linha das ressalvas de cunho conservador, Lins reprova o estilo extravagante de escrita, espécie de “prosa piada” que adotaria formas aparentemente desnecessárias num escritor do porte de Mário de Andrade, (Lins, 17/04/1943, p. 3)

201

Na época do lançamento, *Aspectos da literatura brasileira* recebeu a atenção de inúmeros periódicos, seja por meio de notas informativas, sem assinatura e em geral positivas, seja por resenhas

mais longas e abrangentes. Aqui, um exemplo do jornal carioca *A noite* destaca a novidade do tipo de abordagem de Mário de Andrade:

*Aspectos da literatura brasileira* é um livro vigoroso, onde Mário de Andrade, escritor de tantas páginas admiráveis, tem oportunidade de exibir, com inteligência e bom gosto, todos esses poderosos dons que fizeram dele um dos nomes mais populares da crítica nacional. [...] É o mesmo espírito lúcido que, no esforço apaixonado de amar e compreender, conseguiu tornar-se o mais brilhante e pessoal dos nossos críticos. (*A Noite*, seção “Livros”, 28/02/1943, p. 9)

A seção “Movimento literário” da revista *Carioca* traz um comentário breve, com trecho de entrevista com o próprio Mário de Andrade. O autor afirma ser *Aspectos da literatura brasileira* seu livro de ensaios que mais estima porque “positivamente o que eu sou é escritor de literatura e observador dela” (*Carioca*, 20/03/1943, p. 9).

Os textos assinados nem sempre representam aprofundamento no tema da elaboração crítica de Mário de Andrade, muitas vezes apenas apontam de relance algum traço reputado como o mais significativo. Um exemplo é a resenha de Roberto Lyra, que toma também parte no confronto com Tristão de Ataíde:

Os trabalhos do Sr. Mário de Andrade, inconfundíveis, como sempre, ganham consistência, sob o ponto de vista literário, à proporção em que os temas penetram o passado (Machado de Assis, Castro Alves, Manoel Antonio de Almeida, Raul Pompeia), mas sob o ponto de vista sociológico, o de maior significação é aquele em que documenta a nossa mestiçagem religiosa. (Lyra, 28/03/1943, p. 2)

Wilson Castelo Branco publica no periódico carioca *Leitura* um artigo intitulado “Um espírito polêmico”. Aí pretende revelar, de maneira inédita, que Mário de Andrade “não visa evidentemente abrir discussões públicas”, mas “se infiltra[r], devagar, com segurança, no pensamento do leitor”. E continua:

o caráter dialético de sua crítica constitui porventura o mais sério ataque que já se fez, no Brasil, ao dogmatismo crítico. [...] Em todos os ensaios e críticas de *Aspectos da literatura brasileira* vamos encontrar manifesto o espírito de contrariedade funcionando, não como simples elemento de oposição sistemática dos autores criticados, mas como método crítico e instrumento desenvolvedor de ideias e temas apaixonantes. (Branco, 07/1943, p. 32)

A passagem é notável como documento de época, pois registra o “dogmatismo” que desmobilizava a busca por caminhos críticos alternativos e demonstra a pretensão científica no uso de termos como “dialética” (aqui, mero “espírito de contrariedade” expresso na “oposição dos autores criticados”) e de “método”, (aqui, “um instrumento desenvolvedor de ideias e temas apaixonantes”).

Na revista *Carioca*, J. Paulo de Medeiros publica um artigo intitulado “Mário de Andrade: fixador de ‘aspectos da literatura brasileira’”, em que reconhece logo na abertura que a crítica de Mário de Andrade “marca, pelo seu método, uma fase de renovação do meio intelectual do país”. Novamente o termo “método” é evocado, mas com outro sentido aqui: consistiria numa espécie de isenção, pois “alheio aos grupos desta ou daquela corrente, faz crítica quando estuda ou interpreta altos valores, em todos os tempos com lugar marcado no campo das ideias, do pensamento e das letras nacionais [...]” (Medeiros, 03/05/1943, p. 36). A isenção poderia se referir a uma suposta neutralidade ansiada pela crítica, contudo o que ela denota é, antes, o procedimento crítico de observar, classificar, comparar, afinal entender o objeto em suas relações no tempo e no espaço, segundo o prisma do crítico imerso no seu contexto histórico. Tanto é assim que para outros resenhistas *Aspectos da literatura brasileira* é um livro extremamente pessoal.

De todo modo, para que se tenha mais uma dimensão da novidade metodológica proposta por Mário de Andrade, vale mencionar a

referência a ela feita por um crítico literário renomado à época, como Peregrino Júnior, que então analisava o “prisma psicotipológico” de Jung na compreensão da literatura:

Não se justifica mais em nosso tempo a existência daquela crítica carrancuda, de sobrecasaca e cartola, que se comprazia na tarefa escolar de atribuir justiça, espalhando prêmios e castigos entre os escritores e artistas... Como muito bem adverte Mário de Andrade nos seus *Aspectos da literatura brasileira*, o que caracteriza a crítica é o esforço apaixonado de amar e compreender. E se compreende e se ama aquilo que se conhece. Daí a necessidade de fazer sondagens mais profundas na obra e na vida dos artistas e dos escritores, para compreendê-los melhor e melhor amá-los. (Júnior, 04/11/1944, p. 10)

Mário de Andrade parece buscar o equilíbrio entre o pessoal (a paixão na escolha do objeto a ser estudado) e o impessoal (a compreensão que se alcança a partir da análise e da interpretação meticulosa do objeto estudado).

204

Guilherme Figueiredo, por sua vez, comenta com indignação na crônica “Mário de Andrade e os filhos da Candinha” (Figueiredo, 29/08/1943, p. 1) “o silêncio de artigos a envolver seus últimos livros”, referindo-se especificamente a *Aspectos da literatura brasileira*, *O baile das quatro artes* e *Os filhos da Candinha*, estes dois últimos publicados pela editora Martins de São Paulo também em 1943. A explicação para esse silêncio estaria no constrangimento que Mário de Andrade causaria às novas gerações que, mergulhadas em seu individualismo, distantes das urgências do tempo presente, perderiam o vínculo com a atualidade e com seu próprio fazer artístico. As últimas obras de Mário de Andrade

coloca[riam] o Mário de Andrade dos cinquenta anos como o mais inquietantemente jovem dos escritores nacionais. Não só pela contemporaneidade da língua, mas pela presença dos problemas que nos preocupam, a nós, cronologicamente mais jovens.

A partir desse apanhado da recepção da época de *Aspectos da literatura brasileira* é possível avaliar em que consiste o procedimento crítico de Mário de Andrade: “amar e compreender” guardaria uma dialética entre o eu e o objeto, representaria uma perspectiva própria para o entendimento da relação entre os fenômenos literários e os fenômenos sociais, que se apresentava como caminho alternativo ao que se praticava no momento. Como resumiu Lafeté em relação aos ensaios sobre Castro Alves e Machado de Assis, o que estava em jogo era reconstituir “a linguagem e ideologia dos escritores” (Lafeté, 2000, p. 194) e não aplicar um crivo externo.

### **Crítica e história literária**

Na já mencionada “Advertência” aos leitores de *Aspectos da literatura brasileira*, Mário de Andrade caracteriza os textos ali reunidos como “ensaios de crítica literária”. Com essa definição, diferencia-os tanto da crônica – em tese, uma forma menos densa da reflexão teórica – quanto da história literária. Essa parece ser uma escolha consciente, uma solução diante do problema da escrita da história literária, que ainda se baseava nos modelos positivistas do século XIX. Ainda não haviam sido superados a exposição cronológica de obras e autores em painéis biobibliográficos, a vinculação aleatória entre produção literária e eventos históricos, o estabelecimento de uma sequência evolutiva de autores e obras até o tempo presente. Mesmo em José Veríssimo, cuja *História da literatura brasileira* foi publicada postumamente em 1916, é possível encontrar essa estrutura. Além disso, havia o “critério de nacionalidade”, nas palavras de Antonio Candido, que se “tornava elemento fundamental de interpretação [...] consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira” (Candido, 2006, p. 123). Segundo Wilson Martins, se o século XIX havia sido definitivamente encerrado com a publicação de Veríssimo (Martins, 1965, p. 16), restava saber como

conceber uma história literária adequada aos temas e formas do tempo presente, de cuja transformação o Modernismo era o suprassumo.

Não parece ser mera coincidência o fato de nesse mesmo ano de 1943 terem sido publicados, além de *Aspectos da literatura brasileira*, outros dois volumes que tratavam tematicamente da literatura brasileira: *Síntese do desenvolvimento literário do Brasil*, de Nelson Werneck Sodré; *Uma interpretação da literatura brasileira*, de Viana Moog. Como bem observa José Vieira em seu artigo “Aspectos da literatura brasileira”, “o ano de 1943 madrugou na publicação de trabalhos sobre as letras nacionais. Não findava o primeiro trimestre, já três obras eram dadas, atestando o empenho em que estamos de nos conhecermos e afirmar como povo culto [...]” (Vieira, 1943, p. 90).

Mário de Andrade já havia discorrido na resenha “A fábrica de fantasmas”, de 1939, sobre a falta de um estudo sistematizado da literatura brasileira, com clareza sobre seus pressupostos teóricos. Tomando como exemplo a *História da literatura brasileira: para o curso complementar*, de José Bezerra de Freitas (Freitas, 1939), Mário de Andrade afirma que o hábito de explicar a “feição intelectual de uma época ou de uma escola” e de fazer “enumerações biográficas” permanecia dominante e que não se havia avançado nenhum passo desde Silvio Romero. Em contrapartida, propunha o seguinte:

Não seria possível escrever uma verdadeira história da literatura que não fosse, como todas são até agora, história dos literatos? Quero dizer: uma descrição e crítica histórica do aparecimento e do desenvolvimento, do espírito, da morte das formas literárias, da técnica de escrever, das ideias e tendências humanas que se revestiram com essas formas e se serviram dessas técnicas diferentes. Ao mesmo tempo, está claro, seriam expostas as condições de diversa ordem social que levaram a inteligência à criação dessas formas e técnicas e ao abandono delas. Só assim se fará uma legítima história da literatura. [...] E nesta concep-

ção ainda está para ser escrita a história da literatura brasileira.  
(Andrade, 02/07/1939, p. 2)

Poucos meses depois, em dezembro de 1939, Mário de Andrade voltaria ao tema ao resenhar a *História breve da literatura brasileira*, de José Osório de Oliveira.<sup>7</sup> O texto se abre com um comentário positivo, indicando o ganho em comparação aos estudos similares feitos por brasileiros:

De caráter voluntariamente crítico, evitando por sistema enumerações de nomes, de livros e datas, a *História breve* é tão sugestiva, tão cheia de ideias e de pontos de vista curiosos, que embora escrita pra portugueses, me parece indispensável a qualquer brasileiro. (Sá, 2013, p. 280)

Em seguida, Mário de Andrade trata do problema central que José Osório de Oliveira não conseguiu resolver. Para escapar das dificuldades de periodização, seja cronológica, seja por escolas, da literatura no período colonial, Oliveira suprime absolutamente qualquer divisão sob o argumento de que só haveria um “período real”, o da “conquista do [...] caráter específico”, em que a literatura se tornaria “original” (Sá, 2013, p. 281), ou seja, em que existiria um “estilo de vida nacional”. Esse ponto de vista parece a Mário de Andrade “indiscreto”, recai num tipo de caracterização brasileira que é “insuficiente”, não escapa do “exotismo”, pois, afinal, continua a se pautar por um “índice de nacionalidade”. Mário de Andrade questiona:

[...] me parece incontestável que há uma arte internacional, que se serve de valores internacionais e pretende a validade internacional. Em que o autor da *Condition Humaine* é francês? Em que é francês Romain Rolland? Ou Thomas Mann alemão? A língua é insuficiente pra nacionalizá-los, um ou outro discretíssimo elemento psicológico que lhes influa no pensamento e no dizer

7 A resenha foi incluída posteriormente em *O empalhador de passarinho*, publicado em 1946. Ver Sá, 2013, pp. 280-283.

não os nacionaliza também; e é incontestável que não só não lhes interessa o “estilo de vida social” de seus países, como visam o internacional. (Sá, 2013, p. 282)

Mário de Andrade certamente não realiza em *Aspectos da literatura brasileira* a tarefa de uma escrita da história literária como imaginava. Contudo, quando lidos na sequência em que estão dispostos, os ensaios revelariam um avanço pelo *leitmotiv* que neles persiste: a relação entre o estético e o histórico, para além do enquadramento nacional. Colocada dessa maneira, a historicidade da literatura brasileira não estaria imediatamente vinculada a momentos emblemáticos como a consolidação do Império ou da República, tampouco na caracterização atemporal do que seria o Brasil e sua literatura, e sim na acumulação gradativa de formas e temas.<sup>8</sup>

208 Mário de Andrade faz proposta semelhante no ensaio de abertura de *Aspectos da literatura brasileira*, intitulado “Tristão de Ataíde”, escrito originalmente em 1931. O problema da insuficiência dos modelos críticos para tratar da história literária aparece configurado da seguinte maneira:

Como crítico literário, Tristão de Ataíde sofria dos defeitos por assim dizer já tradicionais na crítica literária brasileira desde Sílvio Romero. Nesta barafunda que é o Brasil, os nossos críticos são impedidos a ajuntar as personalidades e as obras, pela

---

8 Ao tratar dos antecedentes da *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, Otsuka levanta a hipótese de que as inquietações de Mário de Andrade teriam servido de “orientação possível”. (Otsuka, 2018, p. 350). Sobre aproximação entre vida e obra de Mário de Andrade e de Antonio Candido ver Otsuka (2019) e Pasini (2020). Para Otsuka, haveria continuidade do embate que marca a fase final de Mário de Andrade entre “alienados e engajados” no contexto dos anos 1960 sob a forma da “polarização entre crítica estética e crítica sociológica” (Otsuka, 2019, p. 137). Para Pasini, o elo estaria na extensão do modernismo ao âmbito universitário e na absorção feita por Candido de técnicas estilísticas para elaboração de seu ensaísmo crítico.



precisão ilusória de enxergar o que não existe ainda, a nação.  
(Andrade, 2002, p. 16)

Por isso, Mário acreditava que o procedimento adequado seria o da “análise das personalidades” e “de cada obra em particular”, mas nunca o de buscar a “síntese” das correntes. Essa síntese seria impossível nos povos ameríndios, já que, sua “formação nacional não é natural, não é espontânea, não é, por assim dizer, lógica” (Andrade, 2002, p. 16). Como se vê, já em 1930 Mário de Andrade se opunha a tentativas de explicação histórica, como a desenvolvida posteriormente por Werneck Sodré, baseadas na noção de síntese. Além disso, trata a escrita da história literária como uma tarefa crítica, unindo campos que antes poderiam ser entendidos como separados.

Essa passagem também apresenta uma visão pouco positiva a respeito da formação nacional do país. Mário de Andrade fala em “contradição nem mesmo sistemática”, “desorganização nem mesmo bárbara” (Andrade, 2002, p. 18). Daí a necessidade de elaborar novos modos de compreensão. O recorte temático-temporal que se apresenta em *Aspectos da literatura brasileira*, por exemplo inclui literatura do século XIX, a partir de Manuel Antonio de Almeida, passando por Álvares de Azevedo, Raul Pompeia e Machado de Assis, e estabelece paralelos com autores do período colonial, como Gregório de Matos. Aí estaria talvez uma tentativa de articular autores e obras num fluxo, mas evitando estabelecer um encadeamento evolutivo entre eles. 209

A escolha do termo “aspectos” e não “história” para título do livro é paradigmática da postura inovadora de Mário de Andrade. Uma passagem do ensaio sobre Tristão de Ataíde é elucidativa a esse respeito: “[...] prefiro menos a História que as histórias. Estas, quando refletidoras de qualquer movimento coletivo, são mais expressivas” (Andrade, 2002, p. 31). Assim, a dimensão da nacionalidade, embutida na de uma história literária, dependeria da relação entre as “histórias”. Talvez para não forçar uma coerência nacional

em que não acreditava, Mário de Andrade tenha se decidido pelo termo “aspecto”, de cuja origem etimológica certamente tinha consciência: “faceta”, “forma” – em sintonia com a intenção de analisar personalidades e obras, como indicado acima.

210 Outra ressalva de Mário de Andrade à crítica literária encarnada por Tristão de Ataíde é a de que “o drama interior do crítico [...] o leva cada vez mais a abandonar o estudo das obras literárias em favor da discussão das ideias gerais” (Andrade, 2002, p. 19). O contraexemplo está ao final do ensaio, “A poesia em 1930”, publicado originalmente em 1931, sobre os livros de poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes. Mário de Andrade mostra que suas análises não são divagações. Ao contrário, têm um objeto específico, do qual não se distancia: “Estive apenas procurando do meu jeito, a ordem de criação em que a poesia destes quatro grandes poetas se situa”, para além de “distinguir melhorias ou decadências possíveis” (Andrade, 2002, p. 56) sobre a poesia no Brasil em geral. A expressão “do meu jeito” ecoa não apenas a afinidade com o objeto – o amor –, mas também a autocaracterização acima mencionada de que o crítico é “observador” da literatura: observar é um procedimento de investigação necessário para compreender. A “ordem de criação” refere-se ao exercício de classificação a partir da comparação (entre os quatro poetas e outros contemporâneos). Afinal, o verbo “situar” remete à extrapolação do âmbito puramente estético em direção à dimensão social da criação literária.

### **Método e nacionalidade**

Para avançar no modo como se articulam a tarefa da crítica e a expressão da nacionalidade, o ensaio “Machado de Assis” é exemplar. Nas três partes, escritas originalmente em separado em 1939, Mário de Andrade pretende fazer uma “análise da personalidade”, como propôs no ensaio sobre Tristão de Ataíde, contudo, colocando

à prova o pressuposto do amor. Apesar da “enorme admiração” pelo “gênio” Machado de Assis, apesar de considerá-lo Mestre (grafado em letra maiúscula), apesar de nutrir “fervoroso culto” por sua obra e classificá-la como grandiosa pela “multiplicidade de interpretações” que encerra – apesar disso tudo, não seria possível amar Machado de Assis. Isso porque, de um lado, lhe faltariam “dons de generosidade, a confiança na vida e no homem, a esperança” (Andrade, 2002, p. 108), de outro, porque sua pessoa não lhe inspiraria simpatia (Andrade, 2002, p. 123).

Na primeira parte do ensaio, são identificados os limites do pensamento da época sobre Machado de Assis, apontada sua falta de método, os resultados moralizantes, e a escolha por temas secundários. Exemplo seria a abordagem “muito duvidosa” (Andrade, 2002, p. 108) de Astrogildo Pereira, que considerava Machado de Assis defensor da “moral do princípio do casamento” ou a de Peregrino Júnior, que estudava a profusão de imagens de braços e olhos femininos na obra de Machado de Assis, sem que, com isso, algo fosse comprovado. Mário de Andrade identifica ainda a tendência em atribuir a Machado de Assis a capacidade divinatória de tudo antever e ironiza: “me parece indispensável que não lhe atribuam a profecia do avião nem do submarino” (Andrade, 2002, p. 109). Diante dessa desorientação da crítica, recomenda: “talvez seja preferível não o interpretar”, confessa sua hesitação diante do “método científico de análise” (Andrade, 2002, p. 109), mas segue em sua tarefa de compreender “a contrapelo” (quer dizer, sem amar), apresentando como saída o “método comparativo”, sem, contudo, sobre ele discorrer teoricamente.

Na segunda parte do ensaio, a abordagem comparativa de Mário de Andrade se mostra na prática, na análise do poema “Última jornada”, de Machado de Assis. O termo de comparação é a passagem do *Inferno*, de Dante Alighieri, sobre os amantes condenados Paolo e Francesca. Esmiuçando a versificação, a métrica e as semelhanças

e diferenças no arranjo das imagens, Mário chega ao que considera o “valor essencial” do poema: em Dante, os personagens seriam bons, em Machado de Assis, maus. A nota específica não estaria na invenção de personagens indígenas – como seria de se esperar segundo o “critério de nacionalidade” que ainda imperava na época de Mário de Andrade –, e sim no caráter moral:

A invenção não se origina propriamente de uma história a contar, de um caso que é uma realidade possível de suceder, mas de uma intuição íntima do poeta, da inquietação de um ser que se define e procura o sentimento imanente das coisas [...]. Esta história não tem a menor preocupação de se basear na lógica da vida ou da moral pré-estabelecida. (Andrade, 2002, p. 120-121)

Com esse juízo, Mário de Andrade pretendia abrir um caminho de análise pouco explorado: a lírica de Machado de Assis vista como uma espécie de prefiguração “[d]aquele sentimento de fatalidade e pessimismo, [d]aquela maldição de trágica impossibilidade de perfeição moral e alegria” (Andrade, 2002, p. 120).

212

A título de conclusão, na terceira parte do ensaio, Mário de Andrade acrescenta ao par “amar e compreender” e ao método comparativo, outro critério de análise: contrasta o biografismo com o domínio da técnica literária. Se, por um lado, a pessoa de Machado de Assis estaria em oposição a Gonçalves Dias, Castro Alves, Aleijadinho e Almeida Júnior, por não ser “representativo do *Homo* brasileiro” (Andrade, 2002, p. 125) e suas qualidades – “a generosidade, o ímpeto de alma, a imprevidência, o jogo no azar, o derramamento, o gosto ingênuo de viver, a cordialidade exuberante” (Andrade, 2002, p. 125) – por outro, Machado de Assis teria ido mais longe, construindo literariamente “uma boa coleção de almas brasileiras” (Andrade, 2002, p.125) e aí estaria seu valor, daí seria possível compreendê-lo sem o amar (quer dizer, o amor se refere à obra e não à figura histórica). Por isso, ao final, Mário de Andrade enfatiza a autonomia da obra de arte: “é extraordinária a vida independente das obras-primas que,

feitas por essas ou aquelas pequenezas humanas, se tornam grandes, simbólicas, exemplares” (Andrade, 2002, p. 128).

### **Modelos críticos: enquadramentos do nacional**

A articulação entre o elemento nacional e a crítica literária em *Aspectos da literatura brasileira* pode ser entendida segundo dois paradigmas. Em primeiro lugar, o texto de Antonio Candido, “Uma palavra instável” (Candido, 1984, pp. 293-305) em que o vocábulo “nacionalista” é encarado em suas flutuações semânticas ao longo do século XX, no contexto brasileiro. Antonio Candido explica que o nacionalismo, “apresentou pelo menos duas faces, opostas e complementares: a exaltação patrioteira, que hoje parece disfarce ideológico, e o contrapeso de uma visão amarga, mas real” (Candido, 1995, p. 296). Como mostraram os exemplos acima, Mário de Andrade teria partilhado dessa visão amarga, apesar de toda a energia vital de seu engajamento. Segundo Candido, ela seria uma espécie de contrapartida do avanço do autoritarismo e do conservadorismo a partir dos anos 1920 e 1930 no Brasil, que levariam o nacionalismo a se tornar ideologia do Estado Novo a partir de 1937. Num segundo momento, por volta dos anos 1960, com a luta anti-imperialista e a descolonização em escala mundial, teria havido uma “transferência semântica” (Candido, 1995, p. 304), e nacionalismo passaria a ser visto como algo progressista porque associado à libertação das populações exploradas nas ex-colônias. Daí derivaria uma situação paradoxal, que Candido caracterizaria da seguinte forma: de um lado, lutava-se pela independência em relação aos centros econômicos e de poder, de outro, seria pouco factível lutar por uma cultura que fosse isenta de influências e trocas recíprocas, inclusive com os países centrais (Candido, 1995, p. 305).

O trabalho de Mário de Andrade, como escritor, crítico e homem público, deve ser entendido nessa chave paradoxal, apontada por Candido, em que a valorização dos temas nacionais responde

a exigências históricas: primeiro, na disputa pelo Brasil real em oposição ao Brasil fantástico dos ufanistas, que dele excluía as populações originais, os afrodescendentes, os marginalizados e os espoliados, baseando-se numa visão reacionária, militarista, provinciana e obtusa; segundo, como elemento de libertação num contexto de descolonização. Candido afirma:

Mário lutou pelo nacionalismo em todas as dimensões, desde a língua [...], até as concepções estéticas mais abstratas. [...] erudito e polígrafo, não trepidou em adotar certo exagero nativista deformador, que comprometeria parte do que escreveu, mas que ele assumiu conscientemente, como arma de choque e ao mesmo tempo rigorosa instauração. (Candido, 1995, p. 298)

214 Nesse trecho, o nacionalismo de Mário de Andrade continuou sendo aquele de sabor amargo, mas que dialeticamente ganhou traços positivos, pois o termo se aproximaria semanticamente de “democratizar” – por exemplo, democratizar o saber e suas formas de transmissão –, ou ainda, de “nacionalizar” – por exemplo, criar e aprimorar instituições e órgãos públicos, que garantissem o acesso à cultura. Aqui o “nacionalismo” se transforma numa espécie de programa de ação.

Uma passagem de outro ensaio de *Aspectos da literatura brasileira*, intitulado “Elegia de Abril”, comprova essa caracterização “amarga” do nacionalismo de Mário de Andrade, agora de maneira retrospectiva, num balanço de 1941 sobre o chamado primeiro Modernismo: “Nem mesmo o nacionalismo que praticávamos [...] conseguira definir em nós qualquer consciência da condição do intelectual, seus deveres para com a arte e a humanidade, suas relações com a sociedade e o estado” (Andrade, 2002, p. 209). Nesse exame feito por Mário de Andrade sobre sua relação com as novas gerações, a pedido dos editores da recém-fundada revista *Clima*, a definição de nacionalismo vem de maneira indireta, pela inconsciência das

camadas ilustradas de seus deveres com a realidade do país, compromisso que não poderia faltar aos mais jovens.

O segundo paradigma vem da perspectiva crítica de Roberto Schwarz sobre o elemento nacional em “Outra Capitu” (Schwarz, 1997, p. 43-144), ensaio a respeito do romance de Helena Morley, *Minha vida de menina*. Nas últimas páginas, Schwarz desmistifica a nacionalidade em Mário de Andrade, ao dizer que ela seria uma espécie de ilusão histórica, baseada no anseio de esclarecer as classes dirigentes brasileiras a respeito da sua própria realidade, o que levaria o país a superação do atraso.

Ao contrário de Candido, Schwarz recusa terminantemente até o sentido negativo, amargo, do nacionalismo de Mário – que acaba ganhando dialeticamente acepção positiva. Para Schwarz, a quem não escapa a correlação de forças da luta de classes, o projeto de Mário de Andrade de integração cultural da nação tem um alvo claro: as classes abastadas e cultas, que seriam estimuladas a “trocar de lealdade”, rompendo com o padrão europeu e se comprometendo com o país. Retomando o argumento de Schwarz, a desalienação da elite permitiria a superação dos obstáculos que impediam o desenvolvimento do Brasil. Os homens modernos e atualizados da elite deveriam “articular a estética internacional com as riquezas da pobreza brasileira”, que fariam o “padrão burguês parecer atrasado”, para usar os termos de Schwarz (Schwarz, 1997, p. 138). A adoção do “popular” pelas classes dirigentes, transformando o passado colonial em força, produziria “originalidade, dinamismo e regeneração”, numa espécie de “desenvolvimentismo” *avant la lettre* (Schwarz, 1997, p. 139).

215

Schwarz identifica no propósito de Mário de Andrade muito da intenção que orientou os primeiros romances de Machado de Assis, empenhados em civilizar a classe proprietária para que tratasse “os seus dependentes com dignidade e segundo o mérito, corrigindo o sistema de condutas iníquas que acompanhava a escravidão e a au-

toridade incontrastada” (Schwarz, 1997, p. 143). Machado de Assis abandonaria, depois, esse propósito, consciente de que as elites não assumiriam sua responsabilidade histórica. O compromisso de Mário de Andrade com o nacional seria problemático, desse modo, por insistir numa visão simpática do país, que dependia da exclusão de aspectos evidentes da realidade. Talvez uma crítica ao nacionalismo de Mário de Andrade possa ser recolocada, afinal, nestes termos: a aliança de classes com a qual Mário sonhou tinha como motivo pensar a “nação” como interesse coletivo acima dos interesses particulares de cada classe.<sup>9</sup>

### **Comentários finais**

216 O ceticismo de Mário de Andrade em relação ao que seria a “identidade brasileira”, presente já no primeiro ensaio de *Aspectos da literatura brasileira* sobre Tristão de Ataíde, revela as dificuldades que se lhe apresentavam para a elaboração de uma história da literatura brasileira nos modelos então vigentes. Convém lembrar que, em 1944, o editor José de Barros Martins havia convidado Mário de Andrade para preparar uma história da literatura brasileira. Ao recusar o convite, Mário de Andrade indicou Antonio Candido que, afinal, dez anos mais tarde, em 1959, entregou uma obra diferente da encomendada – *A formação da literatura brasileira* –, a partir de uma fundamentação teórica própria, “concentrada na Arcádia e no Romantismo como momentos decisivos na formação do sistema literário” (Pontes, 2001, p. 26). Menos que história literária, como evidencia o título, importa para Candido a noção de sistema, cujo pressuposto é a relação entre obra, autor e público, e a distinção “entre manifestações literárias e literatura propriamente dita” (Can-

---

<sup>9</sup> Segundo a sistematização feita por Candido do pensamento de Mário de Andrade em “Artista e sociedade”, “ao artista não cabe, nos dias de hoje, se tornar porta-voz das classes em conflito. Fazendo-o ele trai a sua missão, que é trabalhar pela resolução das classes numa fraternidade mais ampla, universal” (Candido, 06,06,1943), p. 5.



cido, 1977, v. 1, p. 23). Contudo, logo no “Prefácio” encontra-se uma versão aprimorada do preceito “amar e compreender”:

Este livro [...] embora fiel ao espírito crítico, é cheio de *carinho* e *apreço* por elas [as nossas letras], procurando despertar o *desejo* de penetrar nas obras como em algo vivo, indispensável para formar a nossa *sensibilidade* e visão de mundo. Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for *amada*, não revelará a sua mensagem; e se não a *amarmos*, ninguém o fará por nós. (Candido, 1997, v. 1, p. 9-10, grifos meus)

Os termos de Mário de Andrade na “Advertência” em *Aspectos da literatura brasileira*, ligam-se a outros do mesmo campo semântico, como “carinho”, “apreço”, “desejo”, “sensibilidade”. Mesmo com a ressalva inicial de “ser fiel ao espírito crítico”, Candido expande a caracterização do amor como forma de conhecimento também pelo uso da primeira pessoa do plural. Ao evocar o “nós”, Candido estabelece entre o crítico, os objetos de análise, as interpretações e, especialmente, o público leitor um vínculo particular: o da realidade brasileira, partilhada por todos, independentemente de onde se situem nessa realidade. Seguindo o caminho aberto por Mário de Andrade, para Antonio Candido, a experiência nacional estaria na imersão do crítico nos fenômenos histórico-sociais, percebendo o entrecruzamento de obras e autores num universo de relações historicamente específico, cujo sentido seria acessível pela reelaboração crítica desse universo. O trecho ganha um tom de chamamento, de engajamento na realidade – como desejava Mário de Andrade – que pode ser o da nação, mas é também o da descolonização.

As relações entre literatura e sociedade, encaradas desde Sílvio Romero em chave positivista, começaram a ser problematizadas com Mário de Andrade: a abordagem crítica, delimitada pelo objeto, não fantasia mais sobre uma “síntese” nacional, não incorre mais no “paralelismo” (sociedade, de um lado, literatura, de outro) (Candido,

1997, p. 20). A literatura produzida numa ex-colônia como o Brasil exige outra abordagem da história e da nação – do contrário poderia cair em ideologia. Nesse sentido, seria possível dizer que as bases da tarefa cumprida por Antonio Candido já estivessem lançadas na obra de Mário de Andrade de maneira esparsa, mas modelar, especialmente em *Aspectos da literatura brasileira*.

## REFERÊNCIAS

Livros, **A Noite**, Rio de Janeiro, 28/02/1943, p. 9.

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade, **A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Anotadas pelo destinatário. Posfácio de André Botelho, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 6<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

218 ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Murilo Miranda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. (Edição de texto fiel e anotado Marina Damasceno de Sá). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, 2 vols.

ANDRADE, Mário. **O baile das quatro artes** [1943]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2012.

ANDRADE, Mário. A fábrica dos fantasmas. **Diário de notícias**, 02/07/1939, p. 2.

BRANCO, Wilson Castelo. Um espírito polêmico. **Leitura**, Rio de Janeiro, 1943, ano 1, n<sup>o</sup> 7, p. 32.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, in: **Literatura e sociedade** [1965]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 117-145.

CANDIDO, Antonio. “Uma palavra instável”, in: **Vários escritos**. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 293-305.

CANDIDO, Candido. “Mário e o concurso”, in: **Recortes**. 3<sup>a</sup>ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, pp. 261-265.

CANDIDO, Antonio. Entrevista com Antonio Candido. [Entrevista cedida

a] Aldo Lima *et al.* **Investigações: linguística e teoria literária**, Recife, v. 7, set., 1997, p. 7- 39. *Carioca*, seção Movimento literário, nº 389, 20/03/1943, p. 9.

FIGUEIREDO, Guilherme. Mário de Andrade e os filhos da Candinha. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29/08/1943, pp. 1-2.

JÚNIOR, João Peregrino da Rocha Fagundes. Deve ser científica a crítica das artes e da literatura? **A Noite**, 04/11/1944, p. 10.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, [1974] 2000.

LINS, Álvaro. Ensaio I. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10/04/1943, p. 3.

LINS, Álvaro. Ensaio II. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17/04/1943, p. 3.

MARQUES, Rodrigo de Albuquerque; MORAES, Marcos Antonio de. Mário de Andrade: diálogos epistolares com paranaenses e cearenses. **Estudos Avançados**, v. 36, n. 104, 2022, p. 91-110.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira. Vol. VI: O modernismo (1916-1945)**. São Paulo: Cultrix, 1965.

MEDEIROS, J. Paulo de. Mário de Andrade: fixador de “aspectos da literatura brasileira”. **Carioca**, Rio de Janeiro, nº 396, 03/05/1943, p. 36.

MELLO E SOUZA, Gilda e Antonio Candido. “A lembrança que guardo de Mário”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 36, p. 9-25, 1994.

MORAES, Marcos Antônio de. 124 erros de revisão! **Literatura e Sociedade**, v. 14, n. 12, 2009, p. 224-238. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi12p224-238> (Acesso em: 17/07/2022)

NICODEMO, Thiago Lima. Antonio Candido e Sérgio Buarque de Holanda: esboço de uma biografia cruzada. **Revista USP**. Dossiê Antonio Candido 100 anos, São Paulo, 118, pp. 105-116, jul./ago./set. 2018.

OTSUKA, Edu Teruki. “Romance e expectativa. Antonio Candido e o romance brasileiro antes de *Formação da literatura brasileira*”, in: **Antonio Candido 100 anos**. Organização de Maria Augusta Fonseca e Roberto Schwarz. São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 338-364.

OTSUKA, Edu Teruki. Antonio Candido e Mário de Andrade (anotações preliminares). **Scripta**, Belo Horizonte, n. 23, v. 40, p. 115-140, 2019.

PASINI, Leandro. A mediação local – Antonio Candido e a teoria literária

do modernismo brasileiro. **Remate de males**, Campinas, v. 40, n. 2, jul./dez. 2000, p. 767-790. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655861> (Acesso em 17/07/2022).

PONTES, Heloisa. Entrevista com Antonio Candido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n. 47, out. 2001, p. 5-30.

QUEIROZ, Christina. Modernismos articulados. **Revista Pesquisa Fapesp**, ano 23, n. 3311, jan. 2022.

SÁ, Marina Damasceno de. **O empalhador de passarinho, de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29012014-110242/pt-br.php> (Acesso em: 17/07/2022).

SCHWARZ, Roberto. “Outra Capitu”, in: **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 44-144.

VIEIRA, José. Vida literária. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, 1943, ed. 03, p. 90-100.

## Pequenos frascos, grandes Perfumes: *Amar, verbo intransitivo (Idílio)*

Ligia Chiappini<sup>1</sup>

O livro de Mario de Andrade que me sugeriu o título acima e o subtítulo idílio, publicado em 1927<sup>2</sup>. O título inspira-se no tamanho desse romance, que tem pouco mais de 100 páginas, mas encerra tanta coisa dentro dele, como escreveu o próprio Mario de Andrade<sup>3</sup>, em texto que acompanha, entre outras, a edição aqui utilizada: “O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu.” (Andrade, 2013, p.)

Para entendê-lo melhor, convém situá-lo no contexto socio-cultural em que foi produzido e publicado, destacando os seguintes eventos e suas respectivas datas:

Pós 1a. guerra (1914-1917)

Tenentismo (1922-1924)

Coluna Prestes (1925)

Progresso, desenvolvimento das cidades, com ênfase em São Paulo<sup>4</sup>, com a industrialização e a imigração.

Entrada de novos setores sociais na cena política

1 FU-Berlin/USP-São Paulo), Professora nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras, Teoria Literária, Literatura Comparada.

2 Pela Casa Editora Antonio Tisi, São Paulo, às custas do autor.

3 Curta também foi sua vida, para uma obra tão ampla e diversificada, como poeta, ficcionista, crítico de literatura e artes, ensaísta, folclorista, musicólogo, professor, diretor de departamentos culturais, incansável missivista, cujas cartas de e para intelectuais de todo o Brasil já foram reunidas em diversos livros, trazendo importantes elementos para o estudo de sua vida, de sua obra e do respectivo contexto histórico.

4 Que inspira, diretamente, o livro de poemas, *Paulicéia Desvairada*, 1<sup>a</sup>. edição, São Paulo, Casa Mayença, 1922.

## Grande desvalorização do café (1928)

## Queda da bolsa de Nova Iorque (1929)

As primeiras décadas do século XX trazem ao Brasil um novo impulso econômico, provocado pelo cultivo e exportação do café, mas também, entre outros, pela mão de obra dos imigrantes. Observa-se aí a passagem da chamada “aristocracia cafeeira” à chamada “nova burguesia”, mais misturada com estes e com os brasileiros afrodescendentes.

A época é também de grande renovação cultural: intelectuais e artistas trazendo influências das vanguardas europeias, nas artes, sensibilidades e mentalidades. A aposta dos jovens escritores e artistas é passar da imitação à superação das fontes europeias, da importação à exportação, pelo menos como programa. Oswald de Andrade (que, apesar do nome não é parente de Mário de Andrade, como muitos podem pensar) é um dos principais intelectuais do momento, que viveu diretamente a experiência europeia. Mario de Andrade, porém, participou de todo o processo, aderindo a ele e perfeitamente informado, por sua ampla “rede social” (naquele tempo, por meio de livros e revistas, mas também, presencial ou epistolarmente) do que ocorria nos principais centros culturais do mundo.<sup>5</sup>

Note-se que *Amar, verbo intransitivo* é produzido no auge da primeira fase do Modernismo e publicado no final desta, quando *Macunaíma* (1928), obra ficcional mais conhecida e valorizada do escritor e por ele classificada como uma rapsódia, já está quase saindo do forno. A segunda edição, preparada por Mário de Andrade, com base nas anotações, cortes e adendos, feitos na primeira, é publicada em 1944, quando o poeta mostra facetas novas e mais diretamente engajadas, do musicólogo, do folclorista, do crítico e teórico da literatura e das artes, bem como do próprio movimento

---

5 Um pouco desse contexto histórico e artístico impregna nem sempre explicitamente o Idílio que Mário denominou *Amar, Verbo Intransitivo*, como deve ficar mais claro ao longo desta análise.

modernista, que já se impunham como referência incontornável. Dignas de destaque, além do livro de que hoje tratamos mais diretamente, são duas obras que, embora muito diferentes desse e diferentes entre si - *Macunaíma* e *Ensaio sobre música brasileira*, ambos de 1928- têm a preocupação com a identidade brasileira, que já se esboçara nos livros anteriores, mas se expande e se aprofunda aí, expondo a nossa complexa diversidade. Isso está presente neste romance, que não se considera romance, mas sim, idílio. As razões e a ironia que essa classificação encerra já foram apontadas em diversos estudos, que explicam a aparente contradição existente entre o Idílio, gênero clássico, originário da poesia grega e, posteriormente, de uma ficção pré-romântica que nela se inspira, e essa narrativa de amor entre um jovem adolescente e uma governanta, contratada para iniciá-lo sexualmente. Quem talvez mais elementos aportou para o aproveitamento dessa tradição neste livro de Mário, foi Telê Porto Ancona Lopes no texto, “Um idílio no Modernismo Brasileiro”, publicado às páginas 110 a 118 da edição aqui utilizada. Também a

223

contradição gramatical, instaurada no título, entre o verbo amar e a intransitividade (já que esse verbo é transitivo e requer um objeto direto (quem ama, em princípio, ama alguém ou, na linguagem mais popular, algo) é um detalhe, ao qual a crítica especializada já dedicou fecundas interpretações, que, entretanto, não esgotam as possibilidades de outras, que nós, leitores permanentemente desafiados por esse título, podemos construir. Não me proponho aqui a resumir as explicações mencionadas, assim como optei por interromper o resumo desta história de amor num momento decisivo, para não roubar às leitoras e aos leitores potenciais o prazer de descobrir e inventar novas respostas a esses e outros desafios que o livro nos propõe. Mesmo porque o espaço de que dispomos só me permite dar algumas pistas.

## O Contrato: cena (parcial) de abertura

A crítica também já chamou atenção para a sua estrutura em cenas, interrompidas, mas de certa forma costuradas, por frequentes digressões do narrador intruso e meio machadiano, ou seja, inspirada nos narradores de Machado de Assis (1839-1908), que também se imiscuem na narração, antecipando episódios e avaliando-os, assim como ao comportamento e ao caráter das personagens.

Poderíamos denominar essa primeira cena de “O contrato”, porque nela o “bom burguês”, Sousa Costa, pai de Carlos, o adolescente para o qual fora contratar, por 8 contos de réis (o que, segundo alguns, daria para comprar, na época, 8 quilos de ouro) os serviços especiais da professora de sexo, disfarçada em governanta, professora de alemão e piano, já está de saída, despedindo-se dela, que se chama Elza, mas que, ironicamente, é tratada, ao longo do livro, de *Fräulein* (senhorita, em alemão). Assim, a primeira cena do romance-idílio é mais imaginada que lida, já que a narrativa se abre com essa despedida. O que se nos mostra é o sr. Sousa Costa saindo da pensão em que Elza mora, depois de havê-la contratado para conduzir a educação sexual de Carlos, o que, segundo ele, deveria protegê-lo de experiências mais perigosas fora de casa. Os dois se despedem já fora do quarto da pensão, mas antes de se separarem, ela relembra a promessa feita por ele de contar tudo a sua esposa, Laura. O homem lhe dá sua palavra, mas já decidido a não cumpri-la. A cena se termina com uma caracterização indireta de Elza, por meio da breve descrição do seu quarto, com importantes referências culturais, incorporadas à identidade nacional da sua *Vaterland* (Pátria): “Penca de livros sobre a escrivaninha, um piano. O retrato de Wagner. O retrato de Bismarck.” (p. 12).

A narrativa prossegue com uma série de cenas ou fragmentos de cenas que vão, a partir daí, narrando a história de *Fräulein* e Carlos, no espaço familiar da casa dos Costa, em Higienópolis, bairro nobre de São Paulo na época e, de certo modo, até hoje. Mostra-se,



então, a chegada da nova “governanta” à casa dos Costa. É o primeiro contato com o ambiente do “bom burguês” e as primeiras críticas à “desordem brasileira”. Elza desce do táxi, conhece a dona da casa, D. Laura, acompanha a entrega de sua bagagem, agora aos cuidados de um criado japonês e vai para o seu novo quarto, avaliando: “bem diferente dos quartinhos de pensão” (p.13). Aí ela fica esperando ser chamada para o almoço, germanicamente impaciente, porque esse se atrasa: “... não teriam hora certa de almoçar naquela casa?” (p. 13)<sup>6</sup>

Pouco depois da chegada de Elza à casa dos Sousa Costa, apresenta-se Carlos, pela primeira vez, para Fräulein e para nós, leitores. A primeira impressão de Carlos, quando ele desce as escadas atabalhoadamente corrobora a diferença entre a ordem e o caos:

Carlos descia a escada rindo. Se explicava. Limpava o sangue na outra mão, esfregando a mordida. Era exagero só pra evitar pito maior. Elza viu ele descer, equilibrado, brincando com os degraus. Aquele “A senhora é a governanta...” Percebeu que o menino era um forte. Machucador apenas. (P. 15)

225

Antes de ele descer as escadas, o que se descreve é a brincadeira estabonada dele com as irmãs -Maria Luísa, 12 anos; Laurita, sete anos; Aldinha, 5 anos-, brincadeira que sempre acaba dando em briga e queixas que provocam a intervenção da mãe. Nessa cena, Carlos acaba obedecendo ao chamado insistente desta e do pai, que dá o ultimato, falando mais forte. Elza está entre assustada e escandalizada com a indisciplina e falta de ordem reinante. Mas o narrador ambíguo, porque parcialmente colado ao olhar de Fräulein, apresenta Carlos como um machucador. Esse adjetivo, frequentemente substantivado, é dicionarizado como aquele que machuca, fere, porque esbarra, aperta, amassa. Ele se repetirá várias vezes,

---

6 Ao longo do livro, principalmente por meio das intervenções do narrador, esse confronto entre a cultura alemã e a brasileira vai sendo aprofundado, como veremos mais adiante, também no modo de se relacionar com a natureza.

ao longo do romance-idílio, adquirindo uma gama de significações a serem investigadas pelo leitor curioso, e se transformando em uma espécie de palavra-chave, das muitas que o livro encerra e que tem a ver com a dimensão erótica e psicanalítica, que Mário, leitor de Freud, quer explorar aí, como na acepção metafórica da palavra que, vinculada a ferir, pode conotar um sofrimento amoroso. Há glossários que identificam no uso popular dessa palavra, uma espécie de calão, que remeteria diretamente ao ato sexual.

Já no seu quarto, Elza repassa os princípios do seu método pedagógico:

Alisou os cabelos, deu à gola da blusa, às pregas do casaco uma rijeza militar. Nenhuma faceirice por enquanto. No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois. (p. 13)<sup>7</sup>

E vai se adaptando `a casa para assegurar seu espaço nela e o respeito de seus habitantes.

226

Começara como quem recomeça, e a tranquilidade aplainou logo a existência dos Sousa Costa, extraíndo as últimas lascas da desordem, polindo os engruvinhamentos do imprevisto. Mesmo para as três meninas, irmãs de Carlos: Maria Luísa com doze anos, Laurita com sete, Aldinha com cinco, Elza já dera completo conhecimento de si, estrangulando a curiosidade delas. Já determinara as horas de lição de Maria Luísa e Carlos. Já dispusera os vestidos, os chapéus e os sapatos no guarda-roupa. No jardim, fizera as meninas pronunciarem muitas vezes: Fräulein. Assim deviam lhe chamar. (p. 13)

Carlos é aluno rebelde e impaciente, mas as lições de alemão e piano vão aos poucos servindo de pretexto para a experiente Elza,

<sup>7</sup> Tais princípios, que devem se concretizar em programa de ação, no cotidiano de Elza na casa, contrastam, de saída, com o que o leitor ou a leitora esperam de uma profissional do sexo. E apontam a ambiguidade da personagem e do Idílio, no que diz respeito à intransitividade do amor.

com alguns toques aparentemente ocasionais, despertar o seu desejo. A tarefa não é fácil, pois o processo de sedução avança muito lentamente. Aos poucos, porém, Carlos vai virando o jogo e mostrando um interesse cada vez maior nas ambíguas aulas da versátil professora, de alemão, de piano e até mesmo de costura e botão.

E toma iniciativas cada vez mais insistentes, mesmo sem muita consciência ainda do que o move a elas. Até que o adolescente, percebendo seu desejo, corre para seu quarto, deixando-se explodir, ao masturbar-se.

Carlos apenas assunta sem ver o quadrado vazio do céu. Uma final sublime, estranha sensação... Que avança, aumenta... Sorri bobo no ar. Pra não estar mais assim esfregando lentamente, fortemente, as palmas das mãos uma na outra, aperta os braços entre as pernas encolhidas, musculosas. Não pode mais, faltou-lhe o ar. Todo o corpo se retesou numa explosão e pensou que morria. Pra se salvar murmura: Fraulein! (p. 30-31)

A cena) é indireta (pois, como o narrador insiste, não se trata de um romance realista), mas, embora metafórica, não é tão indireta, como se pode verificar nessa citação.

227

### **Elza, real e/ou inventada?**

Elza saiu da Alemanha devido à difícil situação em que o País se encontra depois da primeira guerra. Mas seu sonho é poder voltar um dia, com condições de viver uma vida que ela considera normal e ideal. Um dos motivos reiterados no livro é a ideia de Fräulein como uma alemã dividida entre duas tendências opostas, como os alemães em geral o seriam: de um lado, o homem da vida e, de outro, o homem do sonho. Em outras palavras, de um lado, o pragmatismo, o racionalismo, a objetividade e até mesmo uma certa frieza; de outro lado, a paixão, a sensibilidade à flor da pele, o romantismo, o êxtase diante da Natureza e suas múltiplas manifestações vitais.

O narrador também dá pistas sobre o relacionamento da “governanta” com as irmãs de Carlos, como quando ela se esforça para consolar a caçula e aproveita para problematizar o estereótipo da frieza germânica: “Elza consolava a pequerrucha, com meiguice emprestada. Não sabia ter meiguice. Mais questão de temperamento que de raça, não me venham dizer que os alemães são ríspidos. Tolice! conheci.” (P.15)<sup>8</sup>

Embora o narrador caracterize Elza como uma combinação nada coerente entre pragmatismo e romantismo, entre realidade e sonho, aqui ele cobra dela justamente este lado, que também caracterizaria a tradição lendária e romântica alemã, e que estaria sendo ofuscado sob a predominância do outro. Faz parte desse sequestro do maravilhoso e do lendário o sonho, que poderíamos adjetivar como controlado, um sonho que se repete várias vezes no livro, reiterando a ilusão de Elza de que, com o dinheiro ganho na casa de Sousa Costa e mais um ou dois trabalhos equivalentes, ela poderia voltar à  
228 Alemanha e encontrar o amor também controlado do casal perfeito, aí caracterizado não sem ironia como se descreve aqui:

---

8 Nesse “conheci”, pode-se ver um indício da professora de alemão do próprio Mario. Ele teve duas, conforme nos informam estudos como o de Telê Porto Ancona Lopes “Um idílio no modernismo brasileiro”, reproduzido na edição de Amar... aqui utilizada (p.110-118). Nesse mesmo ensaio, a incansável pesquisadora, que dedicou boa parte de sua vida a estudar a obra de Mario de Andrade, dá importantes informações sobre o interesse precoce de Mário por alguns dos principais poetas e compositores alemães: “É ele mesmo quem, na crônica “Teutos, mas músicos”, em O Estado de S. Paulo, 31 de dezembro de 1939, relembra: o contato com a arte e a cultura alemã surgira da necessidade de se desviar do exagerado francesismo que percebera em si. Tem sorte; arranja uma professora, Else Schöler Eggbert, mulher casada com um organista. Esta o acompanha na leitura dos principais escritores alemães do passado e no mergulho no expressionismo. Wagneriana.” Podemos perguntar: Teria ela lhe ensinado a não generalizar para uma raça inteira as marcas de temperamentos individuais?

Como é belo o destino do casal superior. Sossego e trabalho. Os quatro ombros trabalham sossegadamente, ela no lar, o marido fora do lar. Pela boca-da-noite ele chega da cidade escura... Vai botar os livros na escrivaninha... Depois vem lhe dar o beijo na testa... Beijo calmo... Beijo preceptivo... Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata.(...)

Jantariam quase sem dizer nada...(p.26)

Mas o narrador nos mostra a personagem Elza, para além de simples incoerências, feita do que João Guimarães Rosa chamaria “puras misturas”: “[...] Afirmarem que Fräulein não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas, assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove-décimos.” (p.39-40)

Coloca-se aí a tese de que “não existe mais uma única pessoa inteira neste mundo e nada mais somos que discórdia e complicação. (...) O que chama-se vulgarmente personalidade é um complexo e não um completo.” E, para fundamentar a afirmação, ele utiliza pensadores que vão de Platão a Freud, sendo que, para ele, este acaba de nascer. 229

A crítica tem apontado outras referências em passagens como essas, em que as personagens se impõem ao autor. De escritores como o poeta, dramaturgo e romancista siciliano, Luigi Pirandello (1867-1936, Roma). Aqui, Mario se teria inspirado em uma de suas obras mais conhecidas, *Seis personagens à procura de um autor*, de 1921, cujo título já diz muito sobre essa autonomia das personagens com respeito a seu suposto criador.

O lado romântico de Elza se expressa também em suas leituras, nas quais prefere Goethe e Schiller aos expressionistas. Mas seu lado disciplinado e prático nos autores clássicos e os modernos, sobretudo os franceses (lidos no original) sem deixar de ler diligentemente as obras mais representativas do expressionismo

alemão: “Compreendeu e aceitou o Expressionismo, que nem alemão medíocre aceita primeiro e depois compreende. O que existe deve ser tomado a sério [...] Leu tudo. E voltou ao seu Goethe e sempre Schiller.” (P. 32-33)

Essas informações sobre as leituras e preferências literárias de Fräulein vão marcando o que poderíamos definir como sendo coerências incoerentes ou o contrário, incoerências dentro de uma sólida coerência nela, na estória e na história em que se insere e em que os leitores são inseridos: o contraste entre a cultura alemã e a incultura das elites brasileiras, a busca da brasilidade em construção por confronto com a germanidade, de certa forma, já mais consolidada.

Um dos muitos detalhes que sublinham o contraste entre Elza e os Sousa Costa é a atitude dela e deles diante dos livros, pois, enquanto ela os lê, curiosa e diligente, mesmo sem apreciar, o dono da casa burguesa tem uma ampla biblioteca só para enfeite, com 230 livros nunca manuseados, de páginas ainda fechadas. Correlato dessa biblioteca inútil é também a chácara do novo burguês, que nada produz, como se menciona em outro momento do texto. Mário se compraz, assim, em críticas diretas ou indiretas a essa burguesia.

Mas um simples passeio à Floresta da Tijuca também pode acentuar o contraste:

Todos subiram contentes pro automóvel, satisfeitíssimos. Mas vejo um estirão comprido entre a alegria de Fräulein e a desses brasileiros. Fräulein estava alegre porque ia se retemperar ao contacto da terra inculta, gozar um pouco de ar virgem, viver a natureza. Esses brasileiros estavam alegres porque davam um passeio de automóvel e principalmente porque assim ocupavam o dia todo, graças a Deus! Sem automóvel e estradas boas jamais conheceriam a Tijuca. Fräulein iria mesmo marchando e de pé-no-chão. (...) Fräulein se confundia com a natureza. Esses brasileiros sofreriam o gosto orgulhoso e infecundo da exceção. (p.75-76)

Entre “esses brasileiros, está Carlos, um caso particular:

Ponhamos Carlos de lado, o caso dele é mais particular. Está contente porque Fräulein está contente. O alegra estar junto da amante, só isso. E amor satisfeito, entenda-se, senão dava em poeta brasileiro. Carlos desconhece a Tijuca. Depois do passeio continuará desconhecendo a Tijuca. Em última análise pra Carlos como pra esses moços brasileiros em geral: A Tijuca só é passeável com mulheres. Se não: pernada besta. Ora pinhões! Ver árvores e terras...Se ao menos fossem minhas...cafezal...(p.76)

E com ele contrastando, uma-criança alemã

Fräulein parecia uma criança. Criança brasileira? Não, criança alemã. Diante da natureza, eu já falei, o alemão também tem as suas admirações. Dava risadas, se virava pra olhar mais uma vez as vistas que ficavam atrás, voltava temendo perder as novas que passavam. Mil olhos tivesse, gozaria por mil olhos mil vezes mais. Aliás mesmo que fosse feia a paisagem, gozaria da mesma forma. Era o contacto da natureza que sensualizava Fräulein, mais que o gozo das belezas naturais. Nem criança! animalzinho. Potranca na internada, ema, siriema, passarinho. Os outros olhavam pra ela espantados quase escandalizados. Ridícula, não? (p.76) Menos Carlos. Carlos se sentia orgulhoso e sorria, amparando com os olhos a feliz. Como era bonita e dele só! Ela fremia. Ela vibrava e se entregava inteira aos enlances faunescos do cheiro e da cor. Que se mostrasse assim amante corajosa, desavergonhada e confessada da terra, Carlos não tinha ciúmes. Era inteiramente normal, nós sabemos. Desprezava os sentimentos sutis. (P. 76)

231

Esse “normal” é ambíguo. Normal, para Carlos ou para o narrador, que Elza assim se comportasse diante da Natureza? Normal seria ela? Ou normal seria Carlos, do ponto de vista do narrador? Neste caso, por que Carlos era inteiramente normal? A resposta é dada por Mario ele próprio, numa espécie de posfácio, intitulado “A propósito de Amar, Verbo Intransitivo”, como se pode ler na próxima citação:

...eu constato dentro do próprio livro que todo o sucedido para o menino foi absolutamente inútil e que Carlos seria o que vai ser, sucedesse o que sucedesse. Simplesmente “porque é um indivíduo normal que nem amídalas inchadas não teve em piá”. Porém não me conservei apenas nesse naturalismo que repudio, não. Embora não tenha acentuado o problema da permanência extra-biológica das idéias coordenadoras do fenômeno humano, creio que não é impossível perceber que Carlos se rege por ideais de justiça, de religião, de sociabilidade, de verdade, etc. que não são simples fenomenologia biológica mas transcendem desta. Tanto assim que na convivência de Carlos-corpo com Carlos-espírito, este ensina para o outro conceito permanente de Deus, de Justiça, de Ciência e de Sociedade. (...)

Mas não é bem assim:

Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única cousa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos. Em parte enorme: má educação e maus modos. Carlos está entre nós pelo incomparavelmente mais numeroso que inda tem no Brasil de tradicionalismo “cultural” brasileiro burguês oitocentista. Ele não chega a manifestar o estado biopsíquico do indivíduo que se pode chamar de moderno. Carlos é apenas uma apresentação, uma constatação da constância cultural brasileira. (p. 109)<sup>9</sup>

### **O contrato revelado, revisto e renovado.**

Outra cena importante em que essa crítica reaparece com força é na conversa decisiva que Elza mantém com o casal Sousa Costa, depois que D. Laura descobrira qual era a verdadeira missão da “governanta” junto a Carlos. E notara a atração de Carlos por ela. Resolve, então falar com Fräulein sobre isso e acaba sabendo também que Souza Costa não cumprira a promessa de informá-la sobre o verdadeiro objetivo das aulas da presença da “professora” naquela

---

<sup>9</sup> Podemos ler aí alguns ecos, em prosa, do célebre poema de Mário, lido na Semana de Arte Moderna, “Ode ao Burguês”.



casa. O fragmento que reproduzimos abaixo é parte da cena da discussão entre os três sobre interromper ou não a missão de Fräulein. A cena é plena de ironia com respeito ao comportamento e valores da família burguesa, destacando-se principalmente a passividade da esposa e o machismo meio ridículo do marido, que contrastam com a atitude de Fräulein, embora ela também, na sua exigência de clareza, tão fora de contexto, seja tratada com muita ironia.

Os argumentos do pai sobre os riscos que o filho correria, com uma iniciação sexual em algum prostíbulo, com mulheres que poderiam lhe transmitir doenças físicas e ou morais, acabam convencendo a mãe:

Você compreende... meu dever é salvar o nosso filho...

Por isso! Fräulein prepara o rapaz. E evitamos quem sabe? até um desastre!... UM DESASTRE!

Repetia o “desastre” satisfeito por ter chegado ao fim da explicação. Passeava de canto a canto. Assim se fingem as cóleras, e os machos se impõem, enganando a própria vergonha. Dona Laura sentara numa poltrona, maravilhada. Compreendia!

233

(p. 38)

Ambos então resolvem pedir para Elza ficar. Esta, que já estava arrumando sua mala para partir, sentindo-se humilhada e ofendida, depois de um verdadeiro duelo retórico entre ela e Sousa Costa, acaba aceitando ficar e cumprir sua parte no contrato.

### **Missão cumprida? Dentro e fora do quarto, os tigres**

Daí para a frente, o processo se acelera. E uma noite, finalmente, a principal lição se consuma. A iniciativa é de Carlos, movido pelo desejo:

Desejo furioso subiu. Sem reflexão, sem vergonha da fraqueza, corre pra porta de Fräulein. Fechada! Bate. Bate forte, com risco de acordar os outros, bate até a porta se abrir, entra.

A porta se fecha. Mas o que se passa lá dentro só podemos imaginar, porque o narrador nos obriga a fazer um desvio inesperado, alegando ter “várias razões” para não narrar diretamente “a cena do quarto”, e iniciando um grande excursão sobre eventuais relações mais íntimas entre Elza e o criado japonês, apesar da rivalidade já notada entre ambos.

Isso tampouco é narrado diretamente, mas com auxílio de um poema de Castro Alves. Parece que não tem nada a ver, mas tem tudo a ver, neste livro que não se quer realista e, por isso, apela ao símbolo e às metáforas, que podem dizer muito, até mais do que uma cena crua de sexo diria.

### **O tigre japonês e o tigre alemão**

Vejamos estes fragmentos do longo poema “Queimada”, do consagrado poeta romântico:

MEU NOBRE perdigueiro! vem comigo.

Vamos a sós, meu corajoso amigo,

Pelos ermos vagar!

Vamos lá dos gerais, que o vento açoita,

Dos verdes capinais n’agreste moita

A perdiz levantar!...

(...)

A floresta rugindo as comas curva...

As asas foscas o gavião recurva,

Espantado a gritar.

O estampido estupendo das queimadas

Se enrola de quebradas em quebradas,

Galopando no ar.

(...)

A queimada! A queimada é uma fornalha!

A irara — pula; o cascavel — chocalha...

Raiva, espuma o tapir!

...E às vezes sobre o cume de um rochedo

A corça e o tigre — náufragos do medo

— Vão trêmulos se unir!

Então passa-se ali um drama agosto...

N'último ramo do pau-d'arco adusto

O jaguar se abrigou...

Mas rubro é o céu... Recresce o fogo em mares...

E após... tombam as selvas seculares...

E tudo se acabou!...<sup>10</sup>

O narrador comenta:

O certo é que tinha lá, em promíscuo farrancho, um tigre, uma corça, além de iraras e cascavéis.

Não esqueçamos também o perdigueiro. Porém essa fauna panterrestre não tem importância nenhuma pra este idílio, pois não trata-se de corça nem de tigre, estou falando de Fräulein e do criado japonês. Mas da relação íntima que possa existir entre os quatro inda me resta o que falar. (p. 55)

...

“Falemos dos tigres. O japonês arripiou logo o pelame elétrico e grunhiu zangadíssimo. Mais uma estrangeira na casa que ele pretendia conquistar, ele só... O tigre alemão, se reconhecendo muito

---

10 Queimada; Fragmento do poema “Cachoeira De Paulo Afonso”, de 1876 (Castro Alves, 1847-1871, Bahia).

superior tanto na hierarquia solarenga como na instrução ocidental, lhe secundou ao grunhido com o muxoxo desdenhoso.” (p.56)

Trata-se de rivais, mas... não tanto:

Vinha felinamente estacar em frente do tigre germânico. Então eles conversavam. Falavam longamente. Comovidamente. Se contavam as mágoas passadas. Confiantes, solitários. Doloridos.

(...) A roupa suja da família se quotidianizava ali. Os defeitos da pátria emprestada eram repassados com exagero. Principalmente o nipônico falava, que o alemão tinha as pernas mais altas do estudo pra se rojar no lamedo. Porém se percebia que escutava com prazer.

(...)

Apalermados pela miséria, batidos pelo mesmo anseio de salvação, sofrenados pelo fogaréu do egoísmo e da inveja, na mesma rocha vão trêmulos se unir. A queimada esbraveja em torno. Os guarantãs se lascam em risadas chocarreiras de reco-recos. A cascavel chocalha. A suçarana prisca. As labaredas lambem a rocha. Pula uma irara, que susto! Peroba tomba. O repuxo das fagulhas dançarinas vidrilha de ouro o fumo lancetado pelas cuquiadas dos guaribas. Os dois tigres ofegam. Falta de ar. Sufocam.” (p. 57)

236

Depois dessa queimada dupla, ambas mais sugeridas que narradas, a de dentro do quarto, cuja porta foi fechada na nossa cara, e a de uma grande metáfora, emprestada a Castro Alves, ainda resta muito a saber sobre a continuidade deste idílio. Mas agora quem precisa avisar é esta leitora que vos escreve e deve incitar a descobertas novas pela leitura do livro. Porque, se o Idílio prossegue, o final, não posso contar. Ler diretamente é mais divertido e permite ser mais fiel ao projeto de Mario de Andrade, que espera um papel ativo dos leitores e leitoras. Para o escritor, não deveríamos nos deixar enganar nem por ele próprio, com seus frequentes autocomentários,

mas sim superar até mesmo certas leituras acadêmicas, limitadas por prefácios e intenções explícitas de ficcionistas e poetas.<sup>11</sup>

### **Muito mais por descobrir**

Para compensar esse silêncio, podemos terminar, incentivando a garimpagem em leitura ou releitura, por meio deste apêndice esquemático, enumerando rapidamente certas pistas que já podem exalar outros grandes perfumes do pequeno frasco:

1. A questão da língua brasileira, que, por si só, daria um estudo específico, porque é todo um programa que Mário tenta colocar em prática, utilizando modalidades linguísticas distintas da regra lusitana:

A língua que usei. Veio escutar melodia nova. Ser melodia nova não quer dizer que feia. Carece primeiro a gente se acostumar. Procurei me afeiçoar ao meu falar e agora que já estou acostumado a lê-lo escrito gosto muito e nada me fere o ouvido já esquecido da toada lusitana. Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, minha terra do Amazonas ao Prata. Fugi cuidadosamente de escrever paulista empregando termos usados em diferentes regiões do Brasil e modismos de sintaxe ou de expressão mais ou menos gerais dentro do país. (p.105)

237

2. O Brasil misturado com a imigração de vários lados, e o lugar fundamental dos índios e afrodescendentes:

Aqui o copeiro é sebastianista quando não é sectário de Mussolini. Porém os italianos preferem guiar automóveis, fazer a barba da gente, ou vender jornais. Se é que não partiram pro interior em busca de fazendas por colonizar. Depois compram um lote nos latifúndios tradicionais, desmembrados em fazendas e estas em sítios de dez mil pés. Um belo dia surgem com automovelão na porta do palacete luís-dezesseis na avenida Paulista. Quem é,

---

11 Sobre isso, leia-se a posição do próprio escritor, à pag. 107 da edição de *Amar, verbo intransitivo*, utilizada aqui.

hein? E o ricaço Salim Qualquer-Coisa, que não é nome italiano, mas, como verdade, é também duma exatidão serena. Porém se o copeiro não é fascista, a arrumadeira de quarto é belga. Muitas vezes, suíça. O encerador é polaco. Outros dias é russo, príncipe russo. E assim aos poucos o Brasil fica pertencendo aos brasileiros, graças a Deus! Dona Maria Wright Blavatsky, dona Carlotinha não-sei que-lá Manolo. Quando tem doença em casa, vem o dr. Sarapião de Lucca. O engenheiro do bangalô neo-colonial (Ásia e duas Américas! Pois não: Chandernagor, Bay Shore e Tabatingüera) é o snr. Peri Sternheim. Nas mansões tradicionalistas só as cozinheiras continuam ainda mulatas ou cafusas, gordas e pachorrentas negras da minha mocidade!... Brasil, ai, Brasil! (p.56)

3. A intertextualidade e intermedialidade tão ricas e diversificadas. Entre muitas outras, citem-se: *Paul e Virginia*, de Bernardin de Saint Pierre, a ópera *Siegfried*, de Wagner, a *Pastoral* de Bethoven<sup>12</sup> e, recuando mais, *O Banquete*, de Platão. Sobre esse parentesco, recomendo os comentários de Maria Luiza Ramos, no ensaio “O latente manifesto”, em que nos lembra Sócrates, confessando-se seu discípulo no amor, em *O Banquete*, de Platão, com um dos substratos, pelo avesso, de Fräulein: Diótima de Mantineia<sup>13</sup>:

A análise intertextual que vem fundamentando este estudo do romance de Mário de Andrade pode ser assim sintetizada: a estória

---

12 Sobre a música, vinculada à questão da nacionalidade, Gustavo de Sá, meu ex-orientando na Universidade Livre de Berlim, está, felizmente, retomando seu projeto de doutorado, agora no Brasil. Aí se busca esclarecer o projeto do Mario musicólogo, gestando-se pela ficção neste romance-Idílio, e, logo depois, em *Macunaíma*, para formalizar-se como musicologia no *Ensaio sobre a música brasileira*.

13 “... mulher mantineia, Diotima, sábia nessas e em muitas outras coisas, como retardar para os atenienses por dez anos e mediante certos sacrifícios o açoitamento da peste; ela foi minha mestra em coisas de amor”

de Carlos e Fräulein Elza inverte o discurso de Sócrates, sendo que neste não se pode nem falar de uma prática no ensinamento do amor; o tema do amor, livremente tratado no Banquete, sofre a redução da ideologia burguesa. (p.93)

Na verdade, como a estudiosa destaca, Mario junta em sua Elza a personagem grega à personagem Elze, criada pelo romancista e dramaturgo austríaco, Arthur Schnitzler (1862-1931). O seu romance ou novela com o nome de *Fräulein Elza* é de 1924, pouco anterior ao de Mario, portanto. Conforme Ramos,

Mário de Andrade reduziu Else a Elza, acomodando a figura legendária aos interesses do romance, do mesmo modo que buscou em Platão apenas aquilo que podia ser funcional na sua narrativa. Por serem ambas intelectuais, por terem vivido e teorizado o amor, e por serem livres com relação à óptica burguesa, Diótima e Else de certo modo se confundem e podem gerar a Elza de Mário. (p. 93)

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

---. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

---. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

---. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

---. *Poesias Completas*. São Paulo: Editora Universal, 1987.

CARVALHO, Luciano Ribeiro de. *Entre a vida e o sonho: contribuições críticas para uma análise do romance Amar, Verbo Intransitivo*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

CRUZ, Benilton Lobato. *Olhar, verbo expressionista. O expressionismo alemão no romance Amar, verbo intransitivo de Mário de Andrade*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária, Instituto de Estudos da Lin-

guagem, Universidade de Campinas, 2012

GOMES MENDES, Marlene. Nos caminhos de um livro. In: Amar, verbo intransitivo, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2013, p. 7-12.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.



## Conversas ao sul: Mário de Andrade e o modernismo argentino

Livia Reis<sup>1</sup>

Ao longo de grande parte da minha vida acadêmica, venho procurando investigar as relações literárias e culturais entre o Brasil, e /ou escritores brasileiros, e seus pares em diferentes países da América Hispânica. As leituras e análises dessas relações, às vezes tão próximas e, outras vezes, tão distantes, acabaram por levar-me ao personagem a quem tenho dedicado muito do meu interesse e curiosidade acadêmica: o escritor e diplomata mexicano Alfonso Reyes.

Como diplomata do México junto ao Brasil, Reyes viveu no Rio de Janeiro, em Laranjeiras, entre os anos 1930 e 1936. Tive a oportunidade de publicar artigos em diferentes livros e coletâneas<sup>2</sup> sobre seu pensamento, sua permanência e seu trabalho no e sobre o Brasil. Durante sua estadia entre nós, Reyes formou uma sólida rede de sociabilidade literária, construindo pontes e amizades entre intelectuais dos dois países. A vida e o papel que exerceu como diplomata e escritor, no Brasil dos anos 30, bem como sua extensa obra dedicada ao nosso país e, ainda, à Revista Monterrey — correio literário que Reyes produziu durante os anos de estadia no Rio de Janeiro — têm suscitado estudos e teses de diferentes pesquisadores. Como exemplo, podemos citar as obras *Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil* (Reis, 2013) e *Alfonso Reyes — mexicano, intérprete do Brasil* (Norte, 2014).

241

---

<sup>1</sup> Professora Titular de Literaturas Hispânicas, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> Cf. *Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil* (REIS, 2013).

Estamos diante de um rico material que nos provoca e oferece um vasto repertório de diálogos, conexões, relações literárias, vida cultural e social, que permanece quase intocável e disponível para pesquisa. A obra monumental produzida pelo mexicano, composta sobretudo por poesias e ensaios, é enriquecida por um enorme acervo de cartas trocadas entre Reyes e poetas, escritores, artistas, políticos e intelectuais de inúmeros países da América Latina, além de França e Espanha, principalmente, com quem ele se relacionou ao longo da vida dedicada às letras e à diplomacia. As cartas oferecem informações, histórias e relações acadêmicas (ou não), que ajudam a desenhar a reflexão e o pensamento de um homem absolutamente conectado com seu tempo. Elas falam de amizade, de literatura, de estética, de política, de artes e dão sustentação ao pensamento de Reyes, esboçado, especialmente, nos ensaios.

242 Neste contexto, nosso interesse foi, naturalmente, em conhecer as cartas trocadas com personalidades brasileiras e/ou aquelas cujo tema é o Brasil. O acervo é surpreendente. Ele é composto por cartas enviadas por Alfonso Reyes e, sobretudo, cartas recebidas por ele. A correspondência vai de 1930, ano em que chegou ao Brasil, passando pelas décadas de 30, 40 e 50. A última das cartas é uma correspondência enviada por Ribeiro Couto, de 1961. São mais de uma centena de missivas trocadas com cerca de 40 personalidades brasileiras, em sua maioria escritores, como Bandeira, Cecília Meireles, Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos, Jorge Amado, Jorge de Lima, entre outros. Também há correspondências com políticos, como Getúlio Vargas, Graça Aranha, Prudente de Moraes Neto, Afrânio de Melo Franco, entre outros.

Nas cartas foram registrados importantes debates intelectuais que já levantavam problemas que seriam discutidos mais tarde, em outro contexto. A noção de “homem cordial”, por exemplo, aparece pela primeira vez em uma carta de Ribeiro Couto, endereçada a Reyes, mas foi retrabalhada e ressignificada por Sergio Buarque

de Holanda, no clássico *Raízes do Brasil* (1936). Já questões sobre educação, alfabetização infantil e leitura são as temáticas privilegiadas nas cartas trocadas com Cecília Meireles, com quem Reyes planejou a criação de uma biblioteca jovem latino-americana. Neste enorme acervo, encontramos até curiosidades, como um cartão em que Oswald de Andrade solicita a ajuda de Reyes para interferir, junto ao presidente Getúlio Vargas, na soltura da escritora Patrícia Galvão, Pagu, sua esposa, que na época estava presa como militante comunista. Desse modo, no acervo há o registro de três décadas de trocas e circulação literária entre intelectuais que influenciaram o pensamento e a literatura do Brasil, nas primeiras décadas do século XX.

O trabalho com as cartas de Reyes e as relações do Brasil com o mundo hispânico nos levaram, de uma maneira enviesada, ao contato com as cartas do nosso modernista maior, Mário de Andrade.

Mário também foi um grande missivista, bibliógrafo, colecionador de obras de arte, intelectual orgânico e conectado com seu tempo. É impossível não traçar paralelos entre ele e Reyes que, embora tenham vivido em um mesmo momento histórico, em um mesmo Brasil dos anos 1930, e tenham tido preocupações e amigos comuns, não construíram uma relação de amizade. A única peça de Mário no arquivo de carta de Reyes é um bilhete de agradecimento do paulista ao comparecimento do mexicano em um evento organizado por Mário, em 1924:

São Paulo, 17 de fevereiro de 1924

A Alfonso Reyes,

Agradecendo a sua presença à conferência dos Conqs, na Sociedade Felipe de Oliveira, visita muito cordialmente,

Mário de Andrade.<sup>3</sup>

---

3 Disponível no Acervo *Capilla Alfonsina*.

Mário foi modernista e Reyes não. A poesia de Reyes pode ser lida como simbolista, em transição para uma estética moderna. Esse é o maior traço distintivo entre eles, que comungavam de características semelhantes em outros campos, principalmente a preocupação com a estética e questões ligadas aos nacionalismos.

Sobressai a maneira com que ambos enxergaram seu legado de escritor e de colecionador e sua perenidade/permanência intelectual. Reyes deixou sua residência, que foi transformada em casa-museu, na Cidade do México, denominada de *Capilla Alfonsina*, hoje administrada pelo Ministério da Educação mexicano. A antiga casa do escritor guarda seus arquivos, manuscritos, correspondência, biblioteca, seus escritos e os originais de sua obra. Também abriga objetos de arte colecionados ao longo da vida, poltrona de leitura, escrivaninha e máquina de escrever. Todos esses objetos convidam a participar desta festa da memória que se celebra dentro de uma casa/arquivo/memória.

244

O material para pesquisa, tanto das obras literárias e, especialmente das cartas, está generosamente aberto ao público. Assim, em diferentes países, pesquisadores se debruçam sobre a correspondência. Temos conhecimento da publicação de várias obras que reúnem as cartas trocadas por Reyes com personalidades do mundo das letras, da política e da diplomacia, de diferentes origens, tanto da América Hispânica quanto da Europa.

A casa de Mário de Andrade, por sua vez, na Rua Lopes Chaves, com seus móveis e obras de arte, também foi transformada em uma casa-museu aberta ao público, com exposições e parte de suas coleções. As cartas, folhetos, recortes, artigos de jornal e biblioteca estão sob a proteção e cuidados do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). A obra de Mário é extraordinária e contém uma vastidão de textos sobre diferentes assuntos, além de um enorme acervo de cartas para diferentes escritores e artistas brasileiros e estrangeiros.

Desde o ano de 1995, 50 anos após sua morte, a obra de Mário foi aberta ao público. A partir dessa data, uma gama de pesquisadores e especialistas do IEB, sob a direção dos professores Telê Ancona e Marco Antônio de Moraes, têm se dedicado a organizar e publicar, em diferentes volumes, a extraordinária correspondência de Mário de Andrade, no marco do projeto *Arquivo Mário de Andrade*. Comentando sobre a epistolografia do modernista, Antonio Candido afirmava que “A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento de gênero em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito” (Candido apud Artundo, 2013, p. 9).

Mário foi um missivista pródigo. Correspondeu-se com escritores e artistas, músicos e intelectuais de seu tempo. Por meio das cartas, entregou seu pensamento sobre literatura, estética, seu espírito e crenças. Suas cartas conformam uma das maiores epistolografias do Brasil do século XX. Verdadeiramente, ele foi um intérprete do Brasil.

245

Diferentemente da maioria dos seus pares, apesar de inúmeros convites, o escritor nunca viajou para fora do país. Considerando ainda as precárias comunicações internacionais nas primeiras décadas do século, seu relacionamento com escritores e artistas argentinos, bem como o seu conhecimento de literatura argentina, é surpreendente e impressionante, como podemos constatar por meio da leitura do volume 4, da coleção *Correspondência Mário de Andrade*, dedicado aos escritores e artistas argentinos. O volume, sob a coordenação de Patrícia Artundo, organiza de forma rigorosa e didática a vasta correspondência do nosso modernista com seus pares do Rio da Prata.

Da análise das 109 cartas que cobrem o período 1925-1944, assim como também dos 228 livros e catálogos, 28 títulos de revista e 78 recortes extraídos de diversas publicações, além de convites, manuscritos e das obras de artistas argentinos, conservados em seu Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais, depreende-se

que o encontro de Mário de Andrade e a Argentina operou-se quase sem interrupções durante cerca de 20 anos (Artundo, 1993, p. 17-18).

Na introdução, Patrícia Artundo nos brinda com uma análise do universo da correspondência: como ela nasceu e se consolidou ao longo de décadas e também muito sobre os atores envolvidos. Tomamos conhecimento, assim, dos diferentes contextos de produção das cartas e das relações de Mário com os diferentes escritores/missivistas, através dos anos, o que permite vislumbrar como o autor brasileiro conheceu e se familiarizou com a literatura e a cultura produzidas no país vizinho.

246 As cartas revelam relações, trocas e trânsito de ideias que se construíram ao longo de cerca de 20 anos, sob o signo da cordialidade, sociabilidade e amizade entre os pares. Nelas, podemos encontrar temas complexos, ligados à literatura, à cultura, ao folclore e até mesmo discussões sobre o momento político que se vivia no Brasil e na Argentina daqueles anos, além de reflexões sobre o desenvolvimento intelectual e opções estéticas e políticas de vários dos destinatários e remetentes. Sem dúvida, a análise desse farto material confirma a assertiva de Candido: estamos diante de um dos mais importantes diálogos intelectuais entre os dois países na primeira metade do século.

Na mesma linha de Antonio Candido, na década de 1980, em uma conferência em Campinas, o crítico literário uruguaio Angel Rama expôs uma reflexão que, de certa maneira, traduzia o seu trabalho de latino-americanista e homem dedicado ao estudo das letras e da cultura. Essa ideia se resume à possibilidade de se construir, por meio do trabalho intelectual, “a aventura de um diálogo possível entre o Brasil e a América Hispânica” (Rama apud Pizarro, 1995, p. 86). Rama afirmava que colocar as literaturas de língua espanhola e de língua portuguesa em paralelo já era algo tão novo que “*solamente hacer eso en América Latina es una aventura*

*intelectual que quizá, sin demasia yo llamaría revolucionaria*". Permito-me utilizar a reflexão de Rama para pensar a relação entre Mário de Andrade e os argentinos, revolucionária em seu tempo e ainda hoje, apesar de ainda pouco conhecida e pouco estudada pelos intelectuais de ambos os países.

Segundo Artundo, (2013, p. 17) o artigo *Leituras hispano-americanas de Mário de Andrade*, de Maria H Grembecki e Telê Ancona Lopez, publicado no suplemento literário do jornal O Estado de São Paulo, em 1965, abriu caminho para vários trabalhos que se dedicaram ao estudo da obra de Mário de Andrade em relação à América Latina, especialmente sobre a literatura argentina. Esses trabalhos são: *Mário de Andrade / Borges: um diálogo dos anos 20* (1978), de Emir Rodriguez Monegal, *Na ilha de Marapata: Mário de Andrade lê os hispano-americanos* (1986), de Raúl Antelo, e *Vanguarda e Cosmopolitismo* (1983), de Jorge Schwartz. Mais recentemente, em 2004, a mesma Patricia Artundo, organizadora das cartas de Mário de Andrade com os argentinos, publicou *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural, como espaço de reflexão*.

247

A partir da introdução de Artundo ao volume 4 de *Correspondência Mário de Andrade*, tomamos conhecimento de quatro textos que o modernista escreveu, entre abril e maio de 1928, para o jornal paulista Diário Nacional. Durante quatro domingos daquele ano, Mário publicou *Literatura Modernista Argentina I*, em 22 de abril; *Literatura Modernista Argentina II*, em 29 de abril; *Literatura Modernista Argentina III*, em 13 de maio e, finalmente, *Literatura Moderna Argentina*, em 20 de maio.

A análise atenta desses textos, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, organizada pela Biblioteca Nacional, ajuda a perceber como o nosso modernista era um leitor atualizado e conhecedor da literatura de vanguarda produzida nos países vizinhos: além da argentina, Mário também conhecia a literatura, uruguaia, peruana, mexicana e também a norte-americana.

Os textos são sedutores desde a primeira linha. Note-se que Mário de Andrade, por escrever em português, para o público brasileiro, refere-se à produção argentina como *modernista*, e não como *vanguardista*, nome espanhol utilizado na Argentina e em todo o mundo hispânico para nomear a produção da época. Note-se também que, nos três primeiros textos, o título emprega a palavra *Modernista*, enquanto, no último deles, a palavra utilizada é *Moderna*. Não sabemos as diferenças entre modernista e moderna, aos olhos do autor. Ele não nos esclarece. No entanto, sabemos que os três primeiros textos tratam de distintos aspectos gerais e impressões sobre a literatura argentina, pontuados por comentários sobre produções literárias de outros países do continente, além de constantes comparações com a produção e a situação da literatura e da cultura brasileira.

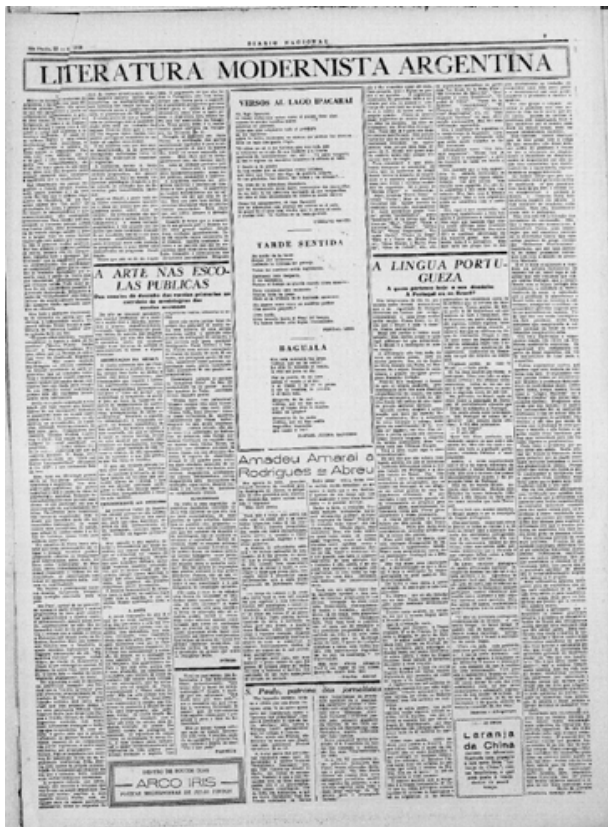
Os três primeiros textos são estruturados a partir de comentários, quase sempre comparatistas, sobre literatura, posturas intelectuais, problemas de ordem linguística e até mesmo da geopolítica de ambos os países. Já no quarto artigo, intitulado *Moderna Literatura Argentina*, Mário empreende uma análise mais substancial e profunda sobre a obra do escritor Ricardo Güiraldes, seu modernista/vanguardista argentino predileto.

Os artigos são escritos em uma linguagem própria para jornal, dirigidos a um público não acadêmico, diferente daquele a quem se destinam seus ensaios. Mesmo que dirigidos a leitores comuns e com um discurso, muitas vezes, dominado pela linguagem informal, os artigos levantam discussões e provocações que incitam ao debate, principalmente ao questionar as funções da literatura, o nacionalismo, os sentidos de nação, a estética, entre outros tópicos de relevância.

É interessante observar como o texto está organizado na página do jornal, tendo em vista que o entendimento de diagramação de jornais da época é muito diferente dos que temos hoje. O texto *Literatura Modernista I* ocupa toda a parte superior e as laterais da página do jornal. O miolo da página, por sua vez, está ocupado



por duas matérias jornalísticas, sem assinatura. Uma delas ainda é muito atual, referente ao pertencimento da língua portuguesa ao Brasil ou a Portugal. A outra, não menos atual, fala sobre a importância do ensino de artes nas escolas públicas. Além das matérias que ladeiam a página, como uma moldura, no miolo, encontram-se três poemas de poetas modernistas argentinos: *Versos al lago Ipacarai*, de Gustavo Riccio; *Tarde sentida*, de Pondal Ríos e *Bagualla*, de Rafael Jijena Sanchez. Os poemas ilustram a página do jornal e não estão comentados nem analisados.



**Figura 1** – Página 9 da Edição 242 do jornal Diário Nacional, de 22 de abril de 1928. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital (2022).

Compõe ainda essa mesma página uma carta de Amadeu Amaral a Rodrigues de Abreu, uma matéria sobre São Paulo, o patrono dos jornalistas, e dois pequenos anúncios: um da revista Arco Iris, com poemas modernistas de Julio Tinton, e uma pequena chamada comercial para o livro *Laranja da China*, de Antônio Alcantara Machado, que estava prestes a ser lançado.

Cada um dos artigos publicados no Diário Nacional ajuda a compreender como Mário de Andrade entendia e refletia sobre a literatura e a cultura, não apenas a argentina. Na verdade, refletir sobre a literatura argentina, além de ser uma maneira de divulgá-la, é mais uma oportunidade de pensar e discutir a literatura modernista brasileira entre brasileiros, colocando-a aos olhos de um público mais amplo e diversificado.

Neste ensaio, por questões de tempo e espaço, irei me deter em alguns aspectos que me parecem relevantes, apenas no primeiro da série de quatro artigos, publicado em 22 de abril. O texto se inicia com a seguinte afirmativa:

Entre as literaturas modernas da Argentina e do Brasil vae uma diferença grande, mesmo tão grande que me parece difícil a gente se compreender integralmente. A gente pode, em muito, recriar pela intelligencia as coisas e os elementos que levaram outro paiz a adquirir o rythmo que organiza a literatura modernista... porém esse rythmo não é o da gente e não interessa como ajuda, completamente, ele não vem fazer parte de nós mesmos, e por isso não desperta compreensão integral, mais constante e imediata que a intelectual (Andrade, 1928, p. 9)<sup>4</sup>.

Logo na primeira frase, Mário mostra os objetivos de seus estudos sobre a literatura modernista na Argentina e anuncia a diferença entre as produções literárias dos dois países, reiterando a ideia que estrutura os textos: pensar a literatura modernista brasileira em permanente cotejo com aquela praticada no país vizinho.

---

4 Procuramos manter a ortografia da época, utilizada pelo autor.

Ela é difícil de entender porque tem um rithymo que não é o nosso, que pode ser entendido parcialmente, como uso da inteligência intelectual, mas que não faz parte de nós mesmos, do ser brasileiro, é diferente de nós (Andrade, 1928, p. 9).

A leitura que Mário oferece, desde as primeiras linhas, é muito clara. Ela assinala a alteridade que se acentua no parágrafo seguinte, marcado e analisado a partir da diferença. Ele continua:

Se falo que o rythimo organizador da literatura de um de nossos paizes não “faz parte da psycologia do outro”, é porque certos ideais do americanismo e latino americanismos não conseguem interessar-me .... admito o conceito político de pátria, embora me repugne. Mas, repudio todo e qualquer patriotismo que se manifeste política ou idealisticamente.... Mas, todo e qualquer alastramento do conceito de pátria que não abranja a humanidade inteira, me parece odioso. Tenho horror a essa história de América Latina, muito agitada hoje em dia.... Tenho horror a pan americanismo (Andrade, 1928, p. 9).

O trecho coloca em foco aspectos que ajudam a refletir sobre o tema do pan-americanismo. Desde o fim do século anterior, as ideias do revolucionário cubano José Martí, a respeito de nacionalismo e de América Latina independente e unificada, vinham se arquitetando entre os pensadores e escritores do continente. Em 1900, com a publicação de *Ariel*, do uruguaio Enrique Rodó, o sentimento de pan-americanismo ganha força, posteriormente acentuado com a publicação da obra *La Raza Cósmica* (1925), do mexicano José de Vasconcelos. Mais adiante, essas ideias serão retomadas e fortalecidas em textos, como *Notas sobre la inteligência americana*, de Alfonso Reyes, de 1935, e *Los procesos de transculturación*, de Fernando Ortiz, em 1940. Esses textos, que se delineavam entre a inteligência hispano-americana desde o fim do século XIX, ajudaram a construir, entre os escritores hispânicos do início do século XX, o sentimento de *Nuestra América* e de Pátria Grande, como dizia Martí. Naturalmente, o modernismo/vanguarda hispânico também

foi agente integrador da tendência da ruptura com a estética do passado e da busca do entendimento do continente a partir do binômio unidade e diversidade.

Nosso maior modernista discorda frontalmente dessa corrente de pensamento, que tomou conta de grande parte do continente, à época, ou seja, entre os anos 1920 e 1930 do século XX. A base de raciocínio de Mário, antipan-americanista, vai no sentido contrário da tendência, que ele conhecia bem. Ele anunciava: “tenho horror a esta história da América Latina, tão agitada atualmente”. Nesse aparentemente paradoxo — unidade e diversidade — subjaz a grande questão modernista, tanto aqui como em outros lugares da América Latina, entre querer ser universal sem deixar de ser local.

252 As diferentes vanguardas, por todo o continente, buscaram se construir no espaço delicado onde se desejava imprimir a cor local ao espírito universal. Aparentemente, para Mário, o pan-americanismo conspirava contra o almejado universalismo. Seria, assim, uma espécie de construção identitária localista que a ele não parece desejável.

Para marcar o índice da diferença e do repúdio à busca de identidade latino-americana, o autor utiliza uma argumentação bastante contundente:

Não existe unidade psicológica ou étnica continental. Mesmo aceitando só para argumentar, que as condições históricas e econômicas sejam absolutamente iguais nos países de um continente, isto não basta para a criação de um conceito social continental, porque não são condições permanentes nem intrínsecas (Andrade, 1928, p. 9).

A partir deste ponto, Mário recorre a exemplos de outros países das Américas para consolidar seu entendimento sobre a diferença e a falta de identidade continental. A partir de uma abordagem e de uma retórica comparatista, ele confirma a grande diferença entre as literaturas modernistas brasileira e argentina e, ao mesmo tempo, admite que:

Estamos incontestavelmente em um período americano (e até universal) em que a preocupação com a nacionalização domina. Escrevendo para brasileiros não careço argumentar como Brasil que desandou para um nacionalismo desbragado, as vezes cabido em um patriotismo de bofafa, que afinal de contas é ainda a tolice de “criança, não verás paiz nenhum como este (Andrade, 1928, p. 9).

Neste trecho, além de utilizar, com ironia, o conhecido verso de Bilac, Mário contesta o nacionalismo, que lhe parece sem sentido e, nos parágrafos seguintes, passa a analisar as realidades das literaturas nacionais de diferentes países. Nesse percurso, percorre a América do Norte, o México, o Peru e a Argentina, para finalmente retornar às questões nacionais do Brasil. Ou seja, os exemplos internacionais servem ao autor para confirmar suas teses sobre os problemas nacionais.

Considere-se, por exemplo, Estados Unidos, Argentina e Chile, tres paizes de incontestável bem estar americano de progresso. Nelles difere desde os valores objetivos até aos de essencia idealista.....Na América do Norte estão preocupados em refinar o homem nacional, yankee, adoptando critérios de imigração mui tendenciosos....No Mexico a preocupação nacional domina fortemente, forçando uma tradição ameríndia para o paiz.....No Peru, pude constatar a mesma coisa... (Andrade, 1928, p. 9).

253

As possibilidades de análise desse artigo são múltiplas. Até os títulos das revistas modernistas brasileiras e argentinas são motivos para aprofundar a discussão sobre sentidos de pertencimento e nacionalismo. No entendimento de Mário, nomes como “Pau-Brasil”, “Verde-Amarelo”, “Terra Roxa”, entre outros, demonstram a necessidade da utilização de títulos que revelam o nacionalismo e comprovam a insegurança do brasileiro. Já os títulos das revistas da Argentina trazem embutidos aquilo que Mário chama de segurança dos argentinos, que não necessitam exaltar a terra nem o nacionalismo e, por essa razão, utilizam nomes descolados da noção de

nacional: “*El puñal de Orion*”, “*Calcomanias*”, “*Naufragios*”, “*El contador de estrelas*”.

Esse debate conduz a outros, de diferentes naturezas. No âmbito da linguística, Mário reflete sobre um tema ainda atual entre nós: o falar brasileiro, isto é, nossa versão da língua portuguesa. Ele traça uma comparação com o falar argentino que, mesmo carregado de sotaques, demonstra tranquilidade em utilizar e nomear sua língua como castelhana. Uma vez mais, o debate provocado por Mário acentua a segurança dos argentinos em relação a sua língua castelhana, de muitos sotaques, em contraste com a inquietação dos brasileiros na busca por uma dição nacional. A reflexão sobre os usos literários das línguas leva o autor a fazer duras críticas a algum tipo de renovação no uso do português literário no Brasil, ao que ele refuta:

...[o problema de abrasileirar o Brasil culto não se resumia a selecionar, amalgamar e estilizar regionalismos gaúchos, caipiras, prateios, nordestinos e tapuios...tudo isso não era senão consequência dum problema muito mais complexo que compreendia a cultura nacional e todas as manifestações imagináveis dela... Ora, esta inquietação e consequente reação não existe na literatura modernista argentina. Os argentinos não campearam um jeito de falar argentino, em vez, se contentaram de falar para a Argentina....muitos por aqui continuam escravos pamonhas e servis da gramática de Lisboa. Porque afinal de contas não basta a gente condimentar a escriptura com especiarias de um modismo vocabular para que o prato seja tutu. Ele continua cozido e não tutu (Andrade, 1928, p. 9).

Mário conclui a reflexão sobre a língua e a linguagem literária com a seguinte assertiva:

Si é verdade que a diferença não essencial nem muito característica de condições materiais concorre para dar maior calma para os argentinos e maior inquietude para a gente, me parece que essas condições não bastam para explicar a diferença com o mesmo

problema que se manifesta nos dois países entre gentes de mesmo ideais. Essa diferença provém de mina mais profunda. Provem de possuímos psicologia diferente (Andrade, 1928, p 9).

A partir dessas comparações e das certezas da similaridade nas condições históricas, morais, éticas e materiais entre os dois países vizinhos, o autor conclui que a psicologia de cada uma das nações é original, própria e, portanto, distintas.

Ainda na perspectiva de colocar em contraste os dois países, o que dá o tom a todo o texto, nosso autor destaca questões de geopolítica ligadas à importância econômica, política e emocional da Amazônia para o povo brasileiro e a pouca importância ou quase ausência desses sentimentos do povo vizinho, na literatura e na cultura argentinas, em relação à Patagônia. Essa discussão é muito interessante, pois levanta um debate, de ordem política, geográfica, geopolítica e cultural, relevante e central ainda hoje para ambos os países.

Os temas aqui suscitados devem ser aprofundados para uma melhor compreensão das ideias internacionalistas de Mário de Andrade e seu vasto conhecimento sobre temas que vão além da literatura, das artes e da cultura. Nos artigos publicados em jornal, o autor traz à baila um vasto elenco de temas, opiniões, sugestões e conhecimento sobre outros países, demonstrando uma competência profunda e pouco comum aos intelectuais daquele momento, dificultados, principalmente, pela falta de comunicação entre os países da América do Sul.

Ao tratar desse leque de temáticas relevantes às culturas dos dois países, o artigo termina praticamente não abordando a literatura modernista argentina, como fora enunciado no título, mas produz uma acurada reflexão comparatista entre o Brasil e o país vizinho no que se refere a questões culturais, literárias e históricas. O texto termina com a promessa de “entrar numa enumeração da literatura modernista argentina, nos próximos artigos a serem publicados nos domingos seguintes” (Andrade, 1928, p. 11).

Junto à promessa, há a certeza de que se trata de um

[...] estudo que não vai beneficiar a ninguém. É um carro estandarte honesto, para brasileiros, duma literatura que me parece, sob muitos aspectos notável e digna de ser mais conhecida aqui (Andrade, 1928, p. 11).

Nosso ensaio termina com a promessa e o desejo de trabalhar com os demais artigos publicados por Mário de Andrade, no *Diário Nacional* de São Paulo, naqueles quatro domingos de abril e maio de 1928. O trabalho de Mário de Andrade, leitor da literatura argentina, se confunde com o intérprete do Brasil dos ensaios e romances. Desse modo, merece uma leitura acurada pois que, sem dúvida, ele oferece muitas pistas e abre muitos caminhos na construção desse diálogo “revolucionário”, como preferia Angel Rama, ao ver colocadas, lado a lado, a literatura hispânica e a brasileira.

## REFERÊNCIAS

256

ANDRADE, Mário. **Literatura Modernista Argentina I**. *Diário Nacional*, São Paulo, 22 de abril de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário. **Literatura Modernista Argentina II**. *Diário Nacional*, São Paulo, 29 de abril de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário. **Literatura Modernista Argentina III**. *Diário Nacional*, São Paulo, 13 de maio de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ANDRADE, Mário. **Literatura Moderna Argentina**. *Diário Nacional*, São Paulo, 20 de maio de 1928. Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

ARTUNDO, Patricia (org). **Correspondência. Mário de Andrade & Escritores / artistas argentinos**. Trad. Gênese de Andrade. São Paulo: Editora da USP, Instituto de Estudos Brasileiros, 2013.

GREMEBESCKI, M. Helena, PORTO, Telê. **Leituras hispano-america-**



**nas de Mário de Andrade.** O Estado de São Paulo. Suplemento literário, a9, n.419, São Paulo, 27 de fevereiro, 1965.

PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina:** palavra, literatura e cultura. v. 3. São Paulo, Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

REIS, Livia. **Conversas ao Sul:** ensaios sobre literatura e cultura latino-americana. Niterói, EdUFF, 2009.

REIS, Livia (Org.). **Uma suíte carioca:** Alfonso Reyes e o Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

# Uma Estética de Ferro: Lima Barreto e o Projeto Modernista de Apagar a Negrura do ‘Caráter Nacional’

Luís Madureira<sup>1</sup>

258 Neste ensaio proponho-me examinar uma de duas breves críticas que publicou o escritor carioca Lima Barreto no ano da eclosão do movimento modernista em São Paulo, e poucos meses antes da sua prematura morte a 1 de novembro de 1922. Ambas resenhas, nas quais Lima rejeita perentoriamente o “futurismo”, apareceram no periódico semanal *Careta* em julho e agosto desse ano decisivo. Como assinala Luiz Ruffato num artigo publicado em dezembro de 2020, a data de publicação do segundo texto (“Estética do ‘Ferro’”) tem sido até há pouco dada como 1907, ou seja, 15 anos antes da data correta do seu aparecimento (Ruffato, 2020, p. 19). Visto que é sobretudo no primeiro texto, intitulado “O Futurismo” e publicado em Julho, que o escritor carioca manifesta a sua “sincera antipatia contra o grotesco ‘futurismo’” (Lima Barreto, 2017b, p. 310), com o qual associa o ainda incipiente projeto estético dos jovens paulistas ligados à revista *Klaxon*, visto que é sobretudo “O Futurismo” que tem merecido a atenção da crítica, concentrar-me-ei aqui sobretudo no segundo e menos conhecido.

Na sua magistral biografia, Lilia Moritz Schwarcz descreve o debate acalorado entre Lima e os jovens modernistas paulistas como um “diálogo de surdos” (2017, p. 456). De resto, Schwarcz considera

---

1 Professor Titular do Departamento de Estudos Culturais Africanos (*African Cultural Studies*) e Diretor do Centro de Estudos Africanos (*African Studies Program*) da Universidade de Wisconsin-Madison.

que Lima terá perdido uma oportunidade singular de entabular um “belo” e frutífero colóquio com uma geração emergente de artistas que porventura partilhava com o escritor veterano “anseios semelhantes, ou ao menos afinados” (p. 448). Por outro lado, para Rafael Cardoso, a acerba crítica de Lima ao “futurismo” paulista revela, em “última instância”, o justo ressentimento dum talentoso autor afro-descendente que o *establishment* literário brasileiro desprezou de forma consistente durante toda a sua vida, relegando-o, na posteridade, e pelo menos até ao final do século passado, ao pré-modernismo, categoria que Cardoso considera oca e vazia de sentido (2021, p. 73). Sem descartar estas duas instigantes propostas, quero sugerir aqui que a “colisão de graves consequências” (Schwarcz, 2017, p. 19) que envolveu Lima e os autoproclamados *klaxistas* não foi tanto uma evitável e lamentável disputa entre escritores afins — uma querela supostamente ocasionada pelo “juízo um pouco rápido” ou mesmo “apressado” que Lima esboçou da nova agenda modernista, no dizer de Schwarcz (p. 451) — quanto uma crítica incisiva, embora sinóptica, de limitações e contradições que, apesar de já aflorarem nessa fase inicial do movimento, só posteriormente têm vindo a ser reconhecidas e escrutinadas.

259

Como bem afirma Ruffato, trata-se, na “Estética do ‘Ferro’”, de uma despiedosa reação à obra do escritor modernista lusitano António Ferro, ex-editor da revista *Orpheu*, o célebre e efêmero órgão do modernismo português (2020, p.19). Ferro, o futuro Diretor do Secretariado-Geral de Propaganda Nacional durante o Estado Novo salazarista e pretenso mensageiro da intelectualidade portuguesa havia desembarcado a meados de maio de 1922 no Rio, onde pronunciou uma série de conferências sobre a arte moderna, sobre as mulheres e a literatura e a *arte de bem morrer* (Ferro, 1923). As atividades de Ferro foram amplamente noticiadas na imprensa carioca, inclusive no semanário *Careta*, que publicou coetaneamente trechos de várias obras recentemente publicadas (Saraiva, 2004,

p. 171-181) por aquele que Guilherme de Almeida designaria “o grande poeta e escritor português” ([1924], p. 17). O autonomado vanguardista partiu do Rio para São Paulo a finais de julho, onde foi entusiasticamente acolhido pelos jovens *klaxistas*, que publicaram *Nós*, o manifesto impenitentemente elitista e marinettiano de Ferro, no terceiro número da *Klaxon*. Pela altura em que a companhia de teatro Lucília Simões estreou (em novembro e dezembro), no Rio e em São Paulo, respetivamente, a peça *Mar alto* da autoria de Ferro, com Simões e o próprio dramaturgo nos papéis protagonistas, Lima havia já falecido. Ora, de acordo com Luiz Ruffato, foi precisamente um exemplar deste número da revista que Sérgio Buarque de Holanda (o “representativo” da *Klaxon* na capital) teria oferecido a Lima, solicitando-lhe que a recenseasse (2021, p. 19). Teria sido igualmente o 3º número da revista que fundamentou a inexorável avaliação que tece Lima do “futurismo” dos klaxistas.

260 Devido, sem dúvida, à proximidade temporal das duas publicações — “Estética do ‘Ferro’” saiu a 5 de agosto, apenas duas semanas após “O Futurismo” — a repudição tanto cáustica quanto categórica de Lima do *soi-disant* modernismo literário arvorado por Ferro reproduz a substância e o estilo do texto anterior. Cito da “Estética”:

Agora, aparece um cidadão do ultramar que se diz inovador e criador de uma nova escola literária [...] a escola do ‘ferro’ que vem nos ensinar literatura ‘por mares nunca dantes navegados’ [...] Leio-lhe os escritos e procuro a novidade. Onde está ela? Em parte alguma [...] Era melhor que semelhante homem ... ficasse em sua casa [...] Nós já sabíamos tudo isto, embora o Brasil seja um país de bugres e negros.” (2017a, p. 63-4)

Cito d’“O futurismo”:

[Agora [São Paulo] quer nos impingir como descoberta dele ... o tal de ‘futurismo’. Ora, nós já sabíamos perfeitamente da exis-

tência de semelhante maluquice, inventada por um sr. Marinetti.  
(2017b, p. 310)]

Como argumenta corretamente Ruffato no seu artigo de dezembro de 2020, o texto representa efetivamente “um segundo ataque contra os ‘futuristas’” de São Paulo (2020, p. 19). A sardônica alusão de Lima à celeberrima oitava inaugural da epopeia camoniana, embora manifestamente paródica, infunde um caráter colonial, ou mesmo colonialista, à triunfal expedição de Ferro ao Brasil. À luz desta segunda investida do autor carioca contra o modernismo paulista, torna-se necessário reavaliar a censura que faz Lilia Schwarcz à suposta injustiça da caracterização dos klaxistas n’“O futurismo” como “meros difusores de Marinetti e adaptadores baratos de vogas vindas do estrangeiro” (p. 451). Como a própria crítica reconhece, apesar de haver estipulado no seu número inaugural que “*Klaxon* não é futurista, *Klaxon* é klaxista” (Redação, 1922, p. 2), o grupo empregava o termo amiúde, não obstante “toda a ambiguidade que trazia” (Schwarcz, 2017, p. 457).  
261

Do mesmo modo, são inegáveis as ressonâncias marinettianas de vários dos textos publicados na revista. Se a estas juntarmos o entusiasmo pouco atilado que patenteavam os klaxistas pela conspícua mediocridade da prosa de Ferro e pelo cariz inequivocamente fascizante das ideias que promulgava, parece-nos menos desajustada a sugestão de Lima de que existiam afinidades incontornáveis entre o projeto estético dos modernistas paulistas e “o grotesco ‘futurismo’” de Marinetti (Lima Barreto, 2017b, p. 310). É mais uma vez Lilia Schwarcz que admite, um pouco mais adiante na sua análise da disputa entre Lima e os editores da *Klaxon*, que “a brincadeira do autor carioca, ao menos naquele momento, nada tinha de enganosa ou desinformada” (p. 457).

Longe de se basear num julgamento apressado, ao discernir no conteúdo da revista uma dívida conceitual para com a “brutalidade [e] grosseria” dos pronunciamentos estéticos de Marinetti, Lima

fundamenta-se, pelo contrário, em dados relativamente sólidos. Mais de duas décadas após o desencadeamento desta afamada polêmica, Mário de Andrade, por exemplo, reconheceria que “o movimento modernista era nitidamente aristocrático ... pelo seu internacionalismo modernista ... pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito” (1942, 28-9). Se tomarmos em conta, além disso, que o item em destaque no número da *Klaxon* que Lima presumivelmente consultou era justamente o manifesto de Ferro, a apreciação de Lima afigura-se-nos mais sagaz que precipitada.

Mesmo se, a despeito destas coincidências específicas entre o futurismo e a *Klaxon*, os editores da revista pudessem quiçá alegar plausivelmente na sua notória resposta ao primeiro texto de Lima que o autor “confunde ... o espírito de actualidade de *Klaxon* com o futurismo italiano” (Luzes, 1922a, p. 17), o lugar prominente outorgado ao manifesto de Ferro coloca em causa este descarte categórico. Por exemplo, o palpável desdém marinettiano que expressa um 262 enfunado ego vanguardista pela “multidão [que] cheira a defuntos” permeia o panfleto de Ferro (Ferro, 1922, p. 1). De forma semelhante ao segundo manifesto de Marinetti (“Assassinemos o Luar” [“Uccidiamo il Chiaro di Luna”]), “Nós” encerra-se com uma inexorável condenação à morte duma humanidade dispensável: “Morram vocês [...] ninguém [...] embalsamados ... retardatários, titibantes [...] ó eteceteras da Vida” (Ferro, 1922, p. 2). E os paralelos multiplicam-se à medida que se lêem os dois textos lado a lado.

Com efeito, no princípio desse mesmo ano, Ferro publicara *Gabriele D’Annunzio e Eu*, uma reportagem encomiástica redigida ao serviço do jornal *O Século* sobre o ambiente febril à volta da autoproclamação do *condottiere*-poeta como *Duce* (ou caudilho) da breve e profascista Regência Italiana de Carnaro em Fiume (atualmente, Rijeka na Croácia) em 1920. É desse momento, afirma um estudioso português, que data a sujeição abjeta de Ferro ao

autocratismo messiânico que deslindaria poucos anos depois em Mussolini, Primo de Rivera, Salazar e até Hitler (Victorino, 2016, p. 132). No entanto, a recepção de Ferro pelos modernistas paulistas foi quase unanimemente exuberante. Numa versão mais extensa deste artigo, incluo numerosos exemplos desta calorosa acolhida. A título de ilustração sintética, bastará talvez citar aqui uma breve notícia sobre um jantar oferecido pelos *klaxistas* ao “autor dessa adorável *Leviana*”, em que se transcreve a seguinte pilhéria de um dos convivas: “São Paulo precisa de importar Ferro” (Luzes, 1922b, p. 14). Oswald de Andrade, cuja novela *Serafim Ponte Grande* acusa possíveis paralelos a nível da sua estrutura fragmentária com a *Leviana* de Ferro, declara numa “Carta aberta” ao futuro panegirista de Salazar, publicada na revista portuguesa *Contemporânea*: “sem você ... [“nós ... os modernistas de São Paulo] estaríamos mais atrasados” (apud Saraiva, 2004, p. 181). À luz destas manifestações de entusiasmo, tornam-se proféticas as palavras que profere Lima numa recensão de um dramalhão do autor português Júlio Dantas estreado no Rio em 1918: “É curioso o *engouement* que o nosso povo vai tendo por certos autores portugueses de uma mediocridade evidente que a disfarçam com um palavreado luxuriante, um barulho de frase, mas que não aventam uma ideia, que não revelam uma alma” (2017c, p. 123-4).

Como menciono acima, uma das razões por que Lilia Schwarcz considera infausto o acrimonioso debate entre Lima e os *klaxistas* é que a “colisão” impediu Lima de identificar nos esforços dos vanguardistas paulistas uma proposta de retomar as expressões culturais das populações indígenas e afrodescendentes como “elementos fundamentais e fontes de inspiração” para os seus projetos literários (p. 447). Concretamente, Schwarcz deteta nas jovens paulistas preocupações similares às que enuncia Lima no seu “manifesto” de 1921 (“Destino da Literatura”), no qual ele advoga a favor de uma produção literária solidária com os “humildes” e norteada pelos

princípios humanistas de igualdade e fraternidade (p. 448). Sem embargo, tais afinidades só dificilmente se discernem nos números inaugurais da *Klaxon*. Destarte, a pretensão da eminente biógrafa é não tanto inexata como anacrônica. Ou seja, a sua caracterização do empenho dos modernistas em recuperarem culturas locais refere-se não à primeira fase do movimento — a única que Lima evidentemente conheceu — senão ao período pós-1924, durante o qual as reivindicações do modernismo brasileiro se formulam cada vez mais em termos nacionais e nacionalistas assim como de recuperação do poder criativo de culturas primitivas que, como refere Antonio Candido, ao contrário do que acontecia na Europa, no Brasil ou “se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (2006, p. 127). Vale a pena recordar que será o próprio Mário de Andrade que afirmará no seu balanço do movimento publicado em 1942 que “de início [...] o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa” (1942, p. 25, 26).

Numa leitura incisiva de um poema de Oswald de Andrade, Roberto Schwarz asserta que, em última instância, o “ufanismo crítico” (1987, p. 13), ou “interpretação triunfalista do ... atraso” socioeconómico do Brasil que propõem, por exemplo, os programas pau-brasil e antropofágico (p. 37) “algo tem de uma opção por não enxergar, ou melhor, por esquecer o que qualquer leitor de romances naturalistas sabia” (p. 27). A partir desta proposta de Schwarz, quero alvitar que Lima identifica uma expunção comparável e mais ou menos deliberada na suposta replicação tardia por parte dos “futuristas” de São Paulo de vogas importadas da Europa. Aos olhos de Lima, esta aceitação irreflexiva de “modernidades velhas” (2017b, p. 310) e alienígenas conduz não só ao esquecimento voluntário de flagrantes assimetrias relativas à modernização desigual brasileira, mas, outrossim, da presença cívica e das indelévels contribuições aportadas por múltiplas gerações de afro-brasileiros à cultura nacional.



Uma marca inequívoca da preocupação constante de Lima por este apagamento “racial” revela-se nesta sutil admoestação a Ferro: “Nós já sabíamos tudo isto, embora o Brasil seja um país de bugres e negros” (Lima Barreto, 2017a, p. 64). Uma das facetas mais salientes da produção literária de Lima é precisamente a satirização implacável do empenho inabalável da classe dominante do país por induzir a Europa a conferir-lhe um aceno de reconhecimento complacente. Para aportar um exemplo ilustrativo dentre vários possíveis, no seu romance *Numa e a ninfa* (1915), o narrador apresenta “os pretos” ou “a grande população de cor” que possuía (e possui) o Brasil como “fonte de irritação” para a gente “bonita,” “limpa” e “elegante” (1989a, p. 138). Porém, do que “esses cândidos espíritos” se esquecem é que “por sua vez a sua zanga ofendia os seus compatriotas de cor [porque] queria dizer que estes últimos eram a vergonha do Brasil e o seu desaparecimento uma necessidade” (1989a, p. 139). Efetivamente, ainda em 1929, um dos contribuintes da revista modernista de Belo Horizonte *Leite Criôlo*, reconhecida pela sua suposta valorização da “contribuição cultural” dos brasileiros de descendência africana, declara: “queremos é apagar o que [o negro] poz no character da nacionalidade: a alma encachaçada que ainda perdura pra nosso grande tormento” (Vivacqua, 2012, p. 86).

Ao descrever o Brasil como “um país de bugres e negros,” Lima pretende assim tornar visível exatamente o que procuram expungir as estruturas de poder político e intelectual que nutrem e sustentam o mito de uma “democracia racial”. O que este mito escamoteia, todavia, é um racismo tanto recalcado quanto agressivamente denegado. Assim, a face mais ou menos oculta do projeto modernista que refere Lilia Schwarcz de reavaliar e recuperar filosofias e culturas indígenas e africanas é a notável ausência de artistas negros e ameríndios dos numerosos afluentes do modernismo brasileiro. Pois é majoritariamente uma elite intelectual branca que assume a prerrogativa de representar a subjetividade afro-brasileira, um fenô-

meno que Alexandra Isfahani-Hammond designa apropriadamente como *white negritude* (negritude branca) (2009, p. 5).

266 Numa nota satírica publicada em 1919, na qual se dispõe a examinar a produção artística do país fictício de Bruzundanga, Lima relata a história de um poeta brilhante que, apesar de ter publicado diversos volumes de poesia, morre alcoolizado e abandonado num dos subúrbios da capital (1956, p. 80). Segundo a “gente solene” do país, a marginalização deste autor justifica-se pelo facto de este ser “um javanês (equivalente ao nosso ‘mulato’ aqui)” (Lima Barreto, 1956, p. 80). Em contrapartida, a mesma “gente sublime” ajuíza como “extraordinário” um indivíduo arribado a Bruzundanga “que se diz[ia] pintor e espanhol, [e] a quem ninguém nunca viu ou conheceu,” se bem que os quadros que expunha fossem “de uma banalidade de concepção e de uma infantilidade de execução lamentáveis” (Lima Barreto, 1956, p. 81). O episódio parece pressagiar a visita triunfal de Ferro ao Brasil. De modo semelhante, a relegação do poeta “javanês” pela crítica vigente aos confins da vida cultural da nação assinalaria simultaneamente a marginalização de Lima referida por Rafael Cardoso e o que Lilia Schwarcz caracteriza acertadamente como a intenção dos klaxistas de “diminuir a autoridade do escritor carioca” ao apelidá-lo repetidamente “um snr. Barreto” na sua azeda riposta ao escritor carioca (p. 455). A biógrafa conclui que nesta contenda “os dois lados lavaram muita roupa suja” (p. 456). Para terminar esta discussão, vejamos brevemente qual deles lavou a maior quantidade.

Publicado no número 4 da *Klaxon*, o contra-ataque dos klaxistas abre com a tonalidade reconhecidamente belicosa dos manifestos marinettianos. Metaforicamente “bem acastelados” e munidos “de metralhadoras armadas”, os klaxistas aguardam estoicamente o presunçoso agressor que “tem a pretensão de [os] atacar ... empunhando uma antiga colubrina” (Luzes, 1922b, p. 17). A justaposição da moderna (ou “futurista”) metralhadora a uma espada seiscentista

visa obviamente solapar o potencial irônico da alusão de Lima ao ambicioso projeto da *Klaxon* de “revolucionar a literatura nacional e de outros países” com “novidades velhas” (2017b, p. 311, 310). E reitera, ademais, a modernidade radical da *Klaxon* face ao vão arcaísmo do “snr. Barreto” (Luzes, 1922b, p. 17).

É a partir deste ponto que o texto dos klaxistas não só toca, mas ultrapassa as raias do racismo. No trecho que segue, os editores da revista clamam: “Colubrina? Qual! A colubrina é uma espada muito nobre do passado. É uma navalha que traz o atacante ... O snr. Lima Barreto, como escritor de bairro, desembocou duma das vielas da Saúde, gentilmente confiado nas suas rasteiras. E foi uma rasteira que imaginou nos passar” (p. 17). A meu ver, este fragmento exemplifica o fenômeno que Achille Mbembe define como “nano-racismo”: “esta forma narcótica do preconceito de cor que se exprime nos gestos aparentemente anódinos... no desvio... de um obscuro desejo de estigmatizar, e sobretudo... de ferir, de humilhar, de aviltar quem não se considera como sendo dos nossos [cette forme narcotique du préjugé de couleur qui s’exprime dans les gestes apparemment anodins ... au détour ... d’un obscur désir de stigmatiser, et surtout ... de blesser, d’humilier, de souiller celui que l’on ne considère pas comme étant des nôtres]” (Mbembe, 2015, p. 6). Juntamente com a redução de Lima a um banal “escritor de bairro,” a substituição da “nobre” colubrina pela ignóbil navalha tem como desígnio colocar Lima no seu lugar. E este lugar é decididamente subalterno e racializado, tal como o sublinham a alusão à Saúde, um dos bairros da região do Rio de Janeiro ‘conhecida como Pequena África, e a referência à rasteira, um dos golpes emblemáticos da capoeira. Destarte, para além da intenção de diminuir a estatura de Lima e de o excluir do círculo mágico de brilhantes jovens letrados que, ao contrário do pretensioso “escritor de bairro,” conhecem bem Apollinaire, Blaise Cendrars e o cineasta e crítico Jean Epstein, emerge explicitamente o propósito de tornar Lima invisível.

No seu prefácio à edição póstuma de *Clara dos Anjos*, o último romance de Lima, Sérgio Buarque de Holanda alega que Lima “não conseguiu forças para vencer, ou sutilezas para esconder, à maneira de Machado, o estigma que o humilhava” (Holanda, 1956, p. 12). Lilia Schwarcz admite a infelicidade do termo *estigma* assim como o seu inextricável vínculo com os “determinismos raciais” duma época prévia (p. 460). Isaías Caminha, o protagonista “mulato” do primeiro romance de Lima, refuta implicitamente a reflexão do ilustre historiador sobre as possíveis motivações subjacentes da revolta daquele contra o racismo mais ou menos dissimulado que vivenciou e condenou incansavelmente. Reagindo ao “fascículo duma revista nacional” que suscitou a redação das suas “recordações,” o qual aventava “considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do [seu] nascimento” (Lima Barreto, 1989b, p. 12), Caminha pondera que “a sentença geral que tirava não estava em nós, na nossa carne e no nosso sangue, mas fora de nós, na sociedade que nos cercava” (p. 13). Um balanço da prolixa e frenética produção dos modernistas de São Paulo não nos permite concluir que eles chegaram a apreender este simples facto. Se, como observa Schwarcz, o debate entre Lima e os klaxistas foi *un dialogue de sourds*, não foi Lima Barreto que se recusou a escutar.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Discurso pronunciado no Teatro Municipal de São Paulo em 12 de Setembro de 1922. In: FERRO, António. **A idade do jazz-band**. 2. ed. Lisboa: Portugalia, [1924], p. 15-25.

ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Modernity in Black and White: Art and Image, Race and Identity in Brazil, 1890-1945**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

FERRO, António. **A arte de bem morrer**. Rio de Janeiro: H. Antunes & Ca., 1923.

FERRO, António. Nós. *Klaxon: mensario da arte moderna*, n. 3, 15 jul., 1922, p. 1-2.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: LIMA BARRETO. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. 9-19.

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. **White Negritude: Race, Writing, and Brazilian Cultural Identity**. New York: Palgrave-MacMillan, 2009.

LIMA BARRETO. Estética do ‘ferro’. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017a, p. 63-64.

\_\_\_\_\_. O futurismo. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017b, p. 310-311.

\_\_\_\_\_. **Numa e a ninfa**. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1989a.

\_\_\_\_\_. Outras histórias dos Bruzundangas. In: BARBOSA, Francisco de Assis et al. (Org.). LIMA BARRETO. **Os Bruzundangas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956, p. [78-88]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/bruzundangas.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/bruzundangas.pdf)

\_\_\_\_\_. **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro and Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1989b.

\_\_\_\_\_. Volta ao Camões. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Lima Barreto, Impressões de leitura e outros textos críticos**, São Paulo: Companhia das Letras, 2017c, p. 123-127.

LUZES e refracções. *Klaxon: mensario da arte moderna*, n. 4, 15 ago., 1922a, p. 16-17.

LUZES e refracções. *Klaxon: mensario da arte moderna*, n. 5, 15 set., 1922b, p. 14.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **I manifesti del futurismo**. Project Gutenberg eBook, 2009. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/28144/28144-h/28144-h.htm>

MBEMBE, Achille. Préface. Nanoracisme et puissance du vide. In: BANCEL,

Nicolas, BLANCHARD, Pascal, BOUBEKER, Ahmed. **Le grand repli**. Paris: La Découverte, 2015, p. 5-11.

REDACÇÃO. Klaxon. *Klaxon: mensario da arte moderna*, n. 1, 15 maio 1922, p-1-3.

RUFFATO, Luiz. Lima Barreto contra os ‘futuristas’. *Rascunho*, dez. 2020, edição 248, p. 18-19. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

SARAIVA, Arnaldo. **Modernismo português e modernismo brasileiro: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto: Triste visionário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VICTORINO, José Guilherme. Do futurismo ao tradicionalismo: notas sobre o percurso singular de António Ferro. In: FERRO, Mafalda (Org.). **António Ferro: 120 anos depois: Actas**. Lisboa: Texto Editora, 2016, p. 123-153.

VIVACQUA, Achilles. Criolo. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna e CABRAL, Cleber Araújo (Orgs.). **1929. Leite Criôlo. Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012, p. 86.

# A modernidade dissidente de Manoel Bomfim

Luiz Fernando Valente<sup>1</sup>

Começo pedindo algumas desculpas (mas não muitas!) por introduzir um certo ceticismo nas celebrações do centenário da Semana de Arte Moderna. Embora reconhecendo o papel fundamental que a maioria dos intelectuais ligados à Semana tiveram na renovação da arte, da literatura, da música e do pensamento social brasileiros durante a primeira metade do século passado, não compartilho a visão heróica de 22, hegemônica nos nossos estudos literários e culturais. Ao codificarem a Semana de Arte Moderna como o marco zero do modernismo brasileiro, as histórias literárias criaram expressões de 271  
dúbio valor histórico e crítico, como “pré-modernismo”, conceito atribuído a Alceu de Amoroso Lima (1893-1993) em *Contribuição à história do modernismo* (1939) e retomado por Alfredo Bosi (1936-2021) no volume V do excelente panorama da literatura brasileira publicado pela editora Cultrix na década de 1960; “sincretismo” e “transição”, popularizados por Afrânio Coutinho (1911-2000) em *A Literatura no Brasil*, na década de 1950; ou “pós-modernismo”, termo consagrado para nomear a produção literária brasileira a partir de meados da década de 1940<sup>2</sup>, embora recentemente esta terminologia tenha passado a ser utilizada prioritariamente como

1 Professor Titular de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, Brown University, Providence, RI, USA.

2 “Pós-modernismo se entende basicamente como o estilo estético que vem-se desenvolvendo na segunda metade do século atual, ainda que, por vezes, o termo apareça como sinônimo de pós-modernidade” (Proença, 1988, p. 12).

tradução para o português da chamada “condição pós-moderna”, conforme teorizada por Jean-François Lyotard (1924-1998) e outros. Intrínseca a esses rótulos, é a premissa segundo a qual a renovação e transformação ocorridas nas décadas que precedem a Semana seriam uma preparação para 22, e o que lhe segue, sua extensão.

A hegemonia da Semana na introdução de uma mentalidade moderna no Brasil vem sendo contestada há algum tempo por intelectuais como o saudoso Renato Cordeiro Gomes, Eneida Leal Cunha, Beatriz Resende e outros.<sup>3</sup> Insiro-me nessa linha crítica, a partir de um contraste entre *modernista* e *moderno*. Proponho que a prioridade da mentalidade moderna no Brasil não cabe à Semana, que, ao lado de pioneiros como os dois Andrades, reuniu alguns artistas e pensadores de extirpe conservadora: por exemplo, o romancista e futuro líder integralista Plínio Salgado (1895-1975), a pianista clássica Guiomar Novaes (1895-1979), deliciando o público com suas interpretações virtuosas de Chopin e Debussy<sup>4</sup>, e o próprio  
272 José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), tradicionalmente visto como um dos pilares da renovação associada à Semana, cujo confuso discurso de abertura revela uma curiosa mistura de neo-platonismo com uma vaga e gratuita apologia da arte moderna. É importante lembrar, outrossim, que a própria organização da semana dependeu

---

3 Ver, por exemplo, os ensaios publicados em *Cuadernos de Literatura* 18.35 (2014), versões revistas das palestras apresentadas durante o ciclo de conferências “Depois do Modernismo,” patrocinado pelo departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 2012.

4 Não por acaso, dois dias após sua apresentação no primeiro festival da Semana de Arte Moderna, Guiomar Novaes, em carta endereçada ao jornal O Estado de São Paulo, revela sua discordância com os propósitos dos organizadores: “Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna, realizada na noite de 13 do corrente, no Teatro Municipal, em relação às demais escolas de música, das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de aqui declarar o meu desacordo com esse modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas à música de Chopin” (Martins, 1965, p. 68-69).



de subvenções de barões da produção cafeeira (a família Prado e D. Olívia Guedes Penteado), sustentáculos da já então decadente República Velha, em descompasso com a agitação por um Brasil mais dinâmico e moderno, corporificada em eventos como os Dezoito do Forte, a fundação do Partido Comunista Brasileiro (os dois no mesmo ano da Semana), e a Revolução de 1930. Em 1922 a *modernidade* já se fazia presente na inteligência brasileira desde o início do século XX. Nas letras Lima Barreto (1881-1922) e João do Rio (1881-1921) corporificavam um espírito moderno na temática e na forma, semelhantemente ao que fazia Monteiro Lobato (1882-1948) – este moderno não só como escritor de estilo desenvolvido mas também como editor visionário, lamentavelmente marginalizado pelos modernistas em consequência da sua infeliz e estridente crítica à pintura expressionista de Anita Malfatti (1889-1964). Nas ciências eram renovadoras as propostas de Oswaldo Cruz (1872-1917), enquanto sanitaristas como Belisário Pena (1868-1939), Artur Neiva (1880-1943) e Miguel da Silva Pereira (1871-1918), para o qual o Brasil era “um imenso hospital,”<sup>5</sup> isto é, um doente que poderia ser curado pela ciência moderna, rejeitavam a visão pessimista, dominante até então na inteligência nacional, segunda a qual o país estaria condenado ao atraso devido ao clima tropical e à mistura de raças.<sup>6</sup> O espírito moderno se manifestava também nas ciências sociais, através de pensadores como Manuel Querino (1851-1923) e Manoel Bomfim

273

---

5 Refiro-me ao célebre discurso proferido por Miguel Pereira em outubro de 1916: “E bem que se organizem milícias, que se armem legiões, que se cerrem fileiras em torno da bandeira, mas melhor seria que se não esquecessem nesse paroxismo de entusiasmo que fóra do Rio ou de S. Paulo, captaes mais ou menos saneadas, e de algumas outras cidades em que a previdencia superintende a hygiene, o Brasil é ainda um immenso hospital” (Pereira, 1922, p. 7).

6 “O impacto desse discurso transforma-o no ato fundador de um amplo movimento de opinião pública que diagnosticava a doença como o principal problema nacional, e o descaso das elites, razão pela qual pouco se fizera para solucioná-lo” (Hochman, 1998, p. 65-66).

(1868-1932); no mundo editorial, com publicações de enorme agilidade, como *Fon-Fon* ou *Revista Feminina*; e no urbanismo, como indica o projeto de transformação do Rio de Janeiro liderado por Francisco Pereira Passos (1836-1913), para citar alguns exemplos. Embora não tendo participado do *modernismo*, esses pensadores, escritores, cientistas e homens públicos possuíam um projeto *moderno* para o Brasil muito antes de 22, e de maneira alguma podem suas realizações ser consideradas apenas como preparativos para a eclosão do movimento modernista.

274 A notória palestra de Graça Aranha, intitulada “A emoção estética na arte moderna”<sup>7</sup>, é um perfeito exemplo do atavismo de uma mentalidade tradicional na Semana. Uma espécie de Bernie Sanders da época, Graça Aranha era um diplomata e escritor respeitado, com grande circulação entre os artistas e escritores mais jovens por suas posições supostamente avançadas. Sua participação na Semana dava enorme credibilidade ao projeto modernista. No entanto, um exame mais detalhado da palestra, historicamente mais mencionada do que analisada, revela inúmeras contradições, numa mescla desordenada e por vezes desconcertante de progressismo e conservadorismo. Após um ataque veemente aos supostos “retardatários” para os quais “a arte ainda é o Belo”, pois “nenhum preconceito é mais perturbador à concepção da arte que o da Beleza”, Graça Aranha vai construindo uma surpreendente defesa do que chama o “mistério da arte, insolúvel em todos os tempos, porque a arte é eterna”, através do qual a arte, supostamente, “inefável,” irá “nos arrebatrar ao Infinito”. Para o palestrante, cujo aparato crítico é mais simbolista do que propriamente modernista, a função precípua da arte seria nos conduzir ao “Todo [com T maiúsculo] universal” e, portanto, à “essência das coisas”. Em suma, Graça Aranha reduz o espírito moderno a um vago subjetivismo:

Eis chegado o grande enigma que é o precisar as origens da sen-

---

<sup>7</sup> As citações da palestra se referem ao texto do discurso acessado “online”, portanto sem paginação, conforme indicado na lista de obras citadas.

sibilidade na arte moderna. Este supremo movimento artístico se caracteriza pelo mais livre e fecundo subjetivismo. É uma resultante do extremado individualismo que vem vindo na vaga do tempo há quase dois séculos até se espriar em nossa época, de que é feição avassaladora.

A palestra conclui com uma tomada de posição estética de cunho neo-platônico, bastante diversa, portanto, da cartilha dos futuristas e expressionistas europeus, nos quais se teriam inspirado os modernistas brasileiros:

A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética. O próprio Amor [com A maiúsculo] é uma função da arte, porque realiza a unidade integral do Todo [com T maiúsculo] infinito pela magia das formas do ser amado. No universalismo da arte estão a sua força e a sua eternidade. Para sermos universais façamos de todas as nossas sensações expressões estéticas, que nos levam à ansiada unidade cósmica.

Tentar estabelecer uma continuidade entre a palestra-manifesto de Graça Aranha, que abriu a Semana, e o vanguardismo dos modernistas ao longo da década de 1920 me parece um tanto forçado.

Médico, biólogo com especialização no Instituto Pasteur, cientista social, e professor, o sergipano Manoel Bomfim (1868-1932) não participou da Semana da Arte Moderna. Naquela altura suas preocupações estavam voltadas para a instrução pública e centradas no seu trabalho como educador, na qualidade de professor e eventualmente diretor da Escola Normal do Rio de Janeiro. Qualquer avaliação do período não pode, contudo, deixar de levar em consideração sua vasta e variada obra, na qual se configura uma mentalidade moderna de grande abrangência e profundidade. Moderno, antes que simplesmente modernista, Bomfim era, dentro do estreito panorama intelectual brasileiro das três primeiras décadas do século passado, mais vanguardista que alguns participantes da Semana, como Plínio Salgado, Graça Aranha ou Guiomar Novais. Bomfim foi um inovador, cujo bri-

lhanismo transformador frequentemente nadava contra a corrente. Seus surpreendentes escritos, nos quais se antecipam alguns conceitos que associamos à teoria da dependência e ao chamado pensamento pós-colonial, e sua noção cultural e anti-biológica de raça<sup>8</sup> prefiguram muitas das ideias que seriam posteriormente desenvolvidas pela nata da intelectualidade brasileira durante a primeira metade do século XX, como Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), Gilberto Freyre (1900-1987), Paulo Prado (1869-1943) e Caio Prado, Jr (1907-1990), embora entre esses só Gilberto Freyre cite o pensador sergipano.

276 Ao contrário destes, contudo, desde o seu primeiro grande livro, *A América Latina: males de origem* (1906), em que formula o teorema sobre o Brasil que tentará provar ao curso de sua vida, Bomfim trabalha com o conceito de *origem*, e não simplesmente com o conceito de *fundação*. Ao fazê-lo radicaliza o tratamento da questão colonial. Para Bomfim não se trata de opor a Europa (metrópole) à América Latina (colônia) mas de refletir sobre as interconexões entre colonizadores e colonizados. Desta forma o autor coloca em questão a simples oposição entre modelo e cópia. Rejeitando a exclusão dos latino-americanos pelos europeus como um “outro”, Bomfim começa por inserir a América Latina dentro da civilização ocidental, embora em termos diferentes do que faz Joaquim Nabuco (1849-1910), para o qual a Europa oferecia os parâmetros a serem seguidos. Para Bomfim, ainda que participe da civilização ocidental, a América Latina é, ao mesmo tempo, vítima da colonização europeia, caracterização cuja ambiguidade constitui um dos alicerces de seu argumento:

Mas, no nosso caso, participando diretamente da civilização ocidental, pertencendo a ela, relacionados diretamente, intimamente a todos os outros povos cultos, e sendo ao mesmo tempo

---

8 Antes de Gilberto Freyre, Bomfim já havia proposto, que “a verdadeira ciência, a que se faz na observação criteriosa e desapaixonada dos fatos, tem proclamado já que o valor atual das raças é, apenas, valor de cultura” (Bomfim, 1997, p. 196).

dos mais atrasados, e por conseguinte dos mais fracos, somos forçosamente infelizes. Sofremos todos os males, desvantagens e ônus fatais às sociedades cultas, sem fruirmos quase nenhum dos benefícios com que o progresso tem suavizado a vida humana. (Bomfim, 2005, p. 53)

Em outras palavras, é a partir da interdependência histórica entre a Europa e a América Latina que o autor construirá a dependência moderna dos latino-americanos nos europeus.

Igualmente precursores são o seu questionamento da narrativa histórica oficial e o projeto de re-escrever a história do Brasil dando prioridade a eventos considerados marginais pela história oficial, como a Revolução Pernambucana de 1817. Desta forma Bomfim antecipa-se a formulações que seriam teorizadas por pensadores como Walter Benjamin (1892-1940), ou colocadas brevemente em prática no início dos anos 60 com a revolucionária *História nova do Brasil*, desenvolvida no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) por Joel Rufino dos Santos (1941-2015), Nelson Werneck Sodré (1911-1999), Pedro Celso Uchôa Cavalcanti Neto (1936-) e outros, e abortada pela ditadura militar. Finalmente, suas teorias sobre a linguagem enquanto instrumento de pensamento e de comunicação adiantam-se, segundo Wilson Martins (1921-2010), a vários dos conceitos que associamos com estruturalistas como Roman Jakobson (1896-1962) e Claude Lévi-Strauss (1908-2009) (Martins, 1978, pp. 301-302)<sup>9</sup>. Como afirmou Darcy Ribeiro (1922-1997), “Bomfim era um pensador original, o maior que geramos” (Ribeiro, 1984, p. 48). Bomfim poderia ser qualificado, portanto,

277

---

9 “Houvessem os intelectuais brasileiros da época percebido a importância e a significação do livro de Manuel [sic] Bomfim [Pensar e dizer], e o desenvolvimento do nosso pensamento crítico teria sido completamente diverso, pois ele se consagrava a um tipo de preocupações e abria perspectivas que, como ficou dito, só modernamente se converteram em moda intelectual (por influência de especialistas estrangeiros que, por sua vez, não as perceberam senão recentemente)” (Martins, 1978, p. 302).

como um *modernista dissidente*,<sup>10</sup> que compartilha a mentalidade moderna da *Semana*, mantendo-se, contudo, independente do projeto vanguardista elaborado pelo grupo paulista.<sup>11</sup>

Uma de suas perenes preocupações, em consonância com o grupo modernista, mas, como de costume trilhando seus próprios e frequentemente polêmicos caminhos, era a formação de uma consciência nacional cujas origens Bomfim identifica na sua brilhante re-avaliação do Romantismo brasileiro, desenvolvida na segunda parte de *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira*. Combinando uma abordagem sociológica da função crítica e transformativa da literatura<sup>12</sup> com uma apreciação estética de grande acuidade – por

---

278 10 Sirvo-me aqui da definição de dissidência proposta pelo crítico novo historicista Alan Sinfield: “Por ‘dissidência’ entendo a recusa de um aspecto do dominante sem pré-julgar o resultado. Isso pode parecer uma postura mais débil [do que a ‘subversão’], mas acredito ser realmente uma postura mais robusta na medida em que estabelece um espaço necessariamente aberto a uma contínua disputa, na qual em algumas conjunturas o dominante perderá terreno enquanto em outras o subordinado mal poderá manter sua posição” (‘Dissidence’ I take to imply refusal of an aspect of the dominant, without prejudging the outcome. This may sound like a weaker claim [than ‘subversion’], but I believe it is actually stronger insofar as it posits a field necessarily open to continuing contest, in which at some conjunctures the dominant will lose ground while at others the subordinate will scarcely maintain its position). (Sinfield, 1992, p. 49). Desenvolvo essas questões mais detalhadamente em ensaios anteriormente publicados em 2018 e 2016, e indicados na lista de trabalhos citados.

11 Com sua notória e frequentemente polêmica independência, Bomfim corporifica a definição do intelectual que seria proposta pelo grande geógrafo brasileiro Milton Santos décadas mais tarde, numa variação do conceito de dissidência mencionado acima. De acordo com Santos, “o intelectual existe para criar o desconforto, é o seu papel. E ele tem que ser forte o bastante sozinho para continuar a exercer esse papel. Não há nenhum país mais necessitado de verdadeiros intelectuais, no sentido que dei a esta palavra, do que o Brasil” (citado por Menezes, <https://www.linkedin.com/pulse/o-desbravador-de-espaa%C3%A7os-davison-rego-menezes/?originalSubdo-main=pt>).

12 Refiro-me à proposta do historiador e crítico Dominick LaCapra de que

exemplo, sua convincente releitura de Junqueira Freire (1832-1855) como “o mais moderno de nossos grandes líricos” (Bomfim, 1996, p. 302) – o autor qualifica os poetas românticos como “legítimos representantes de um gênio nacional<sup>13</sup> já diferenciado” (Bomfim, 1996, p. 293). Estes se teriam revolucionariamente revoltado “contra a sorte de uma pátria rebaixada, condenada por um destino cruel a ser o despoujadouro de dirigentes mesquinhos” (Bomfim, 1996, p. 294) e, desta forma, influenciado “a dissolução das instituições em que se enfeixara o mesmo regime – escravidão e monarquia” (Bomfim, 1996, p. 293).<sup>14</sup> Segundo Bomfim, os poetas românticos, através de

---

textos culturalmente significativos mantêm um relacionamento crítico e transformativo com os contextos em que foram produzidos. Ao longo de sua vasta obra, LaCapra se posiciona contra uma prática realista tanto na historiografia quanto na crítica literária, que tende a ver os textos como meras representações dos seus contextos. Colocando em xeque a separação entre texto e contexto, LaCapra insiste na necessidade de se pensarem os textos além da função documental privilegiada por historiadores e críticos, valorizando, ao contrário, suas funções crítica e potencialmente transformativa. Ver, por exemplo, a “Introdução” a *History, Politics & the Novel* (LaCapra, 1987, p. 4).

279

13 Na “Introdução” a *O Brasil na América: características da formação brasileira*, Bomfim já havia definido o que considerava ser o “gênio brasileiro,” caracterizado por um hibridismo ímpar, “síntese em que se apuravam as tradições combinadas [...] realmente constantes da formação brasileira, e que lhe deram caráter” (Bomfim, 1997, p. 36). Citemos Bomfim: “Tais disertadores discorrem como se fora possível que tradições se encontrassem, conservando-se impermeáveis entre si, sem reciprocidade de influxos, sem conseqüências na vida social e intelectual que se originou deste encontro. Ora, em vez disto, todos o sabemos: mais do que os sangues, caldeiam-se as tradições logo que as raças diferentes se encontram. Combinam-se as qualidades de espírito e completam-se as respectivas manifestações, numa expressão vivamente nova e original. (Bomfim, 1997, p. 36).

14 Aqui Bomfim expressa mais uma vez seu desprezo pela Casa Real de Bragança, que o autor aponta como a corporificação do “parasitismo” gerado pelo sistema mercantil, resultado de uma atitude depredadora, que degrada o “gênio português” (que Bomfim associa com a supostamente heroica Casa de Avis) e degenera o “corpo” brasileiro. O conceito de parasitismo,

cujas ideias, codificadas na obra de Castro Alves, “se planejará um novo Brasil” (Bomfim, 1996, p. 294), teriam “mais significação, infinitamente mais, do que toda a parolagem dos políticos do segundo reinado e da República iminente” (Bomfim, 1996, p. 296).

280 Bomfim foi também um pioneiro da literatura paradidática brasileira, destacando-se o livro *Através do Brasil* (1910), escrito a quatro mãos com Olavo Bilac (1865-1918). Representante de uma mentalidade moderna, esse projeto transformativo colocava em questão os parâmetros da educação voltada para a formação de elites, conforme a prática positivista-republicana, abraçada pela república do café com leite mas rejeitada por Bomfim, com sua perene ojeriza pelo Positivismo e seu comprometimento com a instrução popular e universal. Neste livro, protagonizado pelos irmãos Carlos e Alfredo, que percorrem as várias regiões do Brasil, a formalidade e artificialidade das cartilhas portuguesas são substituídas por um texto mais desenvolvido e dinâmico, voltado especificamente para os estudantes brasileiros, os quais, no decorrer do livro, vão aprendendo sobre a geografia e a diversidade cultural do país. O livro está em sintonia com futuras obras modernistas como o *Clã do jabuti* (1927) ou *Macunaíma* (1928), e antecipa o projeto da criação de uma literatura infantil autóctone, que Monteiro Lobato, outro moderno mas não modernista, desenvolveria no curso de várias décadas. De acordo com Marisa Lajolo, “a biografia dos dois autores [Bomfim e Bilac] traça o perfil de dois intelectuais comprometidos com um projeto educacional moderno” (Lajolo, 2000, p. 19). De fato, tanto Bomfim quanto Bilac já haviam, antes de *Através do Brasil*, publicado importantes obras de cunho didático.

É mister sublinhar que embora injustamente estereotipado como um “parnasiano aguado”, para citar um verso do poema

---

imprescindível para entendermos o pensamento de Bomfim, é desenvolvido a partir de seu primeiro grande livro, *América Latina: males de origem*, e informa toda a sua obra ao longo das duas décadas e meia seguintes.



satírico “Os sapos”, de Manuel Bandeira, declamado na segunda noite da Semana sob apupos de um público paulista de extirpe provinciana, antes que moderna, Bilac foi, como Bomfim, um intelectual com ideias inovadoras para sua época, como o serviço militar obrigatório, jornalista político combativo, aliás perseguido pelo autoritário Presidente Floriano Peixoto, e autor de uma obra poética importante, que inclui, por exemplo, uma poesia erótica de alta qualidade, largamente desconhecida do público leitor, que, na esteira do modernismo hegemônico, “não leu e não gostou”.

Ao mitificarem a Semana, alguns modernistas lançaram os fundamentos para a sua hipervalorização, como o fez, com grande exagero, Patrícia Galvão (Pagu) ao sugerir que “22 é um marco revolucionário [...] 1922 são os 10 dias que abalaram o mundo na literatura brasileira” (Galvão, 1948, citado por Jackson, 2021, p. 59). Ao longo dos anos a posição hegemônica ocupada pela Semana de Arte Moderna na história literária e cultural brasileira continua a dificultar uma avaliação imparcial do contributo, para a introdução de uma mentalidade moderna no Brasil, de número considerável de escritores, artistas e pensadores que precederam ou não participaram do movimento modernista. Não se trata de minimizar a importância de 22 e dos anos seguintes para o desenvolvimento da literatura, da música, da arte, e do pensamento social brasileiros durante o século passado, nem de denegrir as obras produzidas pelos primeiros modernistas, ainda que o próprio Mário de Andrade tivesse levantado dúvidas sobre os sucessos do movimento: “O movimento modernista, eminentemente crítico por natureza, parecia implicar numa grande evolução ulterior da cultura, mas tal não se deu” (Andrade, 1962, p. 29). Contudo, uma análise mais cuidadosa revelará não só que nem todos os modernistas foram tão modernos assim, mas também que muitos dos que não foram modernistas eram surpreendentemente modernos.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.
- BILAC, Olavo e Manoel Bomfim. **Através do Brasil**. org. Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOMFIM, Manoel. **América Latina: males de origem**. [1905] Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- BOMFIM, Manoel. **O Brasil na América: caracterização da formação brasileira**. [1929] 2 ed. Rio: Topbooks, 1997.
- BOMFIM, Manoel. **O Brasil nação: realidade da soberania brasileira**. [1931] 2ª ed. Rio: Topbooks, 1996.
- BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira: o pré-modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1966.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. vol. IV. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- CUADERNOS DE LITERATURA 18.35. Bogotá: Universidad Javeriana, 2014.
- 282 GRAÇA ARANHA, José Pereira da. **A emoção estética na arte moderna**. Discurso de abertura da Semana de Arte Moderna de 1922.
- <https://aterraeredonda.com.br/a-emocao-estetica-na-arte-moderna>. Acessado em 12/5/2022.
- HOCHMAN, Gilberto. **A era do saneamento: as bases da política de Saúde Pública no Brasil**. São Paulo, HUCITEC, 1998.
- JACKSON, K. David. **Cannibal Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde**. Oxford: Peter Lang, 2021.
- LaCAPRA, Dominick. **History, Politics & the Novel**. Ithaca: Cornell U Press, 1987.
- LIMA, Alceu Amoroso. **Contribuição à história do modernismo: o premodernismo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- LYOTARD, Jean-François. **La Condition postmoderne**. Paris: Minuit, 1979.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. vol. VI. São

Paulo: Cultrix, 1978.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira: o modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1965.

MENEZES, Davison. **O desbravador de espaços**.

<https://www.linkedin.com/pulse/o-desbravador-de-espa%C3%A7os-davison-rego-menezes/?originalSubdomain=pt>. Acessado em 1/5/2022.

PEREIRA, Miguel da Silva, “O Brasil é ainda um imenso hospital.” *Revista de Medicina: órgão do Centro Acadêmico Oswaldo Cruz / Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo*, v. 2, n. 21, p. 3-7.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. “Manoel Bomfim, antropólogo”. **Revista do Brasil**, 1.2 (1984), pp. 48-54.

SINFIELD, Alan. **Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading**. Berkeley: University of California Press, 1992.

VALENTE, Luiz Fernando. “A dissidência e as ciências humanas críticas”. In: DINIZ, Júlio César Valladão e SCHØLLHAMMER, Karl Erik, orgs. **Humanidades em questão: abordagens e discussões**. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2018. p. 146-161.

VALENTE, Luiz Fernando. “Crítica e dissidência”. In: **Literatura e artes na crítica Contemporânea**. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik, SIMONI, Mariana, OLINTO, Heidrun Krieger, orgs. Rio de Janeiro: Editora da PUC-Rio, 2016. p. 179-193.

# Mário de Andrade e o modernismo paranaense, anos de 1920

Marcos Antonio de Moraes<sup>1</sup>

## contra o futurismo

O manifesto futurista, tendo à frente F.-T Marinetti, circulou, pela primeira vez no *Le Figaro* francês em 20 de fevereiro de 1909. O polêmico documento repudiava a tradição estética, vista em termos de “imobilidade pensativa”, para valorizar a vibrátil experiência urbana do século XX, a “beleza da velocidade”, apregoando o “amor ao perigo”, a glorificação da guerra, o “menosprezo à mulher” e a destruição de museus e de bibliotecas. O jornal parisiense, ao lançar o escrito programático, resguardava-se de acusações, transferindo  
284 ao signatário “toda a responsabilidade de suas ideias singularmente audaciosas e de um exagero frequentemente injusto para com as coisas eminentemente respeitáveis, e felizmente, por todos respeitadas” (Marinetti, 1985, p. 85).

Rastilho de pólvora aceso, o manifesto, instaurando ruptura no campo artístico, correu mundo. Em Curitiba, chegou logo e desencadeou reações na imprensa. O *Diário da Tarde*, que se vangloriava de ser “Folha de maior circulação no Paraná”, em sua edição de 25 de maio de 1909, transcrevia, em sua primeira página, uma tradução das onze proposições inseridas na declaração de princípios futurista. O redator, tomando posição precavida em relação ao assunto, oferece aos leitores, “a título de curiosidade, o manifesto entusiástico e revolucionário com que a nova grei literária se apre-

---

<sup>1</sup> Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq.

senta ao mundo intelectual”. Registra, ainda, que “os autores” desse texto “violento e incendiário” diziam ter fundado o futurismo “para libertar a Itália da ‘gangrena’ dos professores, arqueólogos, cicerones e antiquários.” Essa matéria, contudo, não tinha sido a primeira em torno do assunto, pois o articulista recorda-se de que o jornal já se ocupara “há tempos, dessa nova escola literária fundada pela revista Internacional Poesia de Milão.”<sup>2</sup>

O *Diário da Tarde* alimentou a aversão às vanguardas europeias. Em fevereiro de 1921, na coluna Penseroso, o poeta teuto-brasileiro Ernesto Niemeyer, nascido em Joinville em 1863, debruçava-se sobre “Poesia e Arte”. Desejando ver a poesia ser “venerada como um culto religioso”, abisma-se em face do “mais desenfreado abuso da mais divina das artes”. Interpreta a realidade da criação de seu tempo: “uma onda medonha de decadência assola as artes da velha Europa”. Para ele, “as artes se tornaram ofícios vulgares de ganha-pão” da “grande massa”, quando deveria ser reservada apenas a “gênios predestinados”. Esses “intrusos no templo da arte” mostravam-se “incapazes de criar o belo”. Na visão do crítico purista, escorando-se em Madame de Staël e do iluminista Lessing, os artistas desencaminhados “declaram caducas as regras severas do belo criar, escrevem sem nexos, pintam sem perspectiva e sem proporções das formas, fazem música de aprendizes e chamam isto de ‘expressionismo’, ‘futurismo’ e quejandas tolices.” E, para ele, “uma poesia dessa escola não traz as palavras na ordem do senso comum, exprimindo um pensamento belo ou descrevendo um fato, não, ela é um angu de vocábulos e exclamações sem nexos, a fala do titubear dum idiota”. E figurando completo desânimo, diante

285

---

2 O futurismo. *Diário da Tarde*, Curitiba, 20 maio. 1909, p. 1. Todos os periódicos citados neste artigo foram consultados por meio da Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Efetivou-se a transcrição dos textos de periódicos, bem como das cartas citadas neste artigo, de acordo com a norma gramatical vigente.

expressão artística de que se via como testemunha, julga que seria “melhor enterrar toda a arte duma vez” (Niemeyer, 1921, p. 2).

O mesmo periódico, em 13 de outubro, em suas “Notas de Arte”, alardeava que o “tresvario artístico” tinha também “assalt[ado] a música”. Paris, no julgamento do jornalista, espelhava um “período grotesco”, ao ensejar novos rumos artísticos (“todos em ismo”) e literários “extravagantes”. Na pintura, Matisse, Picasso e Braque e outros assinavam “palimpsesto de hospício”. A música, pela vez dela, também tinha sido corrompida pelo futurismo. No Teatro dos Campos Elísios, noticia o jornal, subia ao palco uma inusitada orquestra, regida pelo compositor italiano A. Russolo e comentada pelo próprio “capo” da nova escola. Vinte e nove “artefatos ruidosos” sonoros associavam-se a uma “orquestra comum”, para obter “uma sonoridade maior”. O jornal registra a indignação do público, reagindo com “gritos de protesto, entre risadas”, imprecisões e a defesa de uma outra estética, a “arte francesa”.<sup>3</sup>

286

Em outros periódicos paranaenses, na década de 1910, o termo “futurismo” aparecia comumente vinculado ao jocoso. Em outubro de 1913, na coluna Vida Social de *A República* (órgão do Partido Republicano Paranaense), o articulista lamentava: “tínhamos uma arte futurista: temos agora uma... cozinha futurista”. Desqualifica as inovações de um grupo francês (Vatel) que havia publicado um manifesto repelindo o restrito número e a “mediocre uniformidade” dos pratos tradicionalmente oferecidos “há quatrocentos anos”. A matéria jornalística instaura o cômico: “Aos futuristas ficou proibido, terminantemente, o uso dos antigos temperos salsa, cebola, canela, cravo etc. sendo substituídas pela: água de rosas, heliotropo, violetas, essências de verbena, feno etc.” Pontua, irônico: “É possível que o

---

3 Uma orquestra futurista (Coluna Notas de Arte). *Diário da Tarde*, Curitiba, 13 out. 1921, p. 4.

futurismo consiga se desenvolver e os pratos de hoje julgamos que devem ter um paladar horrível, venham a ser muito apreciados”.<sup>4</sup>

Em janeiro de 1915, no mesmo jornal, a polêmica fomentada por Clemente Ritz, em uma série de artigos, recupera certos versos de um poema – “(Ó orgulho meu, tua impiedade, surte-a/ A certeza de que és um rei num pobre albergue) –, para desmerecê-lo, ligando-a ao experimentalismo futurista: “Que seria o que esse orgulho clamou? Aquele parêntesis, então, está inextricável, que até parece escrito em língua bunda. Entendeste-o [...]? Me [melem] se dele pesquei patavina. Aquilo se não for futurismo, há de ser coisa muito parecida” (Ritz, 1915, p. 1).

Nesse quadro de compreensão desvirtuada do futurismo, compreende-se o sentido atribuído à primeira revista modernista publicada em São Paulo, três meses depois da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal paulistano, em fevereiro de 1922. O *Comércio do Paraná*, em sua edição de 21 de maio de 1922, no canto superior de sua última página, assenta em nota sumária: “São Paulo, 20. Apareceu nessa capital uma revista futurista intitulada *Klaxon*”.<sup>5</sup>

287

Em 1923, em *O Dia*, “Diário Ilustrado, político, Social, Econômico e Noticioso”, J. M. centrou fogo no ideário estético de Marinetti. Em 13 de julho, no grifo “A Nota Paulistana”, apresenta Antonio Constantino, “redator do *Comércio de Franca*”, filiado à literatura regionalista que buscava valorizar o caipira (“tão malvisto e ridicularizado” por Monteiro Lobato), e de quem transcreve uma de suas narrativas, “O caboclo”. Informando que o autor teria um livro em preparo, “contos [...] à moda antiga, sem as maluquices do futurismo”, as quais visariam “principalmente, a tortura da forma”, prevê “um sucesso e uma revelação”. Afinal, não sendo o jovem

4 A cozinha futurista (Coluna Vida Social). *A República*, Curitiba, 5 set. 1913, p. 3.

5 *Klaxon*. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 21 maio 1922, p. 4.

“um cabotino, nem um reclamista, como os ‘futuristas’, [...] tem talento, trabalha e tem de vencer...” (J.M. 1923, p. 2). O articulista desvalida a vertente italiana logo no primeiro parágrafo de “A Nota Paulista”, em 31 de julho, para valorizar obra de Alberto Souza sobre os Andradadas da Independência: “No meio de muita bagaceira futurista que estraga tanto papel e tanta atividade digna de melhor aproveitamento (tipógrafos, revisores, livreiros etc), aparece graças aos deuses, de quando em vez um livro de valor” (J. M. 1923, p. 2). Em 21 de agosto, na mesma coluna, estranhou que Cândido Motta Filho, um “futurista” (que, enquanto tal, “só acha bom o que escrevem os futuristas (ele inclusive), que são meia dúzia de gênios, chefiados pelo papa do futurismo, D. Menotti”) tenha valorizado *Vultos do passado paulista*, do historiador paranaense Ermelino Leão (J.M. 13 jul. 1923, p. 2).

288 Em 1º de agosto, J. M. desabonava, mais uma vez, com a sua contumaz acidez, o “futurismo”, ao se deter no projeto de lei federal que poderia vir a considerar de “utilidade pública” as Academias de Letras de Minas Gerais, do Paraná e de São Paulo. Recupera, deste último estado, uma tentativa gorada de organização acadêmica, dez anos antes, reunindo gente de merecimento e “nulidades”, às quais comparava a “quase sandeus como os atuais futuristas”. Temia a entrada de “malucos” na projetada agremiação, bem como de políticos oportunistas das benesses governamentais. Recupera, em “Futurismo, passadismo e pancadaria. Um novo hospício”, a história da movimentação modernista, que atava ao futurismo:

Os leitores do *O Dia* devem, certamente, conhecer a origem de tal movimento: há ano e pouco, um grupo de literatos mentecaptos entendeu de estabelecer aqui a “escola futurista” e o fez de uma forma escandalosa, descompondo e ridicularizando os “passadistas”, entre os quais nomes consagrados nas letras pátrias. Chegaram a organizar uma desopilante Semana de Arte Moderna no Theatro Municipal, fazendo jus a mais formidável e ruidosa



pateada de que há notícia nos últimos tempos.

Um “futurista”, o sr. Mário de Andrade, teve a coragem de compor e fazer publicar um livro de versos: *Pauliceia desvairada*, que nada mais é do que um repositório de maluquices irritantes.

Leiam os senhores estes versos e digam-me depois, por favor, se o autor não está a merecer uma camisola de força:

### **Noturno**

Luzes do Cambuci pelas noites do crime...  
 Calor! E as nuvens baixas, muito grossas,  
 Feitas de corpos de mariposas,  
 Rumorejado na epiderme das árvores.

Gingam os bondes como um fogo de artifício  
 Sapateando nos trilhos  
 Cuspindo um orifício na treva cor de cal.  
 Bataat’assat’ô furnnn!”<sup>6</sup>

O articulista, tendo em mãos, ao que parece, o volume de versos publicados em 1922 pela Casa Mayença de São Paulo, capa 289 vestida em traje de arlequim, fizera ouvidos moucos às considerações de Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” da obra:

Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo. Era vaidoso. Quis sair da obscuridade. Hoje tenho

---

6 J.M. Futurismo, passadismo e pancadaria. Um novo hospício (Coluna “A Nota Paulista”). *O Dia*, Curitiba, 21 ago. 1923, p. 2. Nessa coluna, em 23 de novembro, “Futurismo e os feriados”, o jornalista volta à carga: “Prometi a mim mesmo por uma natural cautela, logo que foi sancionada a lei contra a imprensa, não me referir mais aos famosos ‘futuristas’, essa plêiade de cabotinos que por aí vegeta escouceando a gramática, aos homens ilustres e às pessoas de bem.// Isso porque, conhecendo-me, sabia de antemão que não poderia ter uma linguagem que não fosse violenta, pois esses “futuristas” fazem perder a cabeça até a um... frade de pedra!” (p. 2)

orgulho. Não me pesaria reentrar na obscuridade. Pensei que se discutiriam minhas ideias (que nem são minhas): discutiram minhas intenções. Já agora não me calo.

Expandindo a sua teorização, o poeta modernista cumpre uma leitura crítica da produção da figura de proa do movimento literário futurista, divisando as suas contribuições e as fragilidades de sua proposta estética: “Marinetti foi grande quando redescobriu o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal, musical da palavra em liberdade. Aliás: velha como Adão. Marinetti errou: fez dela sistema. É apenas auxiliar poderosíssimo” (Andrade, 2013, p. 62).

Mário evoca, no prefácio, “O meu poeta futurista”, artigo de Oswald de Andrade, divulgado n’*O Jornal do Comércio*, em 27 de maio de 1921. Nesse texto, mesmo sem declinar o nome do amigo, autor da (inérita) *Pauliceia desvairada*, oferece indícios claros a quem se referia. Transcreve o poema “Tu”, distinguindo-o como um dos exemplos da “mais bela poesia cidadina” reunida na obra. Sendo “estranho o ritmo, nova a forma, arrojada a frase”, os versos encarregavam-se de mostrar a força do “bendito [...] futurismo paulista”, tido como o “companheiro de jornada” do grupo vanguardista (Andrade, 1971, p. 228-230). A reportagem causou dissabores pessoais e profissionais ao homenageado.

Em resposta, recusando a designação indesejada, Mário de Andrade faz estampar no mesmo jornal, em 6 de junho, o artigo “Futurista?!”. Em um jogo de mascaramento, coloca-se como um dos “mais íntimos e amados companheiros” do autor dos versos que tinham causado tanta celeuma. Defende-o. Onde alguns tinham visto “futurismo”, ele vê “liberdades”, na recusa de “ritmos estereotipados”, da “vulgaridade [...] da rima”, dos “pragmatismos sintáticos”, em suma, o convencionalismo desgastado. Reconhece que o amigo “admira certos corifeus do futurismo”, seguro de que “no meio das suas erronias” verificavam-se “os benefícios” que os vanguardistas italianos trouxeram. Refuta a pecha que então circulava: “Não, o nos-

so poeta não se liga ao futurismo internacional, como não se prende a escola alguma”. Via-o tão somente como um “filho do presente”, homem do seu tempo. Mário, longe de se ver como iconoclasta, repudiava “o futurismo funambulesco das Europas, como [...] o futurismo vago do Brasil.” A contrapelo do bombástico manifesto, ele não postulava o “desrespeito absoluto pelo meio idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição”. E, ainda, não se afastava de Deus. Colocando-se em uma posição crítica segura, pergunta se futurismo brasileiro existia de fato. E se existisse, qual seria a razão dele: “Que produtos apresenta? Que ideias explora? Que quer? Que bens produz? A que futuro endireita?”. Concluindo, o alter ego inventado por Mário impunha o encerramento da questão:

O poeta de *Paulicéia desvairada* não é um futurista e, principalmente, jamais se preocupou de “fazer futurismo”. Ele consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do “domínio da patologia” (frase já estereotipada entre os zoilos) mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola. Contenta-se de ser ele próprio, de ser pessoal; não visa a celebridade nem à custa de bajulações aos homens já célebres, tampouco a golpes de audácia [...]. (Andrade, Mário de. 1971, p. 234-238)

291

Em 1922, como atesta a produção jornalística do período coligida por Maria Eugenia Boaventura, em *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*, o heterogêneo grupo modernista, se prestou à barafunda, ora assumindo-se como “futuristas”, ora, e com veemência, recusando o rótulo. Menotti Del Picchia, no início de fevereiro desse ano, anunciava n’*A Gazeta de São Paulo*, que “os futuristas, [...] escol mental da nossa gloriosa terra de avanguardista” iriam “realizar esplêndidas noitadas de arte” no Municipal (Hélio, 2008, p. 43). Mário de Andrade, no mesmo jornal, polemizando com o detrator do movimento, protegido sob

o pseudônimo Cândido, buscava colocar os pingos nos is: “não nos cingimos absolutamente ao futurismo contraditório, embora às vezes admirável, de Marinetti” (Andrade, Mário de. 3 fev. 1922). Oswald de Andrade, no *Jornal do Comércio*, empregava a equívoca denominação, com sinal positivo: “Queremos mal ao academismo porque ele é sufocador de todas as [...] iniciativas possantes. Para vencê-lo destruímos. [...] Não podemos refletir ainda atitudes de serenidade. Essa virá quando vier a vitória e o futurismo de hoje alcançar o seu ideal clássico” (Andrade, Oswald de. 11 fev. 1922). Sérgio Buarque de Holanda, para se referir ao grupo, preferiu adotar o termo “modernos” na revista *O Mundo Literário*, no Rio de Janeiro (Holanda, 1922, p. 140).

Os que atacavam o movimento modernista na imprensa, lançavam mão do termo “futurismo” para desqualificar a escola italiana e os modernistas brasileiros da primeira hora. Cândido (1922, p. 193) afirma pressentir nas obras dos futuristas italianos “um conteúdo sério, profundo e sincero; a verbosidade exterior mal dissimula a pobreza da inspiração artística”. F. (1922, p. 206), no *Jornal do Comércio*, pela vez dele, compõe a súplica destrutiva: “Ora o futurismo! Ouso classificá-lo, segundo as suas manifestações de duas maneiras: uma ‘blague’ ou... uma choldra [tumulto]”. O jornalista Mário Pinto Serva (1922, p. 217-221) metralha injúrias, ao defender que a “questão do futurismo, não é apenas um problema de estética, mas, dir-se-ia, deve ser estudada como fenômeno de patologia mental [...] Futurismo e teratologia são expressões sinônimas. [...] É o domínio da aberração”. Na órbita semântica de “futurismo”, degradam-se, não apenas as artes e a literatura, como também, ao longo do tempo, tudo aquilo que se mostrasse fora de certos esquadros normativos e conservadores, na gramática, nos costumes, na culinária, na moda, na política etc.

A substituição de “futurismo” por “modernismo”, almejada

pelos aderentes da vanguarda nacional, se fazia aos poucos, enfrentando um resistente imaginário, a custo de repetições exaustivas. Em 1925, Mário de Andrade, convidado, pelo jornal *A Noite* do Rio de Janeiro, para organizar a propagação de escritos assinados por representantes da nova geração literária, precisou negociar o uso denominação que julgava mais adequada. O redator, na apresentação da série, recorda-se da conversa que tivera com Mário: “com a sua autoridade de papa, ou melhor, de chefe de escola, discorda do que ele chama a ‘tabuleta’. Nada de mês futurista. Nem ele, nem os seus companheiros são futuristas. Modernistas, modernistas. Como a tabuleta de futurista não escreverá”. Guardando o chamariz comercial, que visava leitores desejosos de sensações, a primeira colaboração, a de Carlos Drummond de Andrade (1994, p. 33), em 14 de dezembro de 1925, exibe no título as duas designações (impermeáveis): “O Mês Modernista que ia ser Futurista”. Nos demais dias, subsiste, por fim, apenas a indicação “O Mês Modernista”.

### **encontros modernistas**

293

Um mapa seguro da sociabilidade literária no primeiro tempo modernista no Paraná, considerando a formação de grupos e a conflagração de embates estéticos, pode ser encontrado na substancial e inspiradora tese de doutorado de Regina Elena Saboia Iorio, *Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920* (2003). O ensaio resgatou o inquérito promovido pelo *Comércio do Paraná*, entre dezembro de 1924 e janeiro de 1925, acolhendo opiniões de letrados locais sobre o “futurismo”.

Em 3 de dezembro, o jornal arrolava as perguntas que serviriam para apurar “o que de bom ou mau possa existir nesse novo modo de encarar as coisas e de que Marinetti parece ser o gonfaloneiro [estandarte]”: “1. Que pensa do futurismo? 2. É um fruto de sua época ou uma escola artificial? 3. Qual a influência que ele poderá exercer sobre as artes e sobre a sociedade? 4. Virá cooperar para a

formação de uma nova escola? Ou será ele próprio uma escola?”<sup>7</sup> A notícia também registra o nome dos convidados que iriam depor, ao todo vinte e três, mas apenas quatorze enviaram suas respostas, extensa ou telegraficamente, como o fez o oficial da Marinha Didio Costa, nascido em 1881: “1. concepção de ruído efêmero. / 2. puro artifício. / 3. Negativa. / 4. poderá constituir cenáculos passageiros, quando muito.”<sup>8</sup>

294 A maioria dos depoimentos colhidos quedava-se no plano das generalidades, forjando posturas sobranceiras, em tom professoral, esbanjando erudição. Esses letrados demonstravam pouco conhecer, em profundidade, o futurismo italiano, seu ideário, suas técnicas, suas produções e propósitos ideológicos. Repisavam, muitos deles, opiniões engessadas e preconceitos. Em maior número, tinha-se o futurismo “como enfermidade artística, cujos sintomas denunciam grave estado psicológico” (Teixeira Coelho); como “psicose da atualidade”, “neurastenia de imaginativa” de artistas para os quais “falta tudo: sentido, harmonia, linhas, coerência” (Niepce da Silva); como “consagração do ilógico, do arritmico, do feio” (Serafim França); como “uma aberração artística, uma nevrose como outra qualquer” (Samuel César). O poeta (e acadêmico) curitibano Francisco Leite (1889-1982), autor de *Poentes de outono* (1915), tomava o versejador futurista como sendo “quase sinônimo de desequilibrado”. Da repercussão do futurismo no Brasil, apontava: “um dos primeiros frutos (e, por sinal, ‘jagica’ [sic]) foi a *Paulicéia Desvairada* livro cujo título por si só recomenda o bom tino com que foi escrito. Mário de Andrade, o seu autor, é um belo talento arvorado agora em paladino deste novo e pseudo rito.”

Alguns desses homens de letras esboçavam gestos de compreensão, como Pâmphilo de Assunção, concebendo o futurismo como “um fruto natural da ânsia da alma moderna, por aspirar

---

7 Inquérito curioso. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 3 dez. 1924, p. 4.

8 O nosso inquérito sobre o futurismo. *Comércio do Paraná*, Curitiba, 18 dez. 1924, p. 1.

novas vibrações, que, para produzi-las, já são impotentes as velhas formas incompatíveis com o estado atual da sensibilidade humana”. Para Ermelino de Leão, significava “uma dessas reações que os moços soem opor ao consagrado, levados pelo impulso infantil de demolir, como pela legítima aspiração de melhorar”, impulso que poderia “legar obras duradoras, como as outras escolas deixaram”. Raul Gomes antevia um legado, pontuando que “das extravagâncias e disparates dela, o único bem aceitável que ficará constitui-se a uma ampla liberdade que a cada um de nós, adquirirá nos domínios da arte e da literatura.”

A resposta de Rodrigo Junior (1887-1964)<sup>9</sup> na enquete, em 27 de dezembro de 1924, constitui-se, enquanto esboço testemunhal, em valioso documento para a história da formação de uma célula afinada como o futurismo no Paraná. Situa a turminha de escritores vocacionados à renovação, querendo leituras novas, deparando-se com o Manifesto de 1909. Atraídos, comentavam o seu “programa artístico”, em “palestras vivas, muitas vezes (com aplausos, aqui, por uns, com repulsa ali, por outros) desde 1922”. O “pequeno cenáculo”, lembra-se o poeta, reunia-se “quase diariamente e era constituído por Quintiliano Pedroso, Octávio de Sá Barreto, Castella Brás, Afonso Bertagnoli, Nestor Ericson”. Rodrigo assegurava aderir criticamente às ideias de Marinetti, afinal, “sob o nosso ponto de vista brasileiro, são inaceitáveis os parágrafos do manifesto futurista condenatórios da mulher e do amor como motivos de arte, bem como os éditos bárbaros que apregoam um ódio inútil aos grandes mestres do passado, aos museus e às bibliotecas, numa palavra a velha cultura universal.” Em contrapartida, “o cultivo do verso livre” lhe parecia “perfeitamente recomendável, levando em conta os belos efeitos” que com ele se pode conseguir.

295

---

9 Informa Regina Elena Saboia Iorio que Rodrigo Júnior é o pseudônimo do curitibano João Batista Carvalho de Oliveira, cuja estreia literária, em periódicos, se deu em 1904. Formou-se em farmácia em 1910 e em direito em 1930. Cf. IORIO, Regina Elena Saboia. Op. cit., p. 35-6.

Bertagnolli, “um dia”, recordava-se Rodrigo Júnior, trouxe “a *Antologia de poetas italianos* (de 1900 a 1920) organizada por Papini, a qual correu febrilmente, de mão em mão, entre nós...” A curiosidade impulsional os moços para novas aventuras e descobertas literárias, interessados nas produções recentes italiana, portuguesa, de São Paulo e do Rio de Janeiro:

Entramos a devorar de então em diante, livros ou revistas, tudo que chegava as nossas mãos trazendo a chancela da nova escola ou de algo que com ela se parecesse. Papini, Marinetti, a revista *Klaxon*, a revista *Novíssima*, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Mário e Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Ribeiro Couto, Osvaldo Orico, Murilo de Araújo, Antônio Ferro...

O futurismo parecia-lhe oferecer fundamentos e disposição à nova geração de escritores para combater a “inércia imaginativa, o esmoer de temas arcaicos em formas fossilizadas, a estagnação da arte, em síntese, eis o que devemos combater a todo transe.”<sup>10</sup>

296

Rastreado a produção jornalística paranaense da década de 1920, Regina Iorio logrou constatar que a Semana de Arte Modena passou “quase desapercibida em Curitiba”, embora os nomes de Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida e de Manuel Bandeira (o do penumbista das *Cinzas das horas*, de 1917), começassem a repercutir localmente (Iorio, 2003, p. 41-42). Saraus lítero-musicais em “Tardes de Arte” infensas a modernismos movimentavam um pouco a vida cultural da cidade em 1922. Ao lado de um Centro de Letras do Paraná, criado em 1912, fundava-se, em 1923, a Academia de Letras do Paraná. Jovens poetas e prosadores começavam a exprimir insatisfação em face do “marasmo” da literatura circulante, pondo em dúvida o vigor da criação simbolista, paradigmática na produção de Dario Velloso. Do mesmo modo, reagiam contra a nova agremiação literária criada, que para eles “representava o passado,

<sup>10</sup> Os depoimentos sobre o futurismo aqui citados podem ser lidos nos “Anexos. 1. Inquérito sobre o futurismo” da mencionada tese de Regina Elena Saboia Iorio. Op. cit., p. 317-340.



o formalismo, a tradição literária com que se queria romper e que se pretendia esquecer” (Iorio, 2003, p. 100). Essa primeira geração referida por Rodrigo Júnior na enquete de 1924, sob os influxos do “futurismo”, ensaiava ousadias formais e uma maior abrangência temática. *Nuvem que passa* (1922) livro de poemas de Octávio de Sá Barreto (1906-1986), em bases estéticas renovadoras, aquecia debates jornalísticos. O mesmo autor, em 1924, com *Este livro...*, ampliava experimentalismos poéticos. Laertes Munhoz e Alceu Chichorro intentavam, pela vez deles, uma prosa de ficção revigorada. Realçavam-se, sobretudo na imprensa, criações bem-humoradas, versos de circunstância. Futuristas lançavam flexas venosas nos “passadistas” da Academia de Letras do Paraná. A ruptura de Graça Aranha com a Academia Brasileira de Letras, em outubro de 1924, encontrava-se na ordem do dia.

Em marcha o bonde futurista, nele também tomaram assento Odilon Negrão, Alcindo Lima e Jurandir Manfredini (Iorio, 2003, p. 114), à frente da redação do *Comércio do Paraná*, “um dos principais veículos de divulgação da produção literária paranaense”. O jornal abriu espaço para debates e enquetes, como a que colocava em pauta futurismo e a que indagava acerca dos interesses literários da geração que despontava nas letras da região (Iorio, 2003, p. 114).

297

Em 16 de novembro de 1925, Mário Graciotti, em São Paulo, deixava um bilhete a Mário de Andrade, pedindo-lhe que divulgasse um livro na revista *Estética* do Rio de Janeiro. Fechando a mensagem, comunica embarcar, dias depois, para Curitiba, com a promessa de enviar notícias.<sup>11</sup> Contando 24 anos, Graciotti, filho de italianos imigrantes do Bom Retiro paulistano, em 1925, frequentava a Faculdade de Medicina do Paraná. Nesse ano iniciou colaboração em *O Dia*, que, em suas páginas, se referia a ele como “espírito culto”,

---

11 Bilhete de Mário Graciotti a Mário de Andrade, 16 nov. 1925. Série Correspondência. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB-USP).

“distinto jornalista”, um dos redatores da revista cultural *A Plateia* de São Paulo, e quem, na capital paranaense, pudera captar “grande número de simpatias e admiração.”<sup>12</sup>

*O Dia* estampa na primeira página, em 6 de março de 1925, o artigo “Renovadores”, de Mário Graciotti, ilustrado com a efígie do “Dr. Graça Aranha”. O autor reporta-se à “nova geração do país” revelada nas “memoráveis noites da célebre Semana de Arte Moderna”, cujo ideário estético, a seu ver, “se alastrava furiosamente.” Relembra o certâmen de 1922, os “trabalhos de Brecheret, ideias de Mário de Andrade, conferências de Menotti Del Picchia, palestra de Graça Aranha, etc”, vistos por alguns como apenas “uma grande, gostosa, barulhenta brincadeira”. Sublinha, como uma de suas heranças, o brado de “independência espiritual”:

O Brasil deixou de ser colônia há muito tempo [...]. Basta de francesismos [...] Nacionalizar o momento e a obra: dar cunho pessoal [...] àquilo que pode beneficiar os adeptos [...]. Nós não queremos intelectuais macilentos [...] a perseguir ideais irrealizáveis. Nós não queremos poetas e escritores doentios [...]. Necessitamos de uma geração forte, que saiba desvencilhar-se das coisas nocivas importadas e que constitua um caráter, profundamente nacional [...]. Os talentos da Semana de Arte Moderna procuraram injetar, no organismo [a]francesado e apático da nossa gente, a injeção reanimadora desta revolução intelectual e física, que mata os germes destruidores da nossa mocidade.

298

Ao final de sua exposição, repisa o assunto que suscitava fricções no terreno cultural: “Se o chamado ‘futurismo’ tem suas coisas aberrantes, não deixa de ter, também, seus princípios de

---

12 Cf. Crônica mundana, *O Dia*, Curitiba, 13 mar. 1925. Em 10 de dezembro do mesmo ano, o jornal, na rubrica “Faculdade de Medicina do Paraná”, convoca Graciotti, do 2º ano, para realizar “prova prática oral”, em “todas as cadeiras”.

libertação utilíssimos em todo ponto”.<sup>13</sup>

Em 16 de julho, na coluna “Paulistanas”, Mario Gracioti, advoga, ainda, em favor de uma arte que pudesse melhor traduzir a experiência brasileira. Retrata escritores e artistas da nova geração sendo censurados em razão de buscar “libertar-se dos dogmas, tentando focalizar, com trabalho sério e útil, o momento da pátria, que vive inquieta entre estas tantas revoluções espirituais”. Apoiados, vendo-os determinados a “esquecer o bafejo estrangeiro, que se reflete no nosso pseudo-passado artístico”. Estimula os “rapazes curitibanos”: “É preciso que nos deixemos de ser brasileiros-italianos, ou brasileiros franceses, ou brasileiros-cubistas [...]. Sejamos, de uma vez para se[mpre] brasileiros-brasileiros”. As percepções estéticas do articulista funcionavam como preâmbulo para um escrito do ficcionista Plínio Salgado – “um dos mais fulgurantes espíritos brasileiros, companheiro da ‘terrível’ jornada de Arte Moderna” – que a coluna pretendia transcrever no dia seguinte.<sup>14</sup>

Em outros dias, em 1925, na coluna “Paulistanas”, Mário Gracioti ofereceria escritos de modernistas ou mesmo de quem fosse considerado, na época, inovador. O pintor italiano radicado no Brasil Angelo Guido (1893-1969), que passara pelos bancos do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, diante dos leitores em 2 de agosto, considerava a Arte Moderna “sinônimo de inquietação”. Defendia a necessidade de uma “expressão nova, novos ritmos e novas formas”, porém se colocava bem à distância dos modernistas de São Paulo: 299

Não me envergonho de achar [...] absurdo o futurismo; não me envergonho de achar estúpida a poesia pau-brasil do sr. Oswald de Andrade, detestáveis os quadros da Malfatti e Di Cavalcanti, engraçada a poética de Mário de Andrade e incoerentes e velhíssimas as teorias tomadas de empréstimo pelo Sr. Graça Aranha. [...] Nada sinto diante de uma obra cubista, futurista

13 GRACIOTTI, Mário. Renovadores. *O Dia*, Curitiba, 6 mar. 1925, p. 1.

14 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 16 jul. 1925, p. 1.

ou expressionista senão a tristeza de contemplar a alma humana em frangalhos, a procurar inutilmente a solução de um problema atormentador.<sup>15</sup>

“Paulistanas” de 15 de agosto anuncia a futura colaboração de poeta Cassiano Ricardo, autor que Graciotti considerava “um dos melhores e mais sinceros orientadores deste programa de renovação estética”. Nessa coluna, rechaça o “modernismo-escola”, o “modernismo berrante”, o “modernismo-troça”. Para ele, “se houve, no primeiro caos, uma irritação inicial, que venceu a inércia (Mário de Andrade, Oswald de Andrade) parece que se estão corporificando as diferentes manifestações de espírito atual (Plínio Salgado, Cassiano Ricardo...)”. Equaciona diferentes posturas estéticas, destacando o objetivo comum: “Todos em desacordo em relação ao meio de expressão: tudo em acordo na sua finalidade espiritual. Temos consciência do nosso valor e fazemos ou procuramos fazer uma Arte que nada tenha de alheio.” Pontifica: “Acima de tudo e de todos, o Brasil!”<sup>16</sup>

300

Mário de Andrade também seria chamado a tomar parte do debate, colocando lenha na fogueira para ampliar a reflexão sobre os novos rumos do modernismo. Em questão, o nacionalismo. Mário, em setembro de 1925, dirigia-se ao amigo poeta Manuel Bandeira, partilhando com ele o embaraço em que se via para formalizar um poema que iria receber o título de “Louvação do meu Estado natal”. Exprime angústia, faltando-lhe tempo para levá-lo a cabo, ao ser ver diante das muitas atividades nas quais estava comprometido: “Também é natural: quando penso que vou escrever um poema longo e que amanhã tenho tais aulas e tenho de ir preparando a lição de estética de quarta-feira e tenho de continuar o capítulo de *História da Música* e tenho de escrever um artigo pro Paraná e tenho e tenho e tenho uma porrada de coisas pra fazer, como é que a gente pode

---

15 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 2 ago. 1925, p. 1-2.

16 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 15 ago. 1925, p. 2.

pensar em começar o princípio dum poema comprido!”<sup>17</sup>

Se o acalentado poema de Mário de Andrade nunca chegou a ganhar contornos, o “artigo pro Paraná” desaguou nas “Paulistanas”. Em 13 de setembro, Graciotti reiterava o propósito de sua coluna (“ilustrar e explicar as várias tendências do momento”), recuperando ideários estéticos daqueles que antes chamara para a discussão, figuras as quais, em seu modo de ver, “encabeçaram o movimento” de renovação literária e artística no Brasil. Para além das “diferentes tendências”, embandeira-se na causa nacionalista (“sejamos brasileiros”), sublinhando que “o Brasil existirá, quando soubermos imprimir à nossa vida intelectual e política uma feição diferencial, que nos distinga de outros povos”. O articulista, de algum modo, antecipava as reflexões que seriam abordadas dias depois por Mário. Apresenta-o aos paranaenses, cuidando para que acolham, compreensivamente, as suas idiossincrasias, principalmente as linguísticas:

ele, melhor do que ninguém, como descobridor do Brasil em 1922, sabe ter jocosidade no que escreve, pondo notas de humor sadio na linguagem “andradesca” que ele faz questão de respeitar, embora, para os outros, cheia de erros de português, Mário de Andrade, como modernista e brasileiro, procura uma nova expressão pela qual o Brasil possa, sem laivos alheios, aparecer, definir-se, corporificar-se na escala de todos os caracteres universais. E se a brincadeira, como a seriedade, pôde facilitar a tarefa, brinquemos, pois, como brincou o autor de *Pauliceia*, no “ano da graça” de 1922, lançando ao rosto das figuras rançosas do Brasil-Importação o grito de revolta das Juvenilidades Auriverdes.<sup>18</sup>

301

A colaboração de Mário de Andrade, extensa, alonga-se, ocupando o espaço das “Paulistanas” de 15 e 16 de setembro. Abre-se

---

17 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, ant. 13 set., 1925. In: MORAES, Marcos Antonio de. (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001, p. 234.

18 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 15 set. 1925, p. 1-2.

com uma questão filosófica (“que é ser?”), maquinando uma parábola. O capim, ao machucar o pé do escritor, foi “eficiente e funcionou”, portanto ele “é”. Ao homem, não caberia constituir-se apenas em realidade “eficiente”, pois ele se realiza socialmente, na dimensão “relacional”. E, pela “sociabilidade, se humaniza”. Em corolário: “Como indivíduo funciona em relação à própria finalidade, e como humano, em relação à finalidade social. Pra isso se rege pelas ideias grandes do Bem, da Verdade, do Belo, da Humanidade, da Pátria e da Família”. Da metafísica para a estética, o autor lança uma ponte: “ser modernista significa ter uma realidade eficiente em relação à atualidade, regendo-se pelas grandes ideias universais”. A formulação argumenta em favor de uma “arte mais social e menos individual”.

302 Para Mário de Andrade, cabia ao escritor modernista no Brasil funcionar, sendo atual, quer dizer, sendo homem do tempo presente. Registra, nesse sentido, que os vanguardistas de São Paulo, “desde 1918 no mínimo”, andavam “de mãos dadas com a atualidade artística universal.” Acreditava que o modernismo tinha se generalizado com rapidez, em vista dos grupos que reconhecia “no Rio, em Minas, em Pernambuco e representantes por todos os estados da nossa terra”. Em sua percepção, não existia mais atraso cultural e nem o hábito da imitação de outras civilizações. E no que tange ao funcionamento “em relação à humanidade”, o artista enraizado na pátria deveria recusar o “universalismo idealista songa-monga sem nenhuma eficácia prática”, tanto quanto o “nacionalismo agressivo e reivindicador soberanamente desumano e antissocial”.

Todo um programa estético, ético e político, fundamentando o modernismo (“levianamente chamado de futurismo no começo”), desemboca no parágrafo final das considerações de Mário:

O modernismo brasileiro se pôs francamente a resolver o problema da realidade brasileira. É dessa forma que funciona pra engrandecer a Humanidade. Não se trata de ser nacionalista, vejam bem. Não reivindicamos nada pro Brasil a não ser o direito

de manifestar a sua contingência humana de povo plasmado pelos ideais que lhe vêm do caráter psicológico organizado pelas circunstâncias de mestiçagem raciais, da terra, de clima, e de momento. Não somos nacionalistas. Contentamo-nos de ser brasileiros. E isto é realmente novíssimo num povo que sofre cronicamente da moléstia-de-Nabuco: nostalgia pela Europa e pelas tradições europeias. E quando reage cai imediatamente no regionalismo que torna a pátria exótica e a esfacela sem precisão. Em todo o regionalismo é útil porque concorre pra discriminação dos caracteres psicológicos gerais da nossa gente. Somos um povo mocinho sem caracteres perfeitamente estabelecidos e com línguas artísticas importadas. Portanto, inda sem meios nacionais de expressão. É na solução desse problema que se lançou destemidamente o modernismo brasileiro. [...] Se sentirmos e praticarmos como portugueses ou italianos a Humanidade não aproveitará nada porque italianos e portugues já ela tem suficientemente e a engrandeceram. Porém o dia em que o brasileiro for uma realidade prática e artística efetiva a Humanidade se enriquecerá com uma expressão nova de si mesma.

303

Mário Gracioti, sentencioso, encerra a colaboração do teorizador de *A escrava que não é Isaura*: “resta-nos a meditação. O modernismo é mais do que um dever: é parte integrante desse estranho amor à Pátria, cujo destino repousa nas nossas próprias mãos”.<sup>19</sup>

Mário de Andrade, no primeiro dia de janeiro de 1926, remete ao potiguar Luís da Câmara Cascudo artigos de sua autoria; um deles publicado no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, pertencente à série do “Mês Modernista”, e o outro, do qual oferece apenas uma cópia “a-máquina”, veiculado “num jornal do Paraná”, seguramente o que fora há pouco estampado em *O Dia*. Assegurava a esses textos “alguma importância na evolução do [seu] modo de pensar”.<sup>20</sup> O

19 ANDRADE, Mário de. Paulistanas, 15 e 16 set. 1925. *O Dia*, Curitiba, 15 e 16 set. 1925.

20 MORAES, Marcos Antonio de (Pesquisa documental/Iconográfica, estabelecimento de texto, notas e posfácio). *Câmara Cascudo e Mário de*

304 pensamento nacionalista de Mário vinha sendo formulado em cartas e artigos de jornais. Em novembro de 1923, dirigindo missiva brincalhona à pintora Tarsila, sugere que abandone a arte esgotada de Paris, para voltar-se à pesquisa de temas brasileiros.<sup>21</sup> Em carta ao pernambucano Joaquim Inojosa, em novembro de 1924, esforça-se por discernir os contornos do nacionalismo que defendia: “Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo = o Brasil pros brasileiros. Não é isso. Significa só que o Brasil pra ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a Civilização da Terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, como que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização.”<sup>22</sup> Inojosa, secundando essa proposição, irradiava a carta no *Jornal do Comércio* do Recife em 28 de dezembro de 1924. Para o mesmo periódico, em 24 de maio de 1925, Mário encaminha “Modernismo e ação”, artigo alardeando o “espírito inteiramente voltado pro Brasil” que animava o grupo modernista. Prega uma orientação coletiva: “deixaremos de ser afrancesados, apertuguesados, germanizados, não sei que mais, para nos abasileirarmos [...] na língua, no amor, na sociedade, na tradição, na arte” (Pontes, 1996, p. 227). Mensagens postadas a Carlos Drummond de Andrade, Anita Malfatti, Sérgio Milliet e a Manuel Bandeira, no mesmo período, também visavam apurar a formulação das linhas de força de seu nacionalismo universalista e crítico.<sup>23</sup>

---

*Andrade, cartas, 1924-1944.* São Paulo: Global, 2010, p. 85.

21 Carta a Tarsila do Amaral, 15 dez. [1923]. AMARAL, Aracy (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral.* São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001, p. 78-80.

22 Carta a Joaquim Inojosa, 28 nov. 1924. In: INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*, vol. 2, Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s.d., p. 339-341.

23 Cf. MORAES, Marcos Antonio de Moraes. *Orgulho de jamais aconselhar:*



*O Dia*, nas colunas de Mário Graciotti, seguiu mencionando o nome de Mário de Andrade, na sequência de sua colaboração, em setembro de 1925. Nas “Paulistanas” de 27 de outubro de 1925, trata (sem muita segurança) das várias vertentes nacionalistas em concorrência em São Paulo. Reconhece o verdeamarelismo de Menotti, Plínio e Cassiano, a “Brasilidade” nas preleções de Guilherme de Almeida, o Pau Brasil de Oswald de Andrade. Contrapõe este último ao autor de *Paulicéia desvairada*: “Mais sensacional, mais paulistano, mais nosso é o Mário de Andrade. O sr. Oswald é brasileiro fora do Brasil”. Na continuidade do artigo, em 28 de outubro, assevera que “a arte de Oswald é primitivista, bárbara. O Oswald não tem razão para tanto, pois o Brasil não parou em 1889, nem parará em 1925”. Ademais, completa ele, “a arte do Oswald é produto de embaixada brasileira na França. Cheira a Quartier Latin. Não tem o sabor das nossas matas, nem os anseios do nosso povo, que vive esmagado pela invasão contínua das correntes migratórias. [...] arte sem futuro, portanto.”<sup>24</sup>

305

Graciotti engaja-se na causa nacionalista. Entusiasma-se, em novembro de 1925, agora na coluna “Curitibanas”, infundindo ânimo nos leitores: “Pra frente, rapazes! O Brasil poderá ‘ser’. Faltam-nos, apenas, para o possuir um pouco de vergonha e um pouco de coragem no espírito embotado”<sup>25</sup>. Claramente toma partido, escolhendo uma das correntes do nacionalismo das quais tivera notícia. Afasta-se de Oswald, quem, em seu entender, caía “num parnasianismo detestável”; aproxima-se do nacionalismo conservador: “Cassiano Ricardo procura fazer um modernismo sensato. Eu não sou totalmente pela escola de Cassiano. Penso que o ‘verde e amarelo’ será a cartilha para

---

a epistolografia de Mário de Andrade. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2007, p. 129-140.

24 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 27 e 28 out. 1925.

25 GRACIOTTI, Mário. De pé senhores!, coluna “Curitibanas”. *O Dia*, Curitiba, 25 nov. 1925, p. 1.

se alcançar uma expressão artística verdadeiramente nacional”<sup>26</sup>.

Notícia, nessa mesma data:

apareceu [...], editado pelo Antonio Tisi, um editor de faro inteligente, o *Losango cáqui* do Mário de Andrade. Eu nem tenho vontade de contar! Cada barulho! /V. já leu o *Losango*? Leia. Tem mais construção do que a *Pauliceia*. É uma procura, não resta dúvida. Digna de ser aceita. Como procura, é claro. Não como obra definitiva. Ainda existe em Mário uma fisionomia clássica, sistematizada, sem liberdade rítmica.

Em 1926, o nome de Mário de Andrade vem à baila em *O Estado do Paraná*, em pelo menos três oportunidades. Em fevereiro, o jornal noticia uma “Encrenca na zona do Futurismo”, transcrevendo a reportagem inicialmente propagada em *O Brasil*. Recuperava-se a “Carta aberta a Graça Aranha” de Mário, publicada em 12 de janeiro, em *A Manhã* de São Paulo. Nesse texto, o paulistano rompia publicamente com o autor de *Canaã*, desencadeando embates entre modernistas na imprensa. O artigo quer evidenciar uma degradada pulsação no campo literário: “os torcedores, no caso, são os ‘passadistas’, que estão achando muita ‘graça’ nesse ‘aranhol’ literário de ‘futuristas’ e ‘desvairados’”.<sup>27</sup>

Na edição de 22 de abril, *O Estado do Paraná*, em uma breve notícia, em sua primeira página, lança luz sobre mais um dos con-

---

26 Mário Graciotti, nas “Paulistanas”, de 18 de novembro de 1925, acaba por aderir à visão conservadora (e xenófoba) do nacionalismo, aliando-se ao pensamento de Oliveira Viana, o autor de *Populações meridionais do Brasil* (1920). Assume postura eugenista, considerando a necessidade de uma “seleção de valores raciais” no país. Define, na conclusão do artigo, a sua percepção estético-política: “E o Brasil novo, que devia ser só nosso, [...] será o cortiço de todos os povos, que fizeram de nossa Pátria um laboratório de pesquisas, infestando-o e roubando-lhes as reservas materiais e espirituais”. GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 18 nov. 1925.

27 Encrenca na zona do Futurismo. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 24 fev. 1926, p. 2.

frontos de Mário de Andrade, agora, com a estética de Marinetti, que visitava o Brasil pela primeira vez. Se no Rio de Janeiro, Graça Aranha garantiria uma boa recepção ao futurista, imaginava-se que em São Paulo, o ambiente seria “hostil”, afinal, “Mário de Andrade falando a um jornalista, disse ter essências azedas contra o chefe do novo movimento estético”.<sup>28</sup>

A entrevista de Tasso da Silveira, paranaense radicado no Rio de Janeiro, para *A Notícia*, por ocasião da publicação de seu livro de versos *Alegorias do homem novo*, aparece reproduzida na edição de 27 de abril do jornal curitibano. O poeta procura distinguir-se dos modernistas, ao mesmo tempo que divisa neles dois diferentes conjuntos. O primeiro, congregando Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira, “legitimamente poetas, verdadeiramente poetas”, “poetas, agora em toda a extensão do termo, como o eram antes, dentro dos velhos moldes do passado”. E um segundo grupo, abrigando os dois Andrades, Mário e Oswald, a quem ele reserva acerba crítica, porque ofereciam ao público “uma poesia... 307 gaguejada, da qual foram abolidas as infinitas ressonâncias e o encantamento profundo da grande, da verdadeira poesia...”. Enfatizadamente, emplaca: “não são poetas, nunca foram poetas, jamais serão poetas”. Reserva a Mário um julgamento negativo mais contundente, embora o considere bom prosador e um crítico musical “de primeira ordem”:

[...] Não conhece os poemas de Mário de Andrade, anteriores à sua “renovação”? Pois são dos mais inexpressivos e enfadonho parnasianismo que já se fez por aqui.

Mário, inteligentíssimo, percebeu que não tiraria partido da lira encordoadá como estava. E, insatisfeito, inventou essa coisa de agora, que continua a ser, apesar de toda a sua boa vontade, tudo o que quiserem – menos poesia. [O “barulho” em torno de sua

---

28 A visita de Marinetti ao Brasil. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 22 abr. 1926, p. 1.

produção] Vem de que não sendo poeta, isto é, não tendo o profundo sentimento do ritmo e da essencial musicalidade da poesia, foi-lhe fácil fazer uma revolução mais violenta que os demais.

Pôs tudo de pernas para o ar. Pensando romper apenas com as “normas” rompeu com a lei. Bolchevikou a poesia: chamou a atenção pelo insólito da sua atitude. Mas o Brasil não o aceita, não poderia aceitá-lo de modo algum. Está perdendo o tempo.”<sup>29</sup>

### **convívios epistolares**

Para Mário Graciotti, em suas “Paulistanas”, de 10 de novembro de 1925, o Paraná “encontrava na voz quente de Jurandir Manfredini o apoio para a libertação estética”.<sup>30</sup> Em 1926, Manfredini entrevista Raul Bopp, de passagem por Curitiba, onde permaneceu por três dias, apresentando-o para os leitores da *Gazeta do Povo* como “um entusiástico adepto do desenvolvimento de uma arte brasileira cujos alicerces estivessem na nossa própria cultura”. Na entrevista, Bopp evoca Mário de Andrade, em virtude de “seu enorme <sup>308</sup> conhecimento de folclore musical e por isso se faz notado”.<sup>31</sup>

Regina Iorio (2003, p. 166) recupera o contexto cultural belicoso que deu ensejo ao discurso de Manfredini, divulgado na *Gazeta do Povo*, em 16 de outubro de 1926, sob o título “Revolução ou Morte!”. O jovem jornalista afronta o “espírito acadêmico local”, empunhando palavras de ordem: “Sejamos modernos! Sejamos novos! Oxigenemos a nossa arte! [...] Imponhamos à estética brasileira o postulado da Liberdade!”. De acordo com a historiadora, o discurso recebeu “apoio incondicional dos jovens”; com ele “inaugurava-se

29 “Alegorias do homem novo”, Tasso da Silveira, a propósito do seu novo livro, fala-nos da ‘poesia gaguejada’ do futurismo e exalta os verdadeiros inovadores’. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 27 abr. 1926, p. 2.

30 GRACIOTTI, Mário. Paulistanas. *O Dia*, Curitiba, 10 nov. 1925, p. 2.

31 MANFREDINI, Jurandir. Os sonoros São Paulos do Modernismo – Raul Bopp fala à *Gazeta*. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 9 out. 1926. p. 1. Apud IORIO, Regina Elena Saboia. *Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920*, p. 162-163.

oficialmente no Paraná o Movimento Modernista. Encerrava-se o período Futurista”. Ela (p. 166-168) considera, em complemento, “que não houve ruptura com os preceitos estéticos iniciais e que o grupo de escritores Futuristas e Modernistas era o mesmo, havendo apenas mudança de designação.” A notícia do provocador discurso de Manfredini ultrapassou as fronteiras estaduais, pois do Rio de Janeiro Graça Aranha manifestava seu apoio a ele; e de São Paulo lhe chegaram os aplausos de Menotti Del Picchia, compartilhados na *Gazeta do Povo*, em 26 de outubro de 1926. O autor de *Juca Mulato* louvava o “discurso proclamador de independência estética nesse Estado”. Entendia-o como “grito inaugural de juventude e de confiança”, favorecendo a nacionalização de “uma arte abastardada por séculos de subserviência” (Iorio, 2003, p.168).

Em 1927, Jurandir Manfredini, aos 22 anos, inédito em livro, atuava na redação da *Gazeta do Povo*, além de frequentar as aulas na Faculdade de Medicina e de cumprir jornada como funcionário dos Correios. Era reconhecido como o “papa verde do modernismo” 309 pelos seus pares: Correia Júnior, Alceu Chichorro, Alcindo Lima, Sá Barreto, João Turin, Odilon Negrão, Dirceu de Lacerda, Milton Carneiro, Clemente Ritz, Alô Guimarães, Geminiano Guimarães, Lange de Morretes (Iorio, 2003, p.173-174).

Em janeiro de 1928, Manfredini, Leo Cobbe e Octávio Sá Barreto receberam efusivamente em Curitiba a cantora carioca Germaninha Bittencourt e marido dela, o modernista argentino Pedro Juan Vignale. Raul Bopp já lhes falara na originalidade e nas suas qualidades musicais. Ela desejava mostrar o seu repertório resultante de pesquisas folclóricas. Os jovens mobilizaram-se para levá-la ao palco do Guaíra em 26 de janeiro, tanto quanto em referendar o seu valor, associando-a a Mário de Andrade. Parte da crítica reagiu negativamente, desgostando-se do espetáculo, tido como um fracasso (Iorio, 2003, p.173). Ao lado dos amigos, Jurandir defendeu-a na *Gazeta do Povo*, em fevereiro: “Germana provocou esse maremoto de

ideias que colidem e que agitam o ambiente, apurando-lhe a sensibilidade, sutilizando as suas faculdades de inteligência, obrigando-as a cultura, requintando-lhe, em suma, o gosto e o estetismo... Foi, pois, um triunfo memorável.<sup>32</sup>

Deixando Curitiba, Germana Bittencourt desembarca em São Paulo no início de fevereiro, onde também iria mostrar a sua arte musical. Dia 2, Mário (1928, p. 2) divulga no *Diário Nacional* paulistano a notícia do espetáculo, validando a potência e a singularidade do projeto da cantora: “Está fazendo um trabalho de deveras valioso, coligindo e revelando obras de folclore verdadeiro e não cantigas abastardadas de salão. Não hesita em chamar a atenção para os cantos dos selvagens e dos feiticeiros de macumba. Creio mesmo que foi a primeira a revelá-los publicamente em recital, chamando assim uma atenção menos displicente sobre eles.”

310 O *Diário da Noite*, no dia 4, transcreve a entrevista de Germaninha e do marido para a Agência Brasileira. A reportagem destaca “o êxito modernista dos recitais em Curitiba”. Vignale lamentava a reação adversa da crítica, por terem os visitantes desejado “divulgar a música brasileira e [...] atacado a ópera”. A cantora complementa, esclarecendo o caso: “A rua Quinze transformou-se em uma mesa anatômica, onde fomos autopsiados em companhia de Verdi, Rossini, etc. Com um agravante: enquanto procuravam ostentar as belezas físicas rossianianas e verdianas, nos arrancavam as vísceras...” Alude ao respaldo que lhes dera a periódico em que Manfredini atuava: “O único jornal que defendeu a música brasileira foi a *Gazeta do Povo*. Mas, a minha vingança foi tomada pelo professor de português do Ginásio que acaba de reprovar o redator-chefe do jornal que mais nos atacou. Um outro jornal não pode ser levado a conta pelo simples

---

32 Apud: IORIO, Regina Elena Saboia. Op. cit., p. 208. A recomposição dos eventos ligados à presença de Germana Bittencourt em Curitiba, bem como o desenrolar da polêmica jornalística em torno de seu recital, podem ser lidos no subcapítulo “Uma estilizada cantora carioca” (p. 197-210).

fato que o seu diretor, de tanto escrever com os pés, não anda mais.” Tudo somado, a cantora aquilata a temporada curitibana: “Enfim, a nossa viagem teve uma função higiênica. Quando chegamos lá, todos estavam convencidos que conheciam música. Deixamo-los duvidando de si mesmos. Já é alguma coisa”.<sup>33</sup>

É plausível que Germaninha, encontrando-se com Mário de Andrade em São Paulo, mencionasse a situação do modernismo em Curitiba. E tenha oferecido a ele o endereçamento de Manfredini, um dos aderentes mais militantes. Logo no começo de fevereiro, o poeta paulistano endereça-lhe uma carta, encaminhando *Clã do jabuti*, tirado do prelo em novembro de 1927, livro que reunia versos de espírito nacionalista, como os caudalosos “Carnaval Carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”. Recebe, dias depois, a resposta do jornalista que deixava entrever as vicissitudes sofrida na difusão da nova literatura no Paraná:

Curitiba, 15 de fevereiro de 1928.

Mário:

311

Recebi os seis exemplares do *Clã do jabuti* que você mandou, mais a carta. Entreguei os de Sá Barreto, Leo Cobbe. Os três restantes destinei assim: um para o Lacerda Pinto, outro para Milton Carneiro, outro para Odilon Negrão. (Eu tinha vontade que você conhecesse o Lacerda. É uma das belas culturas deste Brasil novo, servindo um talento primoroso).

Olhe: a respeito de livraria, falei com o Ghignone (mando o cartão dele junto). Eu, amigo que sou, aviso você que este meio ainda é impermeável às coisas da renovação. Naturalmente o Vignale e a Germaninha contaram isso aí. Em todo o caso, vamos fazer barulho em torno do livro e isso chamará a atenção. Mande inicialmente uns 15 exemplares. O Ghignone pôs-se todo

---

33 Germana Bittencourt e P. J. Vignale estão desde ontem em S. Paulo. O que disseram eles à imprensa, em entrevistas da Agência Brasileira. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 fev. 1928, p. 8.

à disposição de você, para a venda do *Clã*.

Você vai me prestar um favor: diga-me em que jornal de S. Paulo saiu a entrevista concedida pela Germana mais Vignale. Os jornais daqui andaram publicando telegrama sobre uma entrevista que esses dois [ilegível] teriam dado aí. Grelei para todos os jornais de S. Paulo que chegam aqui (*Folha da Noite, Folha da Manhã, Correio Paulistano, Estado*) e não topei em cousa alguma. Preciso ler e transcrever essa entrevista, na *Gazeta*.

Com abraço

do

Jurandir Manfredini.<sup>34</sup>

Nos primeiros meses de 1928, chegam às mãos de Mário de Andrade *4 Poemas*, livro impresso nas oficinas gráficas do Diário de Campos, de Ponta Grossa. Traz a dedicatória do autor, um jovem de 21 anos: “A Mário de Andrade,/ missionário da poesia brasileira/ of. Brasil Pinheiro Machado”<sup>35</sup>. O volume abriga o curto prefácio “Brasil Pinheiro Machado/ Poeta Brasileiro, poeta de Ponta Grossa”, de outro lírico moço, o carioca Augusto Frederico Schmidt. O autor de *Canto do Brasileiro*, também publicado em 1928, discerne no opúsculo de 12 páginas “poesia verdadeira, desprentensiosa, poética”, alheia a “brasilidades expressionais”, afinada com a geração “que bebeu, mamou, foi criado pelos sensatos e equilibrados brasileiros que fizeram *Klaxon*, a Semana de Arte Moderna, a *Estética, Terra Roxa*”. Cartografia sentimental (e crítica) da complexa formação étnica do Brasil, um dos quatro poemas também se lembra de mencionar a *Pauliceia desvairada*. Versos que sabem o lirismo de *Clã do*

312

---

34 Carta de Jurandir Manfredini a Mário de Andrade, 15 fev. 1928. Série Correspondência. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB-USP).

35 MACHADO, Brasil Pinheiro. *4 Poemas*. Ponta Grossa: Oficinas Gráficas do Diário de Campos, 1928. Exemplar no acervo bibliográfico de Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.



*Jabuti*, não refugaram recursos expressivos de Mário de Andrade, apropriando-se, por exemplo, da dupla conjunção adversativa “mas porém”, que pode ser flagrado ao longo da obra poética de Mário, a partir de *Losango Cáqui*, de 1926.

Mário de Andrade, em seu exemplar de *4 poemas*, consertou, a grafite, duas gralhas de impressão. Encaminhou ao poeta paranaense um exemplar de *Clã do jabuti*. E expressou admiração pela obra em seu rodapé de crítica literária no *Diário Nacional*, em 15 de abril. Encontrou no livro “uma nota forte e inconfundivelmente brasileira”, como resultado de uma “fatalidade étnica mais fundamental, mais profunda e verdadeira.” Caracterizou o frescor da criação do poeta:

[...] me parece que Brasil Pinheiro Machado faz uma estreia auspiciosíssima. Meu Deus! Como o livro dele é brasileiro! e sobretudo como é clarividentemente brasileiro!... Talvez que Brasil Pinheiro Machado entre na poesia brasileira com o mesmo ímpeto com que Antonio de Alcântara Machado entrou na prosa, não sei...

313

O brasileirismo de Brasil Pinheiro Machado nem está tanto no emprego de temas e elementos técnicos de realização, nacionais. Nisso ele é até bem livre e estas poesias não chamam imediatamente à lembrança o nome de ninguém. E imediatamente chamam o nome de todos. Parece que Brasil Pinheiro Machado refletiu muito sobre a experiência da minha geração e tirou dela com muita liberdade tudo o que a podia fortalecer. Fez bem e foi esclarecido.

Mas é principalmente na maneira de sentir ao mesmo tempo moderna e comodamente pachorrenta, com uma certa largueza desperdiçada e preguiça, uma vibração interior profunda e sentimental que só de longe em longe no momento preciso se entremostra é que está o caráter brasileiro deste paranaense novo.<sup>36</sup>

---

36 ANDRADE, Mário de. Livros. *Diário Nacional*, São Paulo, 15 de abr. 1928, p.11.

Não deixou, contudo, de apontar, nessa empreitada lírica juvenil, a necessidade de aperfeiçoamentos:

Também não vou falar que o livro de Brasil Pinheiro Machado é ótimo. A estreia é que é ótima. O poeta inda aparece menos poeta neste livro, quero dizer, o artista que deve juntar a todo inventor para formar o “poeta” inda está incipiente nele. E mesmo me parece que um tanto e sem razão abandonado. Muita liberdade por demais na forma, muita falta de organização rítmica. Mas já é uma força lírica valiosa. O segundo e o terceiro poemas o demonstram bem.

Pouco tempo depois, dia 25, Pinheiro Machado dirige-se a Mário, por carta, manifestando a sua admiração:

[...] o desejo de conhecença de conhecença de mim pra você, data dos tempos da *Paulicéia*, e é por esse desejo agora tornado mútuo, que eu escrevo-lhe. Não só por ele, (mas principalmente por ele), como também para agradecer-lhe o livro que me mandou e o artigo do *Diário Nacional*, que por ter vindo de quem vem, é para mim motivo de grande alegria e animação.

314

Já conhecia o muito o seu e muito nosso (brasileiros) *Clã do jabuti*. Me resta só dar-lhe os parabéns pelo livro em geral e pelo “Rondó pra você” em particular. É a coisa mais gostosa que existe. [...].<sup>37</sup>

A correspondência de Mário de Andrade com Brasil Pinheiro Machado e com Jurandir Manfredini não ganhou empuxo, mas pôde testemunhar a abrangência, a configuração e a natureza relações do escritor com o modernismo do Paraná na década de 1920<sup>38</sup>, inseridas

---

37 Carta de Brasil Pinheiro Machado a Mário de Andrade, 25 abr. 1928. Série Correspondência. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo (IEB-USP).

38 Cabe registrar a presença de outros autores paranaenses no acervo da biblioteca de Mário de Andrade (IEB-USP), obras da década de 1920: *À beira do caminho... (impressões)*, de Castella Braz, com dedicatória (“À ilustrada redação do *Diário Nacional*, homenagem de/ Castella Brás/ São Paulo, 3

em um contexto mais amplo, ou seja, o da difusão do futurismo e o do movimento de adesão ao modernismo, em vários quadrantes brasileiros. Em 1928, entrando em circulação a rapsódia *Macunaíma*, nada (ou pouco?) se escreveu na imprensa de Curitiba sobre o “herói da nossa gente”.<sup>39</sup>

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001

ANDRADE, Carlos Drummond de *et alii*. *O mês modernista*. Estabelecimento de texto, comentários e notas de Homero Senna. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994, p. 33.

ANDRADE, Mário de. “Prefácio interessantíssimo”. Pauliceia desvairada. ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, vols. 1-2. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Mário de. Futurista?! Em: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 234-238.

ANDRADE, Mário de. “Arte moderna -I – Terno idílio”. *A Gazeta*, São Paulo, 3 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 37.

ANDRADE, Mário de. “Germana Bittencourt”. *Diário Nacional*, São Paulo, 2 fev. 1928, p. 2.

ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3.ed. Civilização Brasileira/MEC, 1971, p. 228-230.

---

-8 – 1928); *Ilusão azul* (1927) e *Ai!* (1923), de Fra Diavolo, pseudônimo de Euclides Bandeira.

39 Artigo resultante da pesquisa *Paraná, Ceará. Diálogos epistolares com Mário de Andrade*, subvencionada pela bolsa de produtividade CNPq, processo 304432/2018-0.

ANDRADE, Oswald de. “Semana de Arte Moderna”. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

ANDRADE, Oswald de. “Semana de Arte Moderna”. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 11 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 71.

CANDIDO. “Notas de Arte”. *A Gazeta*, São Paulo, 1 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 193.

F. Futurices! *Jornal do Comércio*, São Paulo, 10 fev. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 206.

HÉLIOS [Menotti Del Picchia]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 7 fev. 1922, p. 5. Em: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 43.

316 HOLANDA, Sérgio Buarque de. “São Paulo”. *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1922. In: BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

IORIO, Regina Elena Saboia. *Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná – Pós-graduação em História do Brasil, Área de concentração Espaço e Sociabilidades (orientador Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira), 2003.

J.M. Uma crônica literária de Antonio Constantino (Coluna “A Nota Paulista”). *O Dia*, Curitiba, 13 jul. 1923, p. 2.

J. M. Rocha Pombo e Alberto Souza (Coluna “A Nota Paulista”). *O Dia*, Curitiba, 31 jul. 1923, p. 2.

J.M. O futurismo e o Dr. Ermelino (Coluna “A Nota Paulista”). *O Dia*, Curitiba, 13 jul. 1923, p. 2

MACHADO, Brasil Pinheiro. *4 Poemas*. Ponta Grossa: Oficinas Gráficas do Diário de Campos, 1928.

MANFREDINI, Jurandir. Os sonoros São Paulos do Modernismo – Raul

Bopp fala à *Gazeta. Gazeta do Povo*, Curitiba, 9 out. 1926. p. 1. Apud IORIO, Regina Elena Saboia. *Intrigas & Novelas: literatos e literatura em Curitiba na década de 1920*, p. 162-163.

MARINETTI, F.-T. O futurismo. In; TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986, 91-2.

MORAES, Marcos Antonio de. (organização, introdução e notas). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de (Pesquisa documental/Iconográfica, estabelecimento de texto, notas e posfácio). *Câmara Cascudo e Mário de Andrade, cartas, 1924-1944*. São Paulo: Global, 2010

NIEMEYER, Ernesto. “Poesia e Arte” (Coluna Penseroso). *Diário da Tarde*, Curitiba, 18 fev. 1921, p. 2.

O Futurismo. *Diário da Tarde*, Curitiba, 20 maio. 1909, p. 1.

PONTES, Neroaldo de Azevedo. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. Ed. Recife, UFPE, 1996, p. 227.

RITZ, Clemente. A caminho de Eleusis/ (Meu caríssimo Rodrigo Júnior) - IX”. *A República*, Curitiba, 27 jan. 1915, p. 1.

SERVA, Mário Pinto. “Teratologia futurista”. *A Cigarra*, 15 fev. 1922. In: BO-AVENTURA, Maria Eugenia (org.) *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 217-221.

## 100 Anos depois, Bandeira dá panos p'ra manga

Maria Aparecida Ribeiro<sup>1</sup>

Ao ler as memórias de Oswald de Andrade, isto é, o seu *Diário Confessional*, iniciado em 19 de junho de 1948 e que dispôs ser publicado “em 1991 ou antes” (Andrade, 2022, p. 23), deparei-me com uma série de referências a Manuel Bandeira, nenhuma delas elogiosa. E, afinal, foi Bandeira, que com seu poema “Os Sapos”, pela voz de Ronald de Carvalho, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, decretou a morte do Parnasianismo, cujos padrões há muito já não vinha seguindo. Isso seria a libertação dos padrões poéticos  
318 até então vigentes e — queira-se ou não —, o início do Modernismo.

A primeira referência pouco abonadora a Bandeira, no *Diário Confessional* de Oswald, encontra-se em 1949, no dia 7 de julho (Andrade, 2022, p.136). Diz assim: “Está aí o salafra Manuel Bandeira, que a nova geração começa a repelir”.

Às memórias de Oswald de Andrade, seu organizador, Manuel da Costa Pinto, acrescentou alguns trechos dos cadernos, referentes a 1952, onde o escritor “fala primordialmente da Semana de 22” (Andrade, 2022, p. 553, n.1), que comemorava trinta anos. A 23 de janeiro, a figura de Bandeira aparece: numa nota à margem: na

---

1 Doutora em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade de Coimbra, onde dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros e coordenou o Projeto Tempus, envolvendo a Universidade Carolina (Praga, República Checa). Membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e do Centro de Literaturas de Língua Portuguesa das Universidades de Lisboa

vertical, Oswald escreve “Manuel Bandeira — Profiteurs e adesistas” (Andrade, 2022, p. 553). Por que aproveitador e adesista?

A segunda referência tem a data de 26 de fevereiro de 1952 e confirma a anotação anterior:

O que perde o sr. Manuel Bandeira é o seu entranhado oportunismo. Veio de mansinho para a nossa revolução de 22, sem grandes credenciais. Mas, naquele momento — que era o da tomada de poder —, precisávamos fazer número. Aceitamos o sr. Guilherme de Almeida, o sr. Ronald de Carvalho e o sr. Ribeiro Couto. Por que recusar alguém que ia um pouco além dos versos medidos e remedidos desses três cavalheiros? Manuel continuou sempre assim, beneficiando-se tanto do Modernismo a que aderira como da Academia que badalou. É um triste politiqueiro. Como crítico é deplorável. Sua poesia, é verdade, tem um pequeno filão de ouro perdido num chumaço de poesia barata e conhecida. (Andrade, 2022, p. 558-559)

Mais adiante, comentando a crise por que passou a Semana de 22, Oswald escreve que Augusto Frederico Schmidt colocou seu prestígio “a favor de uma poética antimodernista e ultrapassada, mas que facilmente encontrou o favor do sorriso irônico-oportunista de Manuel Bandeira e a adesão de outros chicharros”. (Andrade, 2022, p. 567) 319

Qual teria sido o motivo dessa animosidade contra Bandeira? Estaria no texto “poesia pau brasil”, escrito em 1924, onde o poeta de *Cinza das Horas* diz que “poesia de programa é pau”, que se aborrece “dos poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos” e afirma que deseja falar do que lhe “der na cabeça”? que, ao ouvir Américo Facó ditando pelo telefone um despacho recebido de Elêusis, sentiu a emoção lírica e não podia falar de Tabatinguera? Que Oswald tem “horror do que se aprendeu”? Que “o seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da Antologia do Sr. Blaise Cendrars”? (Bandeira, 1986, p. 247-248)

Nas crônicas de Bandeira, inéditas em livro, recém-editadas também agora em 2022, encontramos várias referências a Oswald de Andrade: umas contundentes, outras não. A primeira, saída em *Árvore Nova*, em outubro de 22, associa Oswald ao grupo que, em São Paulo, renova a arte. A mais contundente, porém, é quando o pernambucano sai em defesa de Mário de Andrade: porque Oswald escrevera a um amigo dizendo que o autor de *Macunaíma* ficaria “confinado no folclore”, Manuel contra-ataca n’A *Província*, em 17 de março de 1927:

Oswald é o campeão nacional nesse *sport* de perfídias amicais [...] ninguém está mais exposto às *boutades* de Oswald do que o seu grande amigo Mário de Andrade, cujos hábitos de seriedade, de sistema, de exame contrastam singularmente com a deliciosa desenvoltura do autor do *Primeiro Caderno de Poesia* (BANDEIRA, 1958, v.I, p.173).

320 Há, porém, uma referência que merece atenção: é quando, em A *Província* de 28 de julho de 1929, Bandeira escreve que acha monótonos os recitais de poesia, o que não acontece com Eugênia Moreyra, que só recita poesia brasileira de vanguarda e, de “maneira magistral e inexcedível”, declamou o ‘Hino Nacional de Pati do Alferes’, de Oswald de Andrade (BANDEIRA, 2008, v. I, p. 218). A observação poderia parecer um elogio, mas não é. Veja-se o que Bandeira acrescenta: “Foi a primeira vez que alguém ousou dizer em público o senhor Oswald de Andrade” (BANDEIRA, v. I, p.218)<sup>2</sup>.

Como as crônicas recém-publicadas em livro não me parecessem razão para tanta animosidade de Oswald com relação ao poeta pernambucano, resolvi reler as cartas que foram trocadas entre Bandeira e Mário de Andrade, tão bem editadas por Marcos Antônio de Moraes, um verdadeiro presente para os estudiosos dos

---

2 A carta para Mário de Andrade, datada de 21 de junho de 1928, falando do mesmo assunto, não vem marcada por essa ironia (Cf. MORAES, 2001, p. 392)



dois autores e de questões do Modernismo. Nelas poderia estar a chave do que eu buscava, pois não só começavam no próprio ano de 22, meses depois da Semana, como se estendiam até 1944.

Em carta de 17 de abril de 1924, escrita do Rio de Janeiro, da rua do Curvelo, onde Bandeira morava então, diz ele a Mário de Andrade, sobre o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, aparecido no *Correio da Manhã* (RJ) de 18 de março daquele ano, e sobre sua reação a ele:

O meu artigo era um veneno complicadíssimo em que entrava muita iroia, alguma taquinerie, um pouco de seriedade, um bioco de mistificação, raiva, nojo, etc. Não o escrevi com neurastenia, Estava alegre, excitado pelo manifesto do Oswald que não considero horrível e leviano como dizes. achei-o admirável. Li-o em casa do Sousa da Silveira, explicando-o e comentando-o com vivo afeto intelectual. Ataquee-o publicamente por reclamismo e mistificação cabotina. E Oswald tinha sido prevenido por mim de que o faria. Sentados a uma mesa do Bar Nacional, Oswald lamentou o costume dos elogios mútuos e endeusamento dos grupo literários. Disse gracejando que ia fazer ataques, intrigas. Dei-lhe razão. Prometi fazer o mesmo. O tom do meu artigo no parágrafo da intrigas não podia ser desvirtuado senão por inimigos desleais. Entretanto foi descompreendido pelos próprios companheiros de batalha! (BANDEIRA, *apud* MORAES, 2001, p.116-117) 321

Só para um maior esclarecimento do que realmente pensava Bandeira sobre o “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, vale a pena citar o que ele diz a Mário de Andrade, ainda nessa carta de 17 de abril de 1924, a respeito de Oswald:

[...] destaquei maliciosamente certas inconseqüências e rebati a estreiteza daquele conceito nacionalista. De resto é minha convicção de que somos irremediavelmente brasileiros. O mais viajado de nós, o mais estrangeirado. Pode um Nabuco levar a vida inteira a falar na constituição inglesa: no fundo está aquela

cabulosa “flor merencória da três raças tristes” do Bilac. Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem! O manifesto é delicioso — uma obra d’arte. Devo a ele a inspiração para um pequeno poema que incluo aqui,<sup>3</sup> bagatela cuja composição me proporcionou um gozo inacreditável. (BANDEIRA, *apud* MORAES, 2001, p.138)

E, na carta de 13 de outubro de 1924, mais observações elogiosas:

Tenho ouvido coisas tremendas contra o caráter do Oswald. É possível, inclino-me a crer que sejam verdade. Mas Oswald tem uma perigosa e deliciosa ingenuidade nos olhos. Dá-me a impressão de uma criança pervertida. [...] Todos nós podemos ajustar contas com o Oswald, meter-lhe o pau, desancá-lo, enforcá-lo, mandá-lo para o inferno, requisitá-lo novamente para o estraçalhar com mais requinte, reduzi-lo a pó de mico ou pasta de lubrificar pasta de para-choque... nunca, porém, por de lado, porque o movimento moderno, a onda moderna, partiu de São Paulo e ele foi o batalhador da primeira hora. (BANDEIRA, *apud* MORAES, 2001, p.220)

322

Criticando Tristão de Ataíde, Bandeira diz ainda, em carta de 21 de julho de 1925, que este não percebe “o essencial das coisas, por ex. a brasilidade, o gosto da terra na incoerência desbocada do Oswald” (Moraes, 2001, p. 220), o que não deixa de ser uma referência elogiosa ao autor de *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

O mesmo teor, porém, não tem o que Bandeira escreve a Mário, em carta de 13 de setembro de 1925:

Oswald mandou-me o *Pau Brasil*. Que capa f.da p.! Aquilo sim, é arte brasileira “saída dos discursos da câmara, dos comentários dos jornais etc” O que está dentro é o bom Oswald, empregando a técnica de Kodak de Cendrars. Pena aquela prosa prefacial — cafeeira e importante. Deixemos de parolagem. Nós não inventamos nada. Isso de falar de Europa decadente e esgotada é

---

3 O poema é “Ariesphinx”.

pretensão muito besta. O livro tem coisas deliciosas, do realista Oswald, observador irônico. É o que eu chamo o melhor Oswald. Ele sente e critica deliciosamente o Brasil, mas no fundo é pouco Brasil. *Pau Brasil* é tradução de *Bois du Brésil*. (BANDEIRA, *apud* MORAES, 2001, p.238)

O mesmo tipo de crítica, em determinado ponto mais contundente, embora noutro reafirmando admiração, aparece no que Bandeira escreve ao autor de *Macunaíma*, em 19 de setembro de 1925. Por isso, embora longa, a citação merece lugar:

Quando Oswald esteve na Oropa e fez aquela conferência na Sorbonne, lembra-se? a conferência foi publicada no nº da *Revue de L'Amérique Latine* onde vinham uns poemas de Cendrars que faziam parte da Kodak — Há três anos traduzi três para a *Idea Ilustrada*. Nem Oswald nem Sérgio faziam nada assim. A técnica de ambos foi tirada de Cendrars: é inegável — e para isso estou disposto a bancar o crítico documentado com datas, esbarrando apenas “numa palavra de honra que não conhecia” (em que aliás eu não acreditaria!). Sem dúvida isso não tem importância, pois a técnica é admirável, tem caráter clássico e serviu maravilhosamente às necessidades de expressão do Oswald. Se falei nisso (e falei a ele com a franqueza que a gente tem a coragem e o gosto de usar com as pessoas que sinceramente admira — com os outros se tem pena, não é?) foi porque me aporrinha essa coisa de bancar o inovador em cima da gente. As únicas coisas que não se parecem com os poemas europeus na poesia brasileira de agora são o “Noturno”, “Tarde te quero bem” e outras coisas suas, ainda que precisasse dizer que você não faria nunca se não fossem os europeus. [...] Do ponto de vista brasileiro só você me satisfaz. E disse ao Oswald: “— Você sente e critica deliciosamente o Brasil mas não é Brasil; quem é Brasil é o Mário. Você observa, Mário vive isso que você observa. O poeta é ele. E ele concordou. Tem que concordar porque é inteligentíssimo e minha observação crítica era inteligentíssima. (BANDEIRA, *apud* MORAES, 2001, p. 241-242)

E as declarações positivas não param por aí. Em 23 de março de 1926, dizia Bandeira a Mário: “De São Paulo eu acho que só gosto mesmo de você e do Oswald” (BANDEIRA *apud* Moraes, 2001, p. 281). E, em 6 de novembro de 1926: “Um homem inteligentíssimo como o Ronald não tem o direito de desconhecer o verdadeiro sentido que o Oswald põe na campanha anticultural. No fundo a verdadeira cultura está com o Oswald. O que pertence ao Ronald é erudição” (Moraes, 2001, p. 320).

Mesmo entre o que declara de negativo no poeta de *Pau Brasil*, Bandeira vê coisas positivas: “Do Oswald só há dois meios de se defender: ou fazer mais blague e mais intriga do que ele ou então afastar-se. Ambas as coisas muito difíceis, porque: que sujeito engraçado! que sujeito cínico! que filho da puta gostoso!” (BANDEIRA *apud* Moraes, 2001, p. 326).

324 Outra observação positiva está na carta de 13 de janeiro de 1929. Nela, o sarcasmo de Oswald em relação à visita ao Brasil do presidente americano Herbert Hoover, recém-eleito, merece as seguintes palavras: “Veja o ‘Mensagem poética do povo Brasileiro a Hoover’ no último *Para Todos*. [...] O final está engraçadíssimo e profundo. É do melhor Oswald” (BANDEIRA *apud* Moraes, 2001, p. 413).

Não tendo encontrado na correspondência com Mário a razão das palavras tão pouco lisonjeiras de Oswald com relação a Manuel Bandeira, parti então para a leitura das cartas que este escreveu a Ribeiro Couto, guardadas no Arquivo Museu de Literatura Brasileira, na Fundação Casa de Rui Barbosa. Não haveria lugar de mais sinceridade que nessas cartas: Bandeira e Couto eram amigos íntimos há muitos anos. E o que encontramos nessa correspondência a respeito de Oswald?

Alguns elogios, pequenas críticas e alguma ironia. Se não, vejamos: se em 2 de outubro de 1926, Bandeira declarava que “os três melhores livros de poesia modernista no Brasil são *Um Homem*

na *Multidão*, o *Pau Brasil* e o *Losango Cáqui*”, em 20 do mesmo mês e ano, dizia assim:

Oswald de Andrade anda por aqui. Fez um pau-brasil delicioso. Você leu telegrama do Flores da Cunha narrando a captura do Honório Leme. Os versos do Oswald referem-se a isso. São assim: O genro. Flores da Cunha / Para honrar as suas estrelas/ Não precisou obter licença do Congresso. / Na primeira arrancada/ Prendeu o caudilho Honório Lemos — Tropeiro da Liberdade. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

Em 20 de novembro [26] registrava: “A literatura eternamente hilariante. Oswald de Andrade está aqui de passagem. Volta hoje à noite pra **São Paulo** e quinta ou sexta-feira embarca para a Europa.” E informava também: “No novo teatro da Avenida (um dos arrasa-céus) está levando uma revista em que num quadro recitam acanalhando aqueles versos do Oswald ‘Bela-cor é o complemento acanalhante da toaleta feminina’”, etc. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

Tarsila era elogiada, como o seria sempre, na carta de 25 de novembro de 26: sua beleza e as jóias faziam-na parecer “uma baiana estilizada”, além do *manteau* “maravilhoso que devia ter custado muitos contos de réis”. Nessa mesma carta Bandeira diz que foram ao Municipal depois, e Oswald foi buscá-lo para o levar “a uma pessoa que o queria conhecer” [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]. Por aí, se vê que as relações entre os dois era amistosa.

Em 26 de junho de 1927, Bandeira até parafraseia um trecho do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de Oswald<sup>4</sup>, para falar da própria saúde: “Não há motivo para quebrar o vidro e puxar a manivela” [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A].

4 O texto de Oswald diz “Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menos descuido vos fará partir na direção oposta o vosso destino” (ANDRADE, 1959, p. 187)

Em defesa de Mário de Andrade, nessas cartas a Couto, em 15 de agosto 1927, Manuel Bandeira alfineta a vaidade de Oswald:

Estava no cais, ontem, para receber o Mário, que voltava do Norte. No mesmo vapor vinham Oswald e Tarsila que foram até a Bahia ‘ao encontro da caravana de regresso’. O Mário ‘parecia o imperador deposto de Iquitos.[...] O Oswald no segundo plano, afagando um saguim-de-cheiro para ter mais ar de quem voltava do Amazonas do que o Mário. Trazia também na mão uma viola pau-brasil que aliás o Ovalle diz que não é viola. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

No entanto, e certamente motivado por sua simpatia por Tarsila, Bandeira comenta com Ribeiro Couto, em 26 de dezembro de 1927, a visita que fez a São Paulo:

[...] perdi um belo almoço na casa de Oswald [...] A melhor recordação que trouxe foram os dois dias passados na fazenda de Tarsila, dormindo regaladamente, comendo como um deus, bebendo leite ao pé da vaca, ouvindo Sousa Lima tocar piano... O Oswald foi de um carinho cativante para comigo. Na hora de deixar a fazenda fiz este poeminha de agradecimento: ‘Felicidade Perfeita/A casa da fazenda de Tarsila é um bauzinho brasileiro pintado de azul e cor-de-rosa./ Dentro desse baú eu dormi duas noites nos braços de Nossa Senhora’[BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

326

As relações com Oswald parecem estar tão bem que, em carta escrita do Rio a 6 novembro [1928], Bandeira lhe pede que recomende seu amigo Blank a Agenor Barros, que acabou por arranjar ao holandês uma entrevista com Prestes [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A].

Um certo espírito de “fofoca” está presente na carta de 29 julho 1929:

Primeira exposição da Tarsila no Brasil: salão do Palace Hotel. Briga a socos entre Oswald e filho do Morais Sarmiento, dado a álcoolis e cocaína, que começou a ridicularizar os quadros.

Pessoal de SP brigado por causa da nova fase da revista de Antropofagia, agora suplemento do Diário de SP, jornal do consórcio Chateaubriand. Alma do movimento é Osvaldo Costa. Ele, Oswald e Bopp. Atacam Alcântara, Mário e Paulo Prado, “que cortaram relações com o Oswald a quem acusam de mil safadezas”. [...] O pessoal de São Paulo leva as coisas a sério e todos brigaram com o Oswald tomando-o como conspirador de tudo. Aqui no Rio não se liga e leva-se o Oswald como sempre se levou — na troça amical. Desta vez veio com Oswald e Tarsila, a sua amiga Anita Malfatti, que achei simpática e boazinha, e uma criatura esquisita, de cabelo comprido e todo desalinhado, cara e cintura muito finas, pernas, peitos e *arrière-train* muito grossos — chamada Pagu, É apresentada como gênio. Faz poemas, desenhos, declama. É cabotinazinha, malcriada e bestinha. Aqui no Rio falhou completamente. Ninguém acreditou no gênio. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

E em 4 de setembro de 1929, Manuel noticia: Tarsila e Oswald se divorciando. “Parece que o O. ficou de cabeça virada pela tal Pagu” [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

327

Mas, nesse mesmo dia, em outra carta, informa Ribeiro Couto de que, a pedido do Oswald, mandou um seu livro a Duriau [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A].

Em 12 de junho de 31, Bandeira escreve a Couto o seguinte:

Ultimamente tenho ido ao apartamento do Múcio e Eneida na Praia do Flamengo. Frequento-os uma turma heteróclita, cujo tom geral é de comunismo ou comunicante. Lá estive com a Pagu do Oswald. Casaram-se religiosamente no dia 1º de abril. Já tem um filhinho e vão para a Alemanha montar um café. O. leva um sujeito a quem paga pra ser patrão dele e da Pagu. Esta diz que homem que não tem cornos é aleijado. O. usa agora uma espécie de barba, anda de camisas de listas largas, três dedos, pretas e vermelhas. Salisbry, que dizia horrores dele, é agora grande companheiro. Em casa de Múcio o O. atacou a sua “poesia piegas” que faz um mal enorme à mocidade. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

Nas cartas que se seguem, Oswald não vem à baila. Onde estaria a razão de tanto ressentimento do autor de *João Miramar* para com Bandeira? Resolvi então examinar o *Poesia e Prosa*, saído em 1958, pela Aguilar. Nele encontrei, além de elogios, comentários contundentes a Oswald. Numa referência ao movimento de 22 em que antepõe Mário a Oswald, o pernambucano, num dos textos de “Flauta de Papel” (‘Diário Crítico’), diz que este “era um inconsiderado, sem lastro sério de cultura”, e todo ele se resumia naquela opinião que emitiu acerca de certo livro de sucesso: ‘Não li e não gostei’” (Bandeira, 1958: v. II, 397).

Há também um capítulo inteiro dedicado ao autor de *Pau Brasil*, nessa *Flauta de Papel*: ‘Oswald’. Nele, Bandeira, depois de dizer que o paulista “era um folheador de livros, não um leitor”, com base nas sete páginas dedicadas por René Thiollier, em *Episódios de Minha Vida*, conta que, no Rio, quando preparava o concurso para uma cátedra de Literatura em São Paulo, escrevia uma tese sobre os arcades mineiros, mas ignorava quem fosse Sannazaro. E, como Bandeira lhe chamasse a atenção, saiu-se com esta: “Que é que você quer? Há quarenta e dois anos que não abro um livro” (Bandeira, 1958: v. II, 479). Continuando a ler o texto, pensei ter encontrado a chave das anotações na recém-saída edição do *Diário Confessional*. Diz Bandeira:

Durante muitos anos vivi nas boas graças de Oswald, que, estou certo, nunca terá lido um livro meu de cabo a rabo. Sempre me dedicava os seus com dedictórias tocantes: “A Manuel Bandeira nacional da poesia” foi uma delas. Um dia publiquei a *Apresentação da Poesia Brasileira*, que era um estudo histórico-crítico da nossa poesia seguido de uma antologia ilustrativa apenas. Oswald não entrava na antologia porque no estudo<sup>5</sup>, onde eu o

---

5 No estudo feito na *Apresentação da Poesia Brasileira*, Bandeira cita “Os Selvagens”, “Corografia”, “J.P.M.S. (da cidade do Porto)”, “Noturno”, “Procissão do Enterro”, “Ressurreição em Minas Gerais”. Em “O humor na



tratava na largueza que ele merecia, já eu havia transcrito dois de seus poemas. Pois Oswald ficou despeitado e nunca mais foi o mesmo para mim. Não houve explicação que o satisfizesse. Quem não quiser desafetos, comece não fazendo antologias... (BANDEIRA, 1958: v. II, 479-480)

Mas *Apresentação da Poesia Brasileira* foi publicada em 1946 e muitos encontros e elogios, pelo que se viu nas cartas e em todo o material consultado da autoria de Bandeira, têm data posterior. *Flauta de Papel*, que é tirada das *Crônicas da Província do Brasil*, publicadas em 1937, veio a lume em 1947. Mas as anotações pouco abonadoras de Oswald sobre o autor de *Ritmo Dissoluto* iniciam-se apenas em 1949. O que teria realmente havido?

Mais de cem anos depois de haver começado a rechazar o Parnasianismo, e cem anos depois de ter um poema abrindo a Semana de Arte Moderna, mesmo sem ter ido a São Paulo, Bandeira continua dando — pelo menos para mim — panos pra manga!

329

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. “Manifesto da poesia pau brasil”. In: *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, v.16, p.187-189, 1959.

\_\_\_\_\_. *Diário Confessional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BANDEIRA, Manuel. “Poesia Pau Brasil”. In: ———. *Andorinha, Andorinha*. Rio de Janeiro Liv. José Olympio Editora, 1986, 2ª ed, p. 247-248.

\_\_\_\_\_. *Crônicas Inéditas I (1920-1931)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008 (org. e notas Júlio Castagnon Guimarães).

\_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v.I e II.

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 20 out. 1926.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 20 nov. 1926.** manuscrito. [BR

---

poesia brasileira”, Bandeira elogia Oswald de Andrade e cita versos desse autor. (Bandeira, 1958: v.II, p. 1288-1289)

RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 25 nov. 1926.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 26 jun.1926.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 17 abr.1939.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 15 ago.1927.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 26 dez.1927.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 6 nov.1928.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 29 jul.1929.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

\_\_\_\_\_. **[carta para Ribeiro Couto] 4 set. 1929.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

330 \_\_\_\_\_ **[carta para Ribeiro Couto] 12 jun. 1931.** manuscrito. [BR RJ FCRB AMLB RC cp78A]

MORAES, Marcos Antônio de (org.) *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros, 2<sup>a</sup> ed, 2001 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 1).

# Luiz Ruffato, o romancista como crítico: reflexões em torno da produção modernista brasileira, fora do eixo de São Paulo

Mireille Garcia<sup>1</sup>

## Introdução

Luiz Ruffato é um escritor de múltiplas facetas e inúmeras possibilidades textuais, entre as quais a preocupação estética e estilística, assim como o processo criativo, que chamam a atenção por sua originalidade; talvez seja essa a razão pela qual ele é continuamente questionado sobre o seu processo de escrita singular, que se caracteriza, por exemplo, pela utilização de fontes tipográficas diversas, ou, ainda, pelas numerosas formas de fragmentação do texto. Romancista, contista e também poeta – após ter se dedicado às atividades de jornalista, redator, editor e cronista – o escritor, oriundo de Minas Gerais, vai, finalmente, ser conhecido do grande público, com o surgimento do romance *Eles eram muitos cavalos*, em 2001: muito premiada e aclamada pela crítica, que a classificou como « audácia literária », essa obra tem uma importância determinante para a carreira do escritor; por um lado, permitiu-lhe se afastar do jornalismo, para se dedicar totalmente à literatura, conferindo-lhe, assim, mais visibilidade enquanto escritor; por outro, revelou seu projeto literário, que consiste em representar o proletariado brasileiro, na medida em que ele acredita que « não há praticamente nenhum registro da classe operária urbana, nos romances e contos

331

Tradução: Maria Elisabeth Chaves de Mello

<sup>1</sup> Professora associada na Université Rennes 2, membro do ERIMIT e do programa PRINT-UFF.

brasileiros » (Rocha, 2007, p.204). Assim, Luiz Ruffato declara ter tomado uma decisão política e estética, ao mesmo tempo: quis escrever sobre esse tema, para preencher uma lacuna e concretiza esse projeto com a criação da obra *Inferno Provisório*, inicialmente publicada em forma de cinco volumes e recentemente reeditada em uma obra única e definitiva, revista e reestruturada. Não há, portanto, dúvida nenhuma de que a produção literária de Luiz Ruffato revela seu caráter incontestavelmente social, apresentando a questão do lugar do autor, tanto romancista quanto intelectual público e “crítico contundente da realidade brasileira” (Mandur, 2015).

332 À luz desses elementos, partimos da constatação de que o autor – embora não seja reconhecido como tal – faz parte de uma linhagem dos chamados « críticos criadores », ou seja, « autores que, além dos textos literários, produzem também crítica », como afirma o estudo de José Luís Jobim<sup>2</sup>. Em sua atuação no jornalismo, cumpre registrar que ele assinou numerosas crônicas em revistas e periódicos eminentes, além do fato de estar muito presente no meio editorial, seja na qualidade de autor ou organizador de obras e coletâneas, exercendo, assim, a função de crítico e tornando-se formador de opinião. Assim, procuramos examinar a importância de suas « publicações de opinião », como poderíamos classificá-las, traçando um panorama não exaustivo das críticas elaboradas por ele; e percebemos que uma grande parte dessas produções eram associadas, de uma maneira ou de outra – e através de diversos gêneros textuais – ao Modernismo brasileiro.

Assim, no presente artigo, nossa proposta será de demons-

---

2 Intitulado *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*, o ensaio supõe que « a partir do século XIX no Brasil, há muitos escritores renomados que exerceram a crítica literária » e propõe analisar a obra de três autores nacionais, que ele identifica como « críticos criadores »: « a partir do século XIX, no Brasil, tivemos muitos escritores de primeira linha que exerceram a crítica literária » [...] « autores que, além de textos literários, também produziram crítica. » (Jobim, 2012, p.97 e p.7).

trar de que maneira o escritor e o crítico se articulam para forjar o « crítico-criador », ao mesmo tempo intelectual, pesquisador e ensaísta, leitor e formador de opinião. Será elaborado um breve inventário dos diferentes trabalhos não romanescos de Luiz Ruffato – ou seja, críticas, orientações de leitura, organização de obras, etc. – para, assim, compreender que suas produções sobre o Modernismo são, na verdade, um convite à releitura do movimento, considerando-se a precariedade dos estudos, no que se refere aos escritos e autores modernistas, fora do eixo de São Paulo.

### **Da audácia literária à crítica audaciosa: o romancista como crítico**

Na sua acepção mais corrente, a crítica – do latim *criticus* – se define como « a arte de julgar as obras do espírito » e « o julgamento sobre essas obras ». Em uma interpretação mais filosófica e fiel à etimologia grega *krinein*, o termo designa igualmente « discernir », « ordenar »<sup>3</sup>. É nesse sentido que Antoine Compagnon definiu a crítica literária:

333

Por crítica literária, entendo um discurso sobre as obras literárias com ênfase na experiência da leitura que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas leitores que não são necessariamente intelectuais nem profissionais. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação e projeção [...]<sup>4</sup> (Tradução nossa).

« A experiência da leitura » parece ser um elemento central

3 Grand dictionnaire étymologique et historique du français. Paris: Larousse, 2005.

4 « Par critique littéraire, j'entends un discours sur les œuvres littéraires qui met l'accent sur l'expérience de lecture qui décrit, interprète, évalue le sens et l'effet que les œuvres ont sur les (bons) lecteurs, mais sur des lecteurs qui ne sont pas nécessairement savants ni professionnels. La critique apprécie, elle juge ; elle procède par sympathie (ou antipathie), par identification et projection [...] ». (Compagnon, 1998, p.20).

para o exercício da crítica que « cultiva o fato, procede pela simpatia, fala de sua experiência, suas reações »<sup>5</sup> (Tradução nossa). Assim, é possível definir « o crítico como um leitor que escreve »<sup>6</sup> (Tradução nossa), como alguém que realiza um trabalho de leitura minucioso. Luiz Ruffato afirma ser um leitor antes de tudo, meio pelo qual ele diz ter entrado na literatura:

Passei longos anos da minha vida lendo muito, me preparando do ponto de vista técnico e também de informações literárias e culturais, para chegar a ser, então, escritor [...] Primeiro, fui um grande leitor. Lia tudo, era interessado mesmo. Não queria apenas ler, queria ler com a intenção de me formar. Aí passei a ler tudo, não só literatura [...] tudo que de alguma maneira poderia me formar como cidadão, como pessoa, mas também como leitor (Ruffato, 2020).

334 É desse modo que se estrutura a crítica de Luiz Ruffato, que confessa, então, « gostar de ler o que se escreve » (Mandur, 2015) e, principalmente, compartilhar suas impressões de leitura. Por isso, justamente, ele criou um blog, intitulado *Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato*, no qual ele repertoriou e comentou centenas de obras brasileiras e estrangeiras, como explica na última nota publicada em 29 de novembro de 2021, depois de seis anos de leituras compartilhadas:

No dia 31 de agosto de 2015 – portanto há exatos 6 anos e três meses – iniciei esse projeto, de ler ou reler aqueles livros que considero clássicos, presentes na minha biblioteca. Não esgotei nem mesmo uma ínfima parte dos títulos, mas dou por encerrada essa etapa de compartilhamento das minhas impressões de leitura. Foram comentados 338 livros, entre romances e coletâneas de contos, de autores e autoras das mais diversas línguas da tradição do mundo ocidental [...]. (Ruffato, 2021).

---

5 « [...] cultive le fait, procède par la sympathie, parle de son expérience, de ses réactions » (Compagnon, 1998, p.164).

6 « [...] le critique comme un lecteur qui écrit » (Barthes, 1966, p.82).

Na verdade, não é a primeira vez que ele leva ao conhecimento do público seu gosto pela leitura; já em 2008, organiza uma coletânea de contos intitulada *Leituras de escritor*, na qual se apresenta como « leitor privilegiado », como se pode ler no prefácio.

A crítica assim concebida e coordenada por Luiz Ruffato questiona a articulação e os laços entre autor, leitor e crítico, e poderia responder à problemática apresentada por Barthes, estruturada em torno dessas duas questões: « quantos escritores só escreveram pelo fato de terem lido? Quantos críticos só leram para escrever? »<sup>7</sup> (Tradução nossa). Com efeito, Ruffato se insere na linhagem desses « autores-criadores-leitores », que surgem no contexto atual, em que « o aspecto crítico da atividade literária cresce ininterruptamente há um século, em que as fronteiras entre a obra crítica e não-crítica tendem a se apagar, cada vez mais »<sup>8</sup> (Tradução nossa). Essa tendência pode ser observada igualmente no cenário brasileiro, segundo Jobim:

A partir do século XIX, no Brasil, tivemos muitos escritores de primeira linha que exerceram a crítica literária [...] nenhum deles passou inconsequentemente pela função de crítico, que marcou suas respectivas carreiras em pelo menos dois aspectos. O primeiro diz respeito ao caráter social da atividade literária [...] O segundo [...] é a produtividade que a atividade crítica teve na criação literária destes autores [...] por exemplo, observando em que medida a avaliação de obras alheias configura opiniões e estratégias que serão usadas na criação própria do crítico-autor. (Jobim, 2012, p.97).

335

Embora esse comentário se refira a autores brasileiros do século XIX, como Machado de Assis, ou do XX, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, ele poderia perfeitamente aplicar-se

7 « [...] combien d'écrivains n'ont écrit que pour avoir lu ? Combien de critiques n'ont lu que pour écrire ? » (Barthes, 1966, p.86).

8 « [...] l'aspect critique de l'activité littéraire n'a cessé de croître depuis un siècle, et que les frontières entre l'œuvre critique et l'œuvre non-critique tendent de plus en plus à s'effacer. » (Genette, 1969, p.21).

a Luiz Ruffato. Com efeito, observa-se que, à medida que ele desenvolve o aspecto social da sua produção – ou seja, a reflexão sobre o tema da vida operária nas suas obras de ficção –, elabora também abertamente o pensamento crítico em torno das questões sociais, históricas e políticas do Brasil. Isso ocorreu principalmente no emblemático discurso de abertura, que ele pronunciou por ocasião do Salão do Livro em Frankfurt, em outubro de 2013, durante o qual dirige uma crítica mordaz à sociedade brasileira. Lança, então, uma polêmica e provoca o debate, pelo fato de posicionar-se como crítico em um espaço que, teoricamente, deveria se restringir à literatura. Assumindo plenamente seu papel de escritor engajado, ele declara em entrevista: « [eu] não escreveria se achasse que a literatura não tem nenhuma função social » (Rocha, 2007, p.209), mas, paradoxalmente, também afirma não entender porque seu discurso foi considerado polêmico, quando ele só fez exprimir o que todos já sabem. Ele questiona o lugar que ocupam o intelectual e a crítica, no cenário brasileiro atual:

[...] a grande maioria de escritores brasileiros usa redes sociais pra se promover, pra promover seus livros, ou pior, pra fazer fofoca e espalhar maledicências. Dificilmente vêm a público pra se posicionar criticamente em relação a qualquer coisa que seja [...] Na verdade, hoje, praticamente só há crítica literária dentro da universidade. Fora da universidade não há crítica séria. Nos jornais, faz muito tempo que não tem. (Mandur, 2015).

e termina, não sem uma certa ironia, com a seguinte constatação: « E eu, que imaginava que o papel dos intelectuais era o de pensar o mundo.... » (Mandur 2015). Esse papel do intelectual foi o que Ruffato construiu e forjou para si mesmo, através de seus textos de opinião: ele se define como intelectual e elabora uma auto imagem<sup>9</sup> que marca seu lugar no campo literário, tanto na qualidade

---

<sup>9</sup> Ver o estudo de Rodrigo da Silva Cerqueira (2017), que trata das posições assumidas por Luiz Ruffato, especialmente na sua produção extraliterária.



do autor quanto na de leitor e crítico. E, na verdade, esse papel do intelectual é o que ele assume desde o começo, considerando-se principalmente sua relação com o jornalismo. De fato, por ter sido cronista para a versão brasileira do jornal *El País* de 2013 a 2018, ele escreveu, no mínimo, 200 crônicas, textos de opinião, com forte potencial crítico<sup>10</sup>. Apesar de tudo isso, garante que nunca foi muito competente no trabalho de jornalista, preferindo o de edição:

Eu sempre fui um péssimo jornalista. Não é modéstia, eu realmente era muito ruim. Sou muito tímido. Eu praticamente dediquei todo o meu trabalho jornalístico para dentro da redação. Trabalhei 13 anos no Estadão [o Estado de São Paulo] e você não vai achar uma matéria minha assinada. Ficava como redator, como editor, eu gostava era disso, de editar o material bruto. (Mandur, 2015).

Isso lembra os métodos dos autores « modernistas que foram [...] muito conscientes de seu papel enquanto editores de suas próprias obras [...] em sua maioria, auto-editores ». (Jobim, 2012, p.80). É também um dos aspectos que caracterizam a produção crítica de Luiz Ruffato, que se revela um organizador de obras e, principalmente, um ensaísta, especialmente no que se refere ao período do Modernismo brasileiro. É o que tentaremos demonstrar na segunda parte deste trabalho.

337

### **Um olhar crítico para uma releitura do Modernismo**

Segundo a crítica, Ruffato seria um herdeiro do Modernismo, pois sua produção ficcional é considerada pós-moderna, na medida em que o romancista procede à reapropriação das experiências modernistas, tanto através de recursos, quanto pela fragmentação

<sup>10</sup> Ver o artigo de Cláudia de Albuquerque Thomé e Michele Pereira Rodrigues, *A relevância da crônica para o projeto de escrita de Luiz Ruffato: Formação da autoridade sobre uma temática específica* (2020), que reúne, classifica e analisa os textos do autor, permitindo afirmar sua posição de formador de opinião.

de suas narrativas<sup>11</sup>. No entanto, sua relação com o Modernismo se deve a suas origens, pois ele nasceu e foi criado em Cataguases, pequena cidade do estado de Minas Gerais, berço da *Revista Verde*<sup>12</sup>, publicada entre 1927 e 1929, por um grupo de jovens. Quando questionado sobre a influência que a *Verde* pode ter tido sobre as gerações que se lhes seguiram, ele responde: « Não há, da minha parte, nem identificação, nem distanciamento em relação aos *Verdes*. Há a consciência de que sou um de seus vários desdobramentos » (Rocha, 2007, p. 211), o que deixa entrever, apesar de tudo, que a influência e expansão modernistas, de uma certa maneira, moldaram as produções literárias que se sucederam, principalmente a sua.

338 Ao se interessar pelo *Movimento Verde de Cataguases*, nos anos 1980-1990, Ruffato descobre que a crítica sempre considerou a *Revista Verde* como um « fenômeno inexplicável », pelo fato de ter nascido em uma cidadezinha exótica. Na verdade, essa seria a única razão pela qual ele a divulgou na época. Discordando totalmente dessas afirmações, Luiz Ruffato decide estudar, recolher material e documentos sobre o *Movimento Verde de Cataguases*, com o fim de poder atestar que a *Revista Verde* é total e facilmente explicável, já que Cataguases era, na época, uma cidade que possuía uma infraestrutura urbana comparável às de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, em um país, então, principalmente rural. Por isso,

---

11 Ver o estudo de Raquel Bueno, no qual ela parte da hipótese que certas características centrais da ficção brasileira contemporânea – principalmente o romance *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato – geralmente acolhidas como novidades pós-modernas, são, na verdade, variações das técnicas inauguradas pelo Modernismo, nos anos 1920. (Bueno, 2008).

12 Periódico literário mensal do grupo artístico e literário « Movimento Verde de Cataguases », a *Revista Verde* circulou em Cataguases de 1927 a 1929, com quatro números em 1927, um em 1928 e um último em 1929. Organizada e publicada por um grupo de jovens de Cataguases (Ascânio Lopes, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César et Rosário Fusco entre outros), ela contou com a colaboração de escritores e poetas modernistas, reconhecidos na época.

numa notória intenção crítica, cujo objetivo era de permitir a compreensão do *Movimento Verde de Cataguases*, Luiz Ruffato decide publicar seu primeiro ensaio, *Os ases de Cataguases (Uma história dos primórdios do Modernismo)* em 2002, no qual, no prefácio, ele formula uma « explicação necessária », dirigida ao leitor:

Em meados da década de 80, morando em São Paulo, resolvi alinhavar algumas anotações na tentativa de entender o “fenômeno Cataguases”, o que acabou, anos mais tarde, resultando nesse livro. Que não é ensaio: falta-lhe metodologia. Que não é jornalismo: arvora-se certa perenidade. Quis apenas compartilhar algumas ideias a respeito do tema. Não voltei mais ao texto, desde então. A vida me levou para outros campos de batalha. Portanto pode ser que a abordagem não reflita mais os meus pontos de vista. Tinha então as convicções dos meus vinte e poucos anos [...]. (Ruffato, 2002, p.11).

Procurando justificar o gênero indefinido do que parece ser um estudo crítico, embora reconhecendo os erros e lacunas de seu trabalho, é óbvio que Luiz Ruffato não se considera um crítico. 339 Entretanto, ele faz nesse estudo, apesar de tudo, uma proposta de releitura do Modernismo em Cataguases, apontando as falhas da crítica, principalmente no que se refere à produção de escritores modernistas para além de São Paulo. É o que Joaquim Branco observa, como autor do texto da orelha dessa edição, que afirma ver nesse estudo « o depoimento do representante de uma geração nova e consciente, que vem trazer sua compreensão do fenômeno, sua visão do que foi a experiência artística de 1927 ». Ele observa também a importância do autor no papel de crítico e ensaísta: « [...] Luiz Ruffato, aliando qualidades de pesquisador e escritor, soube trabalhar o material encontrado e trazer subsídios essenciais. » (Ruffato, 2002, texto da orelha).

Além do trabalho de releitura, Ruffato parece também querer levar ao conhecimento do público autores modernistas, pouco ou

nada reconhecidos. Assim, organiza e publica uma primeira obra, em 2005, intitulada *Ascânio Lopes: todos os caminhos possíveis*, antologia que reúne poemas, ensaios, artigos críticos, além de um trecho de um conto de um dos nomes mais expressivos do grupo que fundou a *Revista Verde*. Dividida em cinco partes, a obra reúne a pequena, mas rica produção de Ascânio Lopes, que Luiz Ruffato julgou necessário transmitir e conseguiu organizar, enquanto leitor e crítico, segundo o depoimento do escritor Whisner Fraga: «Mais conhecido como ficcionista, Ruffato não faz feio ao expor seu método de pesquisa e apresentar o contexto histórico-cultural brasileiro, que tornou possível o surgimento de uma nova corrente literária » (Fraga, 2006) ».

Na mesma ordem de ideias, Ruffato assume também a organização da obra *Francisco Inácio Peixoto. Em prosa e poesia*, lançada em 2008, onde ele apresenta a produção daquele que foi também um dos jovens de Cataguases e escreveu poesia e ficção. A partir de seu  
340 olhar de intelectual, ele recupera a obra desse escritor esquecido e, podemos até dizer, apagado, da história do Modernismo brasileiro.

Esse desejo de apresentar ou reconhecer alguns nomes do Modernismo fora do eixo de São Paulo confirma-se na obra de Ronaldo Werneck, intitulada *Rosário Fusco por Ronaldo Werneck. Sob o signo do imprevisto*, publicada em 2017, cujo texto de apresentação é assinado por Luiz Ruffato. Nessa homenagem ao romancista e poeta, um dos cinco jovens criadores da *Revista Verde*, Ruffato admite que « [...] em vida, Fusco chegou a ter sua importância reconhecida ». Mas, apesar disso, « enquadra-se naquele limbo em que encontramos os escritores injustiçados da literatura brasileira » (Werneck, 2017, texto de apresentação). De onde se conclui pela necessidade, aí também, de « revelar a grandeza deste personagem intenso, polêmico e essencial » (*Ibid.*) do Modernismo, pouco conhecido pelo público.

Em outro registro, o pensamento crítico de Luiz Ruffato sobre o Modernismo aplica-se também a autores reconhecidos do movi-

mento, como, por exemplo, os dois Andrade – Mário e Oswald – a quem ele presta homenagem, organizando duas obras: *Mário de Andrade. Seus contos preferidos* e *A alegria é a prova dos nove*, ambos publicados em 2011. No primeiro – que reúne vinte e três diferentes autores, citados por Mário de Andrade como seus favoritos – Ruffato procurou trazer à luz o gosto pessoal, bem como as preferências temáticas de um dos maiores nomes do Modernismo, afim de valorizar os autores, cuja participação, no seio de diversos movimentos e momentos da literatura, foi fundamental. Quanto ao segundo, Ruffato selecionou trechos de poesias, romances, crônicas, ensaios, entrevistas e peças de teatro que ele recolheu nos vinte volumes que compõem a obra completa de Oswald de Andrade, declarando que a obra « pretende oferecer, por meio de uma seleção de frases e pensamentos originais do autor, uma síntese desse seu percurso pessoal, em que público e privado se confundem, para ordenar a história literária, política e moral da primeira metade do século XX » (Ruffato, 2011a) ».

341

Esse breve inventário dos escritos de opinião e coletâneas organizadas por Luiz Ruffato revela, mais uma vez, o leitor atento que ele confessa ser, mas também o papel de redator e editor crítico que assume totalmente, sobre um assunto e uma época que o afetam diretamente. Pois, além do fato de ele ser um herdeiro do Modernismo, parece que outras razões provocaram seu interesse por essas questões. Em uma entrevista que ele concede a Afonso Borges, para o programa *Sempre um papo*, de março de 2022, o escritor revela o que acreditamos ser o *leitmotiv* de suas leituras e escritos sobre o Modernismo:

[o movimento modernista] não nasce em 1922, é um erro de interpretação básico. A Semana de Arte Moderna é um marco simbólico, mas antes de 1922 alguns modernistas *Paulistas* já estavam fazendo experiências com essas mudanças (por exemplo Manuel Bandeira ou Lima Barreto que já combatiam o

passadismo e escreviam numa língua brasileira e já tinham um olhar crítico). Tem vários autores que já eram modernistas [...] é curioso e muito pouco discutido, mas chamar a década de 1920 como sendo o primeiro modernismo é besteira. » (Borges, 2022).

342 Suas convicções sobre o período modernista não terminam aí: do mesmo modo que considera a emergência do Modernismo brasileiro anterior a 1922, ele considera que o movimento foi supervalorizado em São Paulo, mas que, sem a Semana de Arte Moderna, muitas coisas teriam permanecido desconhecidas do público. O mesmo ocorre com alguns escritores fora da região de São Paulo que, segundo ele, teriam tido mais visibilidade e reconhecimento, se a Semana não tivesse ocorrido. Assim, ele denuncia a necessidade de rever e aumentar as pesquisas sobre o Modernismo fora de São Paulo e de seus autores reconhecidos. Para isso, ele publica, aliás, um texto no *Jornal Rascunho* em 2020 – *Lima Barreto contra os futuristas* –, no qual ele retifica a data de um artigo escrito por Lima Barreto sobre os « futuristas » (um outro nome para classificar os modernistas), e que seria determinante para a « anulação » de sua obra, por parte desses últimos. Ruffato declara, ali, que « [...] um dos motivos pelos quais Lima Barreto foi relegado ao limbo pela crítica deveu-se à sua aberta rejeição aos “futuristas” » (Ruffato, 2020) ». É, portanto, um elemento novo que ele traz ao conhecimento dos leitores e da crítica, quando revela que:

Este texto, *Esthetica do “Ferro”*, aparece na compilação **Impressões de leitura**, de Francisco de Assis Barbosa, lançada em 1956 pela editora Brasiliense, e retomada por Beatriz Resende, com o título de **Impressões de leitura e outros textos críticos**, em 2017, pela Penguin & Companhia das Letras. Só que, em ambos os volumes, ele é dado como tendo sido publicado em 1907, quinze anos antes da data correta de sua divulgação. Por isso, acredito, que ninguém até agora atentou para o fato de que se tratava, na verdade, de um segundo ataque contra os “futuristas” [...] » (Ruffato, 2020).

Como crítico, Ruffato propõe uma releitura dos fatos, como se procurasse desmascarar o verdadeiro discurso dos modernistas de São Paulo, em relação a Lima Barreto:

Os modernistas não iriam mais tocar na questão da controvérsia com Lima Barreto, que morreria de colapso cardíaco no dia 1º de novembro daquele mesmo ano – mas também não iriam nunca perdoá-lo. No balanço intitulado *O movimento modernista*, Mário de Andrade confessa, em 1942, que, embora conhecessem a poesia de Manuel Bandeira, os paulistas desconheciam os nomes de possíveis “elos precursores” do movimento no Rio de Janeiro, citando de forma explícita Adelino Magalhães e Nestor Vítor, e intencionalmente omitindo o nome de Lima Barreto, ratificando uma injustiça que levaria décadas para ser reparada... (Ruffato, 2020).

Embora ele afirme que « Essa descoberta deu-se absolutamente por acaso [...] » (Ruffato, 2020), Luiz Ruffato é consciente de estar na direção oposta à da opinião geral, orientando sua reflexão contra uma certa hegemonia do Modernismo paulista « marioandradino », e tentando recuperar o que, segundo ele, nunca havia sido dito ou revelado. Ou seja, uma outra face do Modernismo. Ele se apresenta, então, como *connaissanceur*, até mesmo especialista do assunto e, pouco a pouco, cria uma certa autoridade sobre o tema que ele estuda e trabalha há um certo tempo, moldando, assim, a construção de sua imagem de intelectual e crítico. Em fevereiro de 2022, ele se apresenta, de novo, como leitor atento e assíduo, publicando um artigo no periódico *Nexo Jornal*, onde indica uma lista de livros que confirmam a importância do movimento modernista nos campos artístico, político e social. Com o intuito de propor uma reflexão sobre inúmeros aspectos desse movimento de vanguarda, ele alega:

Hoje os fundamentos do Modernismo já se encontram tão entranhados no nosso cotidiano que nem percebemos mais como foram difíceis, e por isso fundamentais, os esforços iniciais de

vários grupos espalhados pelo Brasil afora, tendo como epicentro a capital paulista. Mas, para além de reificar o episódio da Semana de 22, podemos agora ampliar nossos conhecimentos e questionar alguns pontos estabelecidos como definitivos. » (Ruffato, 2022).

344 Esse comentário permite perceber um desejo do autor de (re) pensar o Modernismo da época, mas também e, principalmente, compreender as consequências dele na contemporaneidade. Aliás, um dos livros que ele recomenda no artigo é uma obra comemorativa do centenário do movimento, intitulada *Modernismos 1922-2022*, publicada pela Companhia das Letras em 2022<sup>13</sup> e organizada por Gênese Andrade, que convidou Ruffato para participar. Através de vinte e nove ensaios críticos de diversos autores, essa obra propõe novas interpretações sobre o Modernismo de São Paulo e « Reflexões com o principal interesse de entender o movimento modernista no Brasil, para além da mitificada imagem histórica, de modo a esmiuçar suas contradições e seus impasses (Bittencourt, 2022) ». Entre os ensaios, encontra-se o de Luiz Ruffato intitulado *No meio do caminho*, no qual ele elabora sua argumentação sobre o Modernismo fora de São Paulo, alegando que « [...] precisamos nos deslocar do núcleo original de São Paulo e observar seus desdobramentos no restante do Brasil naquele momento (Andrade, 2022, localização 6790) ». Ele afirma, igualmente, que « Minas Gerais seria o único estado a conhecer manifestações ditas modernistas também fora da capital » (Ibid., localização 7009) », insistindo no papel e na importância da *Revista Verde de Cataguases* que, segundo ele, « [...] talvez tenha sido o único periódico literário brasileiro a acompanhar mais de perto, embora de forma confusa, o espírito radical dos modernistas brasileiros » (Ibid., localização 7020); e acrescenta « [...] ela (a revista) dispunha da estima e admiração tanto de Mário como de

---

13 Para este artigo, citaremos a versão em E-book Kindle da obra que, pelo fato de ser muito recente, ainda não está disponível na França.



Oswald de Andrade, que chegaram mesmo a escrever um poema a quatro mãos » (*Ibid.*, localização 7020) ».

É precisamente esse poema que Luiz Ruffato transcreve no prefácio de sua obra mais recente *A revista Verde, de Cataguases. Contribuição à história do Modernismo*, publicada em 2022. Lançada no momento exato da comemoração do centenário do Modernismo, essa importante contribuição crítica visa a demonstrar o impacto que a Semana de Arte Moderna teve fora de São Paulo, principalmente em Cataguases, onde faria surgir o *Movimento Verde*. O texto da orelha, assinado por Humberto Werneck, diz que:

[...] faltava explicar como foi que, numa pequena cidade do interior de Minas, Cataguases, pôde germinar e florescer, sob a forma de uma revista de literatura, a *Verde*, um movimento de vanguarda capaz de se fazer ouvir país afora e, mais que isso, de contribuir, como polo irradiador de ideias novas, para o desenvolvimento e a consolidação do Modernismo brasileiro (Ruffato, 2022, Texto da orelha).

Voltando à questão do Modernismo em Cataguases e à importância da *Revista Verde* para o movimento, na região de Minas Gerais, o escritor se torna um especialista do assunto, ao retomar o tema já abordado vinte anos antes, o que qualifica de «reencarnação» do primeiro volume, que se assemelhava mais a um esboço, que não mais o satisfazia. Ele reelabora, portanto, sua argumentação sobre o tema, como observa Werneck:

Com seis números [...] a revista não teve ainda « sua importância devidamente assimilada » constatou Ruffato. Desafiado (não fosse também ele um filho da terra), abriu parênteses em sua batalha de romancista premiado e traduzido, disposto a entender e nos contar como foi que a *Verde*, em seu tempo merecedora de visibilidade comparável à de publicações modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo [...] acabou sendo reduzida, aos olhos de muitos, a « uma espécie de exotismo literário » (*Ibid.*).

Fruto de longos anos de pesquisa sobre o tema, essa obra reacende, mais uma vez, a discussão sobre a importância do Modernismo fora de São Paulo e se afirma, ao mesmo tempo como uma referência na matéria e quase um manifesto, como o próprio autor o declara, em uma entrevista :

O livro é importante para que a gente possa refletir sobre o Modernismo e repensar o que tem que ser repensado. Entender qual é a dimensão. Realmente pesquisar o antes e o depois. Existiam modernistas antes da Semana de 22. O ponto principal é que ele não nasceu em 1922, mas a Semana foi importante para a divulgação (Itaborahy, 2022).

### **Considerações finais**

Através desse breve – e não exaustivo – panorama da produção não romanesca de Luiz Ruffato, este texto tentou esclarecer o papel de crítico-intelectual e formador de opinião que o escritor endossa, sem, no entanto, o assumir totalmente. Esse « pesquisador 346 frustrado<sup>14</sup> », tal como ele mesmo se classifica, revela-se, na verdade, bem prolífico: seja como leitor, criador, editor ou ensaísta, não há dúvida nenhuma de que os inúmeros escritos de Ruffato possuem um grande potencial crítico, o que contribui para consolidar sua imagem de intelectual público engajado. Mas é também e principalmente pelo fato de que alguns de seus textos de opinião são sobre o movimento modernista, que atraiu nossa atenção, pois então, essa produção, cujo objetivo é bem claro e definido, propõe uma releitura, uma reelaboração do discurso e um novo olhar sobre o Modernismo fora de São Paulo. Enfim, uma discussão necessária para (re)pensar as heranças do Modernismo, cem anos depois.

---

14 Em entrevista, Luiz Ruffato afirma: « Talvez eu seja um pesquisador frustrado » (Itaborahy, 2022).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. Version E-book Kindle.
- BARTHES, Roland. **Critique et vérité**. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- BITTENCOURT, Sandra. Modernismos 1922-2022: reflexões para além da mitificada imagem histórica. Revista eletrônica CBN Recife, 08/02/2022. <https://www.cbnrecife.com/revistaeletronica/artigo/modernismos-1922-2022-reflexoes-para-alem-da-mitificada-imagem-historica?play=true>
- BORGES, Afonso. Entrevista com Luiz Ruffato : Sempre um papo. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=R2aLZToPeAU>
- BUENO, Raquel. Romance modernista, romance pós-moderno: uma análise de casos. XI Congresso Internacional da ABRALIC; Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008. [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/021/RAQUEL\\_BUENO.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/021/RAQUEL_BUENO.pdf)
- CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. As armas do invasor: Luiz Ruffato e as disputas do campo literário. Teresa - Revista de Literatura Brasileira [18]. São Paulo, 2017, pp.200-215.
- COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris : Éditions du Seuil, 1998.
- CURY, Maria Zilda. Le Modernisme dans le Minas : le groupe de Belo Horizonte. In : OLIVIERI-GODET, Rita et BOUDOY, Maryvonne. **Le modernisme brésilien. Travaux et documents, 10-2000**. Paris : Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000.
- FRAGA, Whisner. Contemplar a palavra. Germina, revista de literatura e arte. Julho/agosto – v.2, nº3, 2006. [https://www.germinaliteratura.com.br/resenha\\_whisnerfraga\\_ago06.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/resenha_whisnerfraga_ago06.htm)
- GENETTE, Gérard. **Figures II**. Paris : Éditions du Seuil, 1969. **Grand Dictionnaire étymologique et historique du français**. Paris : Larousse, 2005.
- ITABORAHY, Cecília. Luiz Ruffato lança livro em que investiga o Modernismo fora de SP. Tribuna de Minas, 15/02/2022. <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/15-02-2022/luiz-ruffato-lanca-livro-em-que-investiga-o-modernismo-fora-de-sp.html>

JOBIM, José Luís. **A crítica literária e os críticos criadores no Brasil**. Rio de Janeiro: Caetés: EDUERJ, 2012.

MANDUR, Daniel. Literatura é compromisso. Carta Maior, 01/04/2015. <https://vermelho.org.br/2015/04/01/literatura-e-compromisso-diz-luiz-ruffato/>

MASSAUD, Moisés. **História da literatura brasileira Vol.V – Modernismo**. São Paulo : Cultrix, 1985-1989.

ROCHA, Janine Resende. A literatura segundo Luiz Ruffato. Revista do Centro de Estudos Portugueses, [S.I], v.27, n.37, pp.203-212, jan-jun. 2007. <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/6605>

RUFFATO, Luiz (org.). **A alegria é a prova dos nove**. São Paulo : Globo, 2011a.

RUFFATO, Luiz (org.). **Leituras de escritor**. Coleção Comboio de Corda. São Paulo : Edições SM, 2008.

RUFFATO, Luiz (org.). **Mário de Andrade. Seus contos preferidos**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2011b.

RUFFATO, Luiz. 5 livros para entender a importância da Semana de 22. Nexo Jornal, 13 de fevereiro de 2022. <https://www.nexojournal.com.br/estante/favoritos/2022/5-livros-para-entender-a-import%C3%A2ncia-da-Semana-de-22>

RUFFATO, Luiz. **A revista verde, de Cataguases : contribuição à história do Modernismo**. Belo Horizonte : Autêntica, 2022.

RUFFATO, Luiz. **Ascânio Lopes : todos os caminhos possíveis**. Cataguases: Instituto Francisco de Souza Peixoto, 2005a.

RUFFATO, Luiz. Balanço final. Lendo os clássicos – por Luiz Ruffato. Blog. 29/11/2021. <http://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.com/>

RUFFATO, Luiz. Bate-papo Programa “Um escritor na biblioteca: Luiz Ruffato”. Biblioteca pública do Paraná. Publié le 14/01/2020. <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Luiz-Ruffato>

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. 7.ed.rev. Rio de Janeiro : Record, 2007.

RUFFATO, Luiz. **Francisco Inácio Peixoto. Em prosa e poesia**. Cataguases : Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2008.

RUFFATO, Luiz. Lima Barreto contra os futuristas. Jornal Rascunho. Dezembro de 2020, edição 248. <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/lima-barreto-contra-os-futuristas/>

RUFFATO, Luiz. **Os ases de Cataguases : uma história dos primórdios do Modernismo**. Cataguases : Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

THOMÉ, Cláudia de Albuquerque e RODRIGUES, Michele Pereira. A relevância da crônica para o projeto da escrita de Luiz Ruffato : Formação da autoridade sobre uma temática específica. *Contracampo*, Niterói, v.39, n.1, p.179-191, abr. /jul. 2020. <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/28519/pdf>

WERNECK, Ronaldo. **Rosário Fusco por Ronaldo Werneck. Sob o signo do imprevisto**. São Paulo: Poemação produções, 2017.

## Mia Couto: a outra margem da linguagem

Pauline Champagnat<sup>1</sup>

A obra de Mia Couto é marcada pela reapropriação da língua portuguesa a partir dos seus próprios paradigmas culturais enquanto autor moçambicano, numa perspectiva que poderíamos qualificar de “antropófaga”. O seu imaginário cultural, plural, diverso e influenciado por uma multidão de línguas e culturas de Moçambique transparece nos seus romances. Essa pluralidade dos imaginários não se traduz somente no plano linguístico, mas também nos planos espirituais e metafísicos. Dessa forma, gostaríamos de explorar essas questões à luz da sua obra: Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra (2012)<sup>2</sup>. Por isso, usaremos os seguintes eixos temáticos: os significados da reapropriação linguística, a oposição entre cultura letrada e cultura popular, que ampliaremos às representações entre passado e modernidade, muitas vezes exemplificadas no romance entre a cultura da ilha e a da capital. Apesar dessa força criadora e renovadora da linguagem existir em todas as obras do autor, resolvemos focar nosso estudo na obra Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra, por ser uma das obras de Mia Couto que mais dialoga com a obra de Guimarães Rosa. Não pretendemos fazer um estudo comparativo entre a obra de Mia Couto e Guimarães Rosa,

<sup>1</sup>Doutora em literatura pela Universidade Rennes 2, com a tese: “Literatura e identidades minorizadas nas obras de Conceição Evaristo (Brasil) e Paulina Chiziane (Moçambique)”. Pós-doutoranda na Universidade Federal Fluminense. ATER no departamento de português da Universidade Rennes 2. Linhas de pesquisa: literaturas africanas de expressão portuguesa, literatura afro-brasileira, literaturas caribenhas.

<sup>2</sup>A primeira edição é de 2003.

mas apenas sublinhar a inspiração e o legado deixado pelo autor brasileiro para o autor moçambicano.

### **Os significados da reapropriação linguística**

Todo leitor da obra de Mia Couto já se deparou com inúmeras variações linguísticas: os substantivos, verbos e adjetivos podem sofrer transformações, algumas expressões populares são desconstruídas para poder questionar melhor e refletir sobre o seu sentido. Os nomes próprios passam por uma ressignificação (“Tio Abstinêncio” COUTO, 2012, p. 13; “Tio Último”, COUTO, 2012, p. 14; “Miserinha”, COUTO, 2012, p. 19; “Fulano Malta”, 2012, p. 23; “Amílcar Mascarenha”, 2012, p. 23; “Dona Mariavilhosa”, 2012, p. 66; “João Loucomotiva”, 2012, p. 91), que costuma ser muito reveladora sobre a personalidade da personagem.

Além dos nomes próprios, podemos observar a transformação de substantivos (“descompanhia”, COUTO, 2012, p. 68; “inutensílio”, COUTO, 2012, p.192), mas também de alguns verbos, (“desconvivimos”, COUTO, 2012, p. 68; “pitosguiando”, COUTO, 2012, p. 94; “insubstanciar-se”, COUTO, 2012, p. 112; “deslугarejava”, COUTO, 2012, p. 114; “flagranteio”, COUTO, 2012, p. 146) ou até mesmo de adjetivos (“outonecido”, “desverdeado”, COUTO, 2012, p. 18; “mortalecido”, COUTO, 2012, p. 165; “traumartirizado”, COUTO, 2012, p. 211)

351

As expressões populares também são alteradas, e revelam uma perspectiva do mundo cheia de poesia e encanto: (“Faço-me falta” COUTO, 2012, p. 23; “Vendidos ao desbarato”, COUTO, 2012, p. 24; “Aceitar a triste irrealdade”, COUTO, 2012, p. 99; “Incertidão de óbito” p. 107; “A sua voz emagrece ainda mais”, COUTO, 2012, p. 109; “Regime de separação de males”, COUTO, 2012, p. 136). A observação mais comum sobre a transformação dessas expressões seria a subversão de lugares comuns, para inverter seu sentido (o que permite questionar algumas expressões populares frequentemente usadas) ou até conferir-lhe uma dimensão metafísica.

A pesquisadora de literaturas africanas Ana Mafalda Leite (2014) identificou dois níveis de transformação da língua na obra de Mia Couto: o primeiro implica transformações fonológicas, morfológicas, sintáticas e lexicais. Designado por “nível coloquial”, que aparece de forma mais nítida nos diálogos, é relacionado à captação de “vozes” do português oral “moçambicanizado”. (LEITE, 2014, p. 44-45). Além disso, existe um segundo plano, considerado mais amplo, o qual teria maior abrangência e resultaria na formação de um novo léxico:

O outro, mais amplo, o plano associativo ou paradigmático, abrange um grupo de variantes no modo de formação de léxico novo, como a por exemplo, a formação de “mot-valise”, ou novas palavras por prefixação e sufixação, assim como um conjunto de processos retóricos, que obsessivamente se repetem, como a personificação, a hipálage, a animização, a metáfora, a comparação. Poderemos incluir ainda neste nível um outro tipo de processos de recuperação de estratégias de oralidade, como o recurso aos provérbios, a sentenças, a frases feitas e portadoras de significação didático-filosófica. (LEITE, 2014, p. 45)

352

Além da observação da formação de um novo plano lexical, podemos pensar no significado dessa transformação sintagmática em Mia Couto. Muitas vezes, tem a ver com uma vontade de afirmar-se enquanto escritor moçambicano, apesar de usar a língua da antiga metrópole: o português.

No romance *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2012), o jovem Marianinho, originário de uma ilha, que poderia muito bem ser a Ilha de Moçambique (o nome fictício encontrado pelo autor para escrever essa ficção é muito poético: Luar-do-Chão), e que estuda na cidade, volta à ilha por causa da morte do avô, Dito Mariano. Podemos, logo no começo, refletir sobre o aportuguesamento dos nomes, herança da época colonial, quando o narrador se interroga sobre o próprio sobrenome: Malilane na sua forma



africana, e Mariano na sua forma aportuguesada: “A Ilha era a nossa origem, o lugar primeiro do nosso clã, os Malilanes. Ou, no aportuguesamento: os Marianos”. (COUTO, 2012, p. 17) A forte ligação entre Marianinho e o avô é ressaltada pelo fato dele ter herdado o seu nome: “Não esqueça: você recebeu o nome do velho Mariano. Não esqueça”. (COUTO, 2012, p. 20), o que, no final da narrativa, acaba por adquirir outro sentido.

Mia Couto, além de ser escritor, também exerce a profissão de biólogo. Por conta dessa profissão, ele convive com populações rurais de Moçambique, algumas situadas em regiões que não foram muito impactadas pela presença colonial portuguesa, e nas quais nem todos os habitantes falam ou dominam a língua portuguesa. Não se trata somente de uma leitura erudita da cultura, existe também uma sabedoria popular que – apesar de analfabeta –, tem muitas coisas para ensinar:

A terra onde nasci e onde vivo – Moçambique – é um país pobre e apenas um pequeno grupo tem acesso àquilo que chamamos ciência. Mas existem nas zonas rurais gente que, sendo analfabeta, é sábia. Eu aprendo muito com esses homens e mulheres que têm conhecimentos de outra natureza e que são capazes de resolver problemas usando uma outra lógica para a qual o meu cérebro não foi ensinado. Este mundo rural, distante dos compêndios científicos, não tem menos sabedoria que o mundo urbano onde vivemos. Estar disponível para escutar nessa linha de fronteira: essa pode ser uma grande fonte de prazer. Só se conta uma história que seja bonita se tivermos prazer nesse empreendimento. (COUTO, 2005, p. 48-49)

353

O autor conhece e fala várias línguas moçambicanas, e em algumas ocasiões, com a presença de cientistas estrangeiros por exemplo, é confrontado com a árdua tarefa da tradução. É uma tarefa muito complicada, pois ele acaba por ter que fazer uma dupla tradução: da língua local para o português, e do português para outra língua (geralmente europeia), o que faz com que muitos sig-

nificados se percam nessa dupla tradução. Consideramos que essa particularidade aparece também em sua obra:

Por fim, avisto a nossa casa grande, a maior de toda a Ilha. Chamamos-lhe Nyumba-Kaya, para satisfazer familiares do Norte e do Sul. “Nyumba” é a palavra para nomear “casa” nas línguas nortenhas. Nos idiomas do Sul, casa se diz “kaya”. (COUTO, 2012, p. 26)

A palavra que usara? Plantar. Diz-se assim na língua de Luar-do-Chão. Não é enterrar. É plantar o defunto. Porque o morto é coisa viva. E o túmulo do chefe de família como é chamado? De yindlhu, casa. (COUTO, 2012, p. 80)

Em Luar-do-Chão, nem há palavra para dizer “pobre”. Diz-se “órfão”. Essa é a verdadeira miséria: não ter parente. (COUTO, 2012, p. 132)

354 Essa necessidade de encontrar alternativas, que muitas vezes passam na elaboração de novas palavras, permite criar uma aproximação com o português brasileiro. Afirmar essa que o autor confirmou, ao evocar o parentesco entre o português brasileiro e o português falado em Moçambique, que seria ligado à presença de duas raízes linguísticas em comum (a bantu e a portuguesa):

Os povos moçambicano e brasileiro não apenas partilhavam uma mesma língua mas partilhavam aquilo que nessa língua surgia como elemento distintivo do português de Portugal. A realização da língua nos dois casos era marcada pela influência das línguas de matriz bantu que introduziam afinidades entre a nossa variante e a brasileira. (COUTO, 2005, p. 105)

A aproximação, tanto cultural como linguística, entre o português do Brasil e de Moçambique é bastante marcada pela matriz bantu. Não devemos considerar a reapropriação linguística existente na obra de Mia Couto somente no plano linguístico, mas também no plano cultural. O autor falou da sua fascinação por figuras do modernismo como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e sua

busca por um “abrasileiramento da linguagem” (COUTO, 2005, p. 104). Além disso, ele revelou a sua afinidade por autores de outras gerações modernistas como: Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, ou poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral Neto (COUTO, 2005, p. 105)

No entanto, a maior fonte de inspiração encontrada pelo autor em terras brasileiras foi, sem sombra de dúvidas, Guimarães Rosa, autor da terceira fase modernista. O autor ficou encantado pela sua criatividade linguística, sua capacidade em recriar o ambiente da oralidade sertaneja na escrita. Numa palestra que já foi muitas vezes citada para explicar a afinidade intelectual e literária entre os dois autores, chamada “O sertão brasileiro na savana moçambicana”, o autor afirma:

Linguagem criadora de desordem, capaz de converter a língua num estado de caos inicial, ela suporta um transtorno que é fundamental porque fundador de um reinício. João Guimarães Rosa é um mestre, um ensinador de ignorâncias de que tanto carecemos para entender um mundo que só é legível na margem dos códigos da escrita. (COUTO, 2005, p. 108)

355

A admiração reivindicada por seu “mestre”, João Guimarães Rosa, é ligada à associação que o autor brasileiro faz entre o sertão e a cidade, e de um modo mais geral entre a cultura letrada e a cultura popular. Guimarães Rosa tinha definido sua relação com a língua portuguesa com sendo uma relação apaixonada entre um “casal de amantes, que juntos procriam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica”<sup>3</sup>. Por isso, essa relação seria ilegítima, pois não reconhecida pelas instituições legitimadoras. Podemos, a partir disso, fazer uma aproximação com a relação do próprio Mia Couto com a língua portuguesa.

---

3 Essa citação aparece na nota do editor da décima nona edição de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa (2001, p. 8)

## **Cultura letrada e cultura popular**

Em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* (2012), o tema da oposição entre cultura letrada e cultura popular é onipresente. No romance, Marianinho, que tinha saído da ilha para estudar, volta à sua terra para realizar o enterro do avô: “Por motivo de falecimento, abandono a cidade e faço a viagem: vou ao enterro de meu Avô Dito Mariano.” (COUTO, 2012, p. 13). Aos poucos, ele se depara com cartas que lhes são endereçadas. São cartas do próprio avô, Dito Mariano, que está lhe dando instruções sobre como realizar o seu enterro: “Essas cartas, Mariano, não são escritos, são falas. Sente-se, se deixe em bastante sossego e escute.” (COUTO, 2012, p. 59)

Mariano, esta é sua urgente tarefa: não deixe que completem o enterro. Se terminar a cerimônia você não receberá as revelações. Sem essas revelações você não cumprirá a sua missão de apaziguar espíritos com anjos, Deus com os deuses. Estas cartas são o modo de lhe ensinar o que você deve saber. Neste caso, não posso usar os métodos da tradição: você já está longe dos Malilanes e seus xicuembos. A escrita é a ponte entre os Malilanes e os Marianos. (COUTO, 2012, p. 119)

356

Apesar de ter sido designado pelo avô como o seu maior herdeiro espiritual dentro do clã, ele muitas vezes é considerado como um estrangeiro à própria ilha e à própria cultura, já que ele, pelos outros membros da família, é acusado de ser mais urbano do que ilhéu, e logo de não ser um legítimo Malilane. Por consequência, existe a suspeita de que não seria capaz de apreender a cultura da ilha em sua totalidade, ficando apenas na superficialidade:

Me diga, meu neto, você, lá na cidade, foi iniciado? (COUTO, 2012, p. 29)

Não diga que entende porque você não entende nada. Você ficou muito tempo fora. (COUTO, 2012, p. 30)

Você ficou muito tempo fora. Agora é um mulungo. (COUTO, 2012, p. 155)

No entanto, apesar da repetida acusação de que ele teria “ficado muito tempo fora”, Marianinho, no decorrer da narrativa, mostra a sua capacidade em transitar entre as duas culturas, fazendo com que ele seja, no final, assimilado por seus familiares a um “verdadeiro Malilane”, forma africana e original do sobrenome da família Mariano, antes de passar pelo processo de “aportuguesamento”:

No dia da cerimônia do pobre Juca me assaltou a certeza: você tinha que salvar Luar-do-Chão. Sim, faltava-nos um que viesse de fora mas fosse de dentro. (COUTO, 2012, p. 168)

Seu Avô teve razão em escolher a si! Você é um verdadeiro Malilane. (COUTO, 2012, p. 245)

De certa forma, a imagem daquele que “viesse de fora, mas fosse de dentro” pode lembrar o entre-lugar cultural no qual Mia Couto evolui, transitando permanentemente entre a cidade e o campo, mas também entre a África e a Europa. Para os membros da sua família, a escrita seria algo que o distanciaria dos outros, e é também o motivo pelo qual o avô escreve em vez de lhe aparecer: “Escrevo porque assim tem mais distância.” (COUTO, 2012, p. 134) A escrita é associada à cidade, à cultura letrada e elitista, mas também aos tempos coloniais, à assimilação forçada, como no caso de Fulano Malta, pai de Marianinho, que já chegou a jogar os livros do filho no rio, porque os intimidavam:

Sempre foi um revoltado, esse Fulano Malta. No tempo colonial, ele até recusou ser assimilado. Abstinência e Último aceitaram logo, se inscreveram, preencheram papeladas. Fulano não. Para seu pai, a outra margem do rio, lá onde iniciava ser cidade, era o chão do inferno. (COUTO, 2012, p. 60)

Você trazia consigo esses livros, esses cadernos, e ele olhava para eles como se fossem armas apontadas contra a nossa família. (COUTO, 2012, p. 61)

O senhor, disse eu a Amílcar Mascarenha, o senhor estudou nos livros e no estrangeiro. O doutor me retifica? Não foi lá fora que o senhor estudou? Está bem mas não está certo. Os livros são um estrangeiro para mim. Porque eu estudo na chuva. Ela é a minha ensinadora. (COUTO 2012, p. 145)

O médico Amílcar Mascarenha, segundo ele, teria estudado “fora”, já que ele estudou nos livros. Nazir Ahmed Can (2020) identificou duas categorias distintas de escritores moçambicanos na fase da pós-independência, as quais ele considera como sendo altamente ligadas às hierarquias sociais:

A condição de “minoría dominada”, comum aos escritores dos dois espaços, conduz uns e outros a um determinado tipo de representação: enquanto os escritores marginais, em sua maioria debutantes, perseguem um quadro compensatório no universo “letrado” e “cultivado” a que em geral não tiveram acesso em suas vidas, os escritores legitimados, também na contramão de suas posições sociais, centram sua atenção nas personagens e nos espaços excluídos. A diferença é que esse empreendimento, para o segundo grupo, possui sempre um alvo: os poderes instituídos. (CAN, 2020, p. 26)

358

Consideramos que o autor, talvez por ser parte dessa segunda categoria, a dos escritores legitimados, tende a focar-se na representação de personagens excluídos, e até de personagens que representariam uma certa forma de “insílio”, definida por Ahmed Can como um “exílio dentro de casa”, ou um: “insílio que designa o estranhamento vivido no próprio país, convida-nos a repensar as relações que se estabelecem entre produtores e representações.” (CAN, 2020, p. 31) No romance, a personagem de Fulano Malta é quem mais incarna essa noção de “insílio”. De fato, é uma personagem bastante retraída, calada e introspectiva:

Um certo dia, se exilou dentro de casa. Acreditaram ser arremesso de humores, coisa passatemporária. Mas era definitivo. Com o tempo acabaram estranhando a ausência. (COUTO, 2012,

p. 14-15)

Meu pai esperava que, voluntário, um pássaro viesse e se alojasse na jaula. A mania, antiga, não passara. A gaiola metaforizava o seu destino, essa clausura onde ave nenhuma partilhara da sua solidão. (COUTO, 2012, p. 57)

Saí da Ilha, minha mãe faleceu. E ele mais se internou em seu amargor. (COUTO, 2012, p. 67)

Fulano permanecia o que sempre fora: calado, cismado, em si vertido. Evitando, sobretudo, o gesto paternal. (COUTO, 2012, p. 68)

Meu velho, Fulano Malta, ergue a cabeça e proclama: “Não estou abrindo sepulturas para o falecido, seu respeitoso Avô. Estou-me enterrando a mim, vivo, enquanto tenho forças”. (COUTO, 2012, p. 179)

Na sua obra, assim como Guimarães Rosa, Mia Couto apostou numa linguagem que inclui em vez de excluir parte da população moçambicana. O autor moçambicano resolveu seguir com a utopia sugerida pelo Guimarães Rosa algumas décadas antes. Podemos considerar que essa inclusão traz um teor político à obra:

359

Grande Sertão Veredas revela um posicionamento político, não porque se constrói a partir de uma ideologia mas porque, na própria linguagem, João Guimarães Rosa sugere uma utopia, uma ideia de futuro que está para além daquilo que ele denuncia como uma tentativa de “miséria melhorada”. Esta linguagem mediada entre classes cultas e os sertanejos não existia no Brasil. Através de uma escrita colectiva João Guimarães Rosa sugere um Brasil em que os excluídos possam participar da invenção de sua História. (COUTO, 2005, p. 110)

A linguagem criativa usada por Mia Couto, assim como Guimarães Rosa, poderia representar uma tentativa de mediação entre a norma do português culto, que ambos os autores dominam, e outras línguas regionais. No caso de Mia Couto, como as outras línguas

em questão são somente faladas oralmente, a sua escrita acaba se tornando uma mediação entre a cultura letrada e a cultura oral, o que, no caso de muitos autores africanos de língua portuguesa, é algo bastante comum. A própria configuração da ilha exemplifica essa condição de clausura e insílio. Além disso, existe uma distinção clara e marcada entre o contexto da ilha e da cidade:

Nenhum país é tão pequeno como o nosso. Nele só existem dois lugares: a cidade e a Ilha. A separá-los, apenas um rio. Aquelas águas, porém, afastam mais que a sua própria distância. Entre um e outro lado reside um infinito. São duas nações, mais longínquas que planetas. Somos um povo, sim, mas de duas gentes, duas almas. (COUTO, 2012, p. 15-16)

360 Essa distinção poderia ser lida não apenas em termos de espaço, mas também em termos temporais. Como Nazir Ahmed Can observou, a maioria dos autores estudados na sua pesquisa sobre o insílio no cenário literário moçambicano, na qual consta Mía Couto em lugar de destaque, são mais velhos de que a própria nação. Assim, as reflexões sobre a passagem do tempo inauguradas em suas narrativas podem corresponder ao embate entre o tempo do indivíduo e o tempo da história (CAN, 2020, p. 35). Mía Couto retratou o seu país como sendo profundamente dividido entre diversos universos culturais. Por isso, definiu-o como um território dentro do qual existem vários outros países internos, além da nação oficial, a nação moçambicana:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em



meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes.  
(COUTO, 2005, p. 106)

Constatada a dificuldade em traduzir mundos e culturas tão diversos dentro do mesmo país, Mia Couto encontrou na literatura uma forma de criar pontes entre universos distantes. Ele, por incarnar praticamente todas as contradições do seu país, sendo filho de portugueses, no entanto nascido em Moçambique, tendo combatido contra o sistema colonial, e tendo visto a nação moçambicana nascer, representa perfeitamente a condição de mediador cultural, evoluindo permanentemente em entre-lugares, tanto culturais, temporais como linguísticos.

### **Considerações finais**

Consideramos que a reapropriação linguística existente em Mia Couto vai além do simples plano gramatical e sintagmático: trata-se de uma vontade de expressar a sua cultura moçambicana muito além dos paradigmas linguísticos impostos pelos limites da norma culta da língua portuguesa. Mia Couto ultrapassa esses limites, ao incorporar não somente línguas, mas também culturas moçambicanas, dentro da matéria poética e da narrativa.

361

A aproximação entre Guimarães Rosa e Mia Couto é bastante tentadora, porém não é suficiente para retratar a complexidade da obra do autor moçambicano. De fato, são contextos literários bem distintos – o brasileiro e o moçambicano – o que faz com que, não por questões de qualidade literária, mas sim por questões geopolíticas, as literaturas africanas de língua portuguesa continuem sendo consideradas marginais, ou, como Inocência Mata qualificou, “periferia das periferias”. Para ela, já que as literaturas africanas de expressão portuguesa apareceram inicialmente como ferramenta subsidiária ao discurso nacionalista, não é surpreendente que, muitas vezes, tenham surgido como “contra-literaturas”, construídas a partir da veiculação de imagens inéditas do homem africano: a terra, o

homem, a história e a cultura. Na tentativa de reescrita do mundo africano (MATA, 1995, p. 30). De fato, essas “contra-literaturas” surgiram para contradizer os estereótipos herdados da época colonial e amplamente veiculados pela literatura colonial ou pela literatura de viagem.

Além disso, a pesquisadora aponta para o fato de que, à essa subversão ideológica, junta-se a subversão estética, a qual sempre encontra dificuldades em ser lida como um fato estético pelas instâncias legitimadoras, com o seu olhar sempre direcionado para um discurso padronizado (MATA, 1995, p. 30). A subversão estética, mais uma vez, pode também ser identificada com um dos caminhos que nos leva à compreensão da obra de Mía Couto, o que o aproxima mais uma vez da obra de Guimarães Rosa.

## REFERÊNCIAS

362

CAN, Nazir Ahmed. O campo literário moçambicano. Tradução do espaço e formas de insílio. São Paulo: Kapulana, 2020.

COUTO, Mía. Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra. Porto: Caminho, 2012.

\_\_\_\_\_. Pensatempos. Textos de opinião. Porto: Caminho, 2005.

LEITE, Ana Mafalda. Oralidades e escritas nas Literaturas Africanas. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

MATA, Inocência. A periferia da periferia – o estatuto periférico das literaturas africanas de língua portuguesa e a dupla perifericidade das literaturas são-tomense e guineense. Revista Discursos, 1995, p.27-36.

ROSA, Guimarães. Grande Sertão: Veredas. 19ª edição, 13ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

## Antropofagia entre resgates e sequestros de 1928 aos anos 70

Paulo Moreira<sup>1</sup>

Meu tema hoje é a acidentada fortuna crítica da *Antropofagia*, do total esquecimento à indiscutível centralidade cultural, uma trajetória única entre as vanguardas do século XX. Em meu trabalho destaco quatro momentos para delinear essa trajetória. O primeiro momento envolve as atividades de escritores e artistas com a *Revista de Antropofagia*, que publicou o manifesto de Oswald de Andrade em seu primeiro número, um momento que envolve mudanças de direção e polêmicas diversas até o fim súbito da revista mais ou menos um ano depois. Depois do fim da revista aparecem 363 manifestações de repúdio à Antropofagia (a ao *Modernismo em geral*), durante os anos 30. A breve e malsucedida tentativa de retomar a *antropofagia* como conceito filosófico nos anos 50 por parte de Oswald de Andrade é o epílogo melancólico para esse primeiro momento. O segundo momento começa após a morte de Oswald de Andrade, quando, a partir de 1956, os jovens reunidos no grupo *Poesia Concreta* começam a mencionar repetidamente o nome do modernista Oswald de Andrade. Essas menções são inicialmente muito breves e não mencionam a *Antropofagia*, privilegiando a retórica de modernização do manifesto *Pau-Brasil* e do livro de poemas com o mesmo título (1924). Um terceiro momento começa na segunda metade dos anos 60 com a reedição de textos de Oswald, depois de décadas fora do mercado, e com a redenção definitiva daquele que era até pouco tempo atrás um *maudit* modernista.

<sup>1</sup> University of Oklahoma

Oswald de Andrade e a *Antropofagia* aparecem com destaque em três marcos culturais dessa época: na exposição *Nova Objetividade Brasileira* incluindo seu catálogo, no álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* e na peça teatral *O Rei da Vela*, escrita pelo próprio Oswald de Andrade. A partir desses, expressões de admiração por parte de diversos artistas, cineastas, músicos, dramaturgos e escritores a Oswald de Andrade e ao *Manifesto Antropófago* tornam-se um lugar comum. A publicação das obras completas é seguida por uma produção crítica de alta qualidade nos anos 70. Finalmente, no último momento na história da recepção de Oswald de Andrade e do *Manifesto Antropófago* – que não tratarei em detalhes nesse texto por questões de espaço – vemos uma expansão sem precedentes do alcance dos dois, com seu momento mais marcante na 24ª Bienal de São Paulo em 1998, quando os curadores Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff escolhem a *Antropofagia* como conceito central que organiza o evento. Como consequência, a *Antropofagia* tornou-se o ponto de contato entre três artistas Brasileiros que alcançaram no século XXI, muito depois de mortos, altíssimos níveis de visibilidade global: Tarsila do Amaral (1886-1973), Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

### **Primeira Fase: Nasce o Novo Canibal**

O primeiro número da *Revista de Antropofagia* continha o manifesto famoso, mas também notas do editor Antônio de Alcântara Machado descrevendo a revista como um veículo ecumênico e eclético, aberto a todos os *modernistas* depois de 1922: “Até 1923 havia aliados que eram inimigos. Hoje há inimigos que são aliados” (Puntoni, 2014, p. 1). As nove páginas continham poemas, notícias e resenhas assinadas pela nata do modernismo: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Guilherme de Almeida, o grupo *Verde* de Cataguazes, Augusto Meyer e Álvaro Moreyra. Entre as páginas 3 e 7, que contêm o manifesto de Oswald de Andrade, está

um longo ensaio sobre o *Tupi* assinado por Plínio Salgado, futuro líder do integralismo. Uma “Nota Insistente” na última página da revista, assinada por Alcântara Machado e Raul Bopp, reafirmava o ecletismo da revista:

A *Revista Antropofágica* está acima de quaisquer grupos ou tendências; (...) aceita todos os manifestos mas não bota manifesto; (...) aceita todas as críticas mas não faz crítica; (...) nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja veículo (...) não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago. (Puntoni, 2014, p. 9)

O *Manifesto* mescla com verve e concisão quatro tópicos relacionados, criando aquele texto “potencial, conjectural e multifacetado” que caracteriza a “Enciclopédia Aberta” (Calvino, 2002, p. 127) de Italo Calvino. Há uma defesa de uma relação dialética entre o que é próprio e o que é estranho a alguém no contexto da identidade nacional – uma analogia entre o processo de seleção e apropriação e o canibalismo ritual como descrito pelos europeus; essa analogia é parte de uma revisão do passado pré-colonial como uma idade de ouro idílica e primitivista que foi além das utopias modernas na promoção da felicidade e na liberdade da repressão; esse passado pré-hispânico serve como pano de fundo para protestar contra o peso de repressões sociais e sexuais de fundo religioso que os colonizadores portugueses trouxeram e impuseram – opressão cultural, social e sexual identificada com o patriarcado; e essa negação do patriarcado colonial e neocolonial desemboca num chamado para uma nova revolução capaz de criar uma nova era de ouro de autoconfiança cultural e total liberdade das repressões: “sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias” (Andrade, 1978, p. 19). Cada um desses quatro tópicos é desenvolvido em fragmentos, mas o manifesto tem uma certa profundidade incomum porque os pedaços dispersos desenvolvem e complementam uns aos outros. Três redes de referências textuais concisas e cheias de ironia vão se

desenhando aos poucos na leitura: um conjunto de alusões é feito de trabalhos de ensaístas, filósofos, antropólogos e psicólogos, de Montaigne e Rousseau a Freud e Nietzsche; outro traz referências à história do Brasil, especialmente ao passado colonial do país, indo de José de Anchieta, Hans Staden e Antonio Vieira a Dom João VI e o Visconde de Cairu; finalmente a terceira rede de referências alude a figuras míticas e/ou literárias tais como Guaraci, Jaci, o Jabuti, a Cobra Grande, Maria da Fonte, Dom Antonio de Mariz e Iracema. Os quatro tópicos e as três redes de alusões se articulam para o leitor em 50 fragmentos curtos cheios de verve e um senso de humor sarcástico, um feito estético de cariz tipicamente modernista no sentido mais amplo do termo.

Depois de dez números sob direção enfaticamente eclética, Oswald de Andrade e seu círculo mais próximo (Jayme Adour da Câmara, Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Oswald Costa, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão, Clóvis de Gusmão) assumem o controle da *Revista Antropofágica* e começam o que se conhece como sua “segunda dentição” em março de 1929, tornando-se um veículo para as ideias do grupo – “órgão do clube de antropofagia”. O formato também se modifica significativamente já que a *Revista Antropofágica* não é mais uma revista propriamente dita, mas uma página no suplemento de Domingo do recém-criado *Diário de São Paulo*. Trabalhos de modernistas vários não ligados diretamente aos Antropófagos continuam aparecendo nessa segunda fase, que conta com textos de Jorge de Lima, Augusto Meyer, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, por exemplo; mas grande parte do espaço agora é dedicado à prosa jornalística de opinião assinada com pseudônimos. São colunas ácidas direcionadas contra inimigos (principalmente modernistas) da Antropofagia: Graça Aranha, Tristão de Athayde, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano Ricardo e Augusto Frederico Schmidt, principalmente. O último número da segunda dentição sai em agosto de 1929 – as críticas ácidas ao catolicismo

levam o editor do *Diário de São Paulo* Rubens do Amaral a terminar abruptamente a página de domingo após cinco meses de colaboração. De acordo com Raul Bopp, o grupo tinha ainda planos ambiciosos para um *Congresso de Antropofagia* em 1931 e uma série chamada *Bibliotequinha Antropofágica* (Bopp, 2006, p. 78), mas o grupo termina abruptamente quando Oswald de Andrade termina seu casamento com Tarsila do Amaral por causa de seu relacionamento com Patrícia Galvão, ambas pessoas importantes no grupo.<sup>2</sup>

O colapso da bolsa de Nova Iorque em outubro de 1929 e a Revolução de 1930 são indicações da rápida mudança do cenário cultural que acontece logo depois da dissolução da *Antropofagia*.<sup>3</sup> Em 1933 Oswald de Andrade escreveu o prefácio ao romance *Serafim Ponte Grande* chamando-se a si mesmo nos anos modernistas de “palhaço da burguesia” e o movimento dirigido por ele de mero “sarampão antropofágico” (doença altamente contagiosa, mas de

---

2 Quanto a esses ambiciosos descritos superficialmente por *Vida e morte da Antropofagia*, é importante entender o quão difícil é para nós julgar a sua seriedade. Em 1925 Mário de Andrade, em carta ao amigo Câmara Cascudo, resume exemplarmente o caráter de Oswald de Andrade: “é o sujeito mais atabalhado do mundo. Promete tudo de coração, se esquece e tem dez milhões de negócios complicadíssimos vai embora pra Europa sem a gente saber. [...] também ele é um pouco malabarista das vicissitudes. Brinca com elas e se diverte” (Andrade, 2000, p. 40-41).

3 Recentemente descobriu-se que a revista semanal *O Q A* publicada por Victorino de Oliveira incluiu entre 29 de agosto e 5 de dezembro de 1929 uma seção intitulada “Antropofagia – órgão dos antropófagos de S. Paulo”. Clóvis de Gusmão, o responsável pela página, já havia publicado três textos na segunda fase da revista: no dia 31 de março o poema “Mayandeuá” e uma coletânea de ditos populares assinada “da sucursal (clube de antropofagia do rio de janeiro)” e no dia 7 de abril uma nota chamada “Antropofagia”. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/06/rece-descoberta-terceira-fase-de-revista-de-antropofagia-revela-lacunas-da-historia-do-modernismo.shtml>. Alexandre Nodari escreve excelente artigo contextualizando cuidadosamente a questão dessa possível “terceira denteção” e o lugar da página do paraense Clóvis de Gusmão nela.

relativamente curta duração) (Andrade, 1964, p. 132). Quando Tarsila do Amaral expõe solo no Rio de Janeiro em 1933, seus retratos coletivos do proletariado brasileiro tais como *Trabalhadores* e *Segunda Classe*, indicam uma mudança de direção análoga por parte da pintora.

368 Anos de perseguição política, dificuldades financeiras e relativo ostracismo se seguem, com o envolvimento de Oswald de Andrade com o *Teatro de Experiência* de Flávio de Carvalho. Só nos anos 50 Oswald de Andrade tenta reviver a Antropofagia, principalmente através de textos curtos publicados como *A Marcha das Utopias* e uma monografia de filosofia, *A crise da Filosofia Messiânica*. Nesse período a antropofagia aparece como conceito filosófico, almejando aceitação num ambiente acadêmico de um escritor que luta com sérios problemas financeiros e de saúde. Os textos padecem de deficiências conceituais que marcavam muitos dos textos da revista, fazendo uma passagem apressada entre leitura e argumentação, chegando a generalizações muitas vezes grosseiras. Creio que um exemplo dessa dança frenética de generalizações seguida por conclusões tão contundentes como absurdas, tirado do começo de *Marcha das Utopias* seja suficiente:

Os judeus, julgando-se povo eleito, detentor exclusivo dos favores de Deus, criaram o racismo. Os árabes, povo exogâmico, aberto para as aventuras do mar e para o contato exterior, criaram a miscigenação. E a luta desenvolvida por milênios, tanto no campo étnico como no campo cultural, foi essa — entre o racismo esterilizador mas dominante dos judeus e a mistura fecunda e absorvente dos árabes. Aqueles deram longinquamente a Reforma, estes a Contra-Reforma. Aqueles produziram Lutero e Calvino, enquanto estes, os jesuítas, que foram feridos pelo Vaticano na sua plasticidade política, filha da miscigenação da cultura que adotavam. (Andrade, 1978, p. 148)

O subsequente ostracismo de Oswald de Andrade foi descrito em tons dramáticos pela filha Marília de Andrade:



Os pais de minhas amigas, mesmo os mais intelectualizados, nunca haviam lido nenhum de seus livros, não havia exemplares deles na biblioteca da escola e depois que eu entrei no ginásio constatei, desoladamente, que seu nome sequer constava das antologias de literatura brasileira, no capítulo sobre o Modernismo. (Rufinelli, 2011, p. 43)

Rudá, o filho de Oswald, descreveu seu pai, envelhecido e doente, como um homem angustiado pela condição de ser “um criador de vanguarda semi-isolado” (Rufinelli, 2011, p. 91).

Em nota ao anúncio da morte de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 117) descrevia a *Antropofagia* como expressão de uma personalidade volúvel e incoerente, que oscilava entre o provocador iconoclasta e o sentimental ofendido: “Oswald de Andrade construiu toda uma filosofia da vida, e uma teoria sociológica, para justificar o exercício de sua tendência ao sarcasmo. Apelidou isso de antropofagia...”. Naquele mesmo momento, Antonio Candido (1977, p. 63) contrastava Mário de Andrade e Sérgio Milliet com Oswald de Andrade, que “ficava meio à margem” no universo dos modernistas veteranos dos anos 20. Para Candido (1977, p. 78), a *Antropofagia* era um conceito vago, resultado natural para um escritor que se destacava pela excelência com “a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo” – e figurava como mais uma iteração de uma tradição literária no Brasil desde Basílio da Gama e Santa Rita Durão que destaca o confronto entre as culturas indígena e portuguesa:

É difícil dizer no que consiste exatamente a Antropofagia, que Oswald nunca *formulou*, embora tenha deixado elementos suficientes para vermos embaixo dos aforismos alguns princípios virtuais, que a integram numa linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas. (Candido, 1977, p. 84-5)

## Segundo Momento: Herói da Vanguarda

Após sua morte, os então jovens integrantes do grupo *Poesia Concreta* começam a mencionar Oswald de Andrade em seus vários textos programáticos. A coletânea *Teoria da Poesia Concreta* (que vai até o início dos anos 60) nos mostra uma lenta transição. Nos primeiros textos, ainda nos anos 50, Oswald era mencionado brevemente, ficando de fora da constelação central formada por Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Ezra Pound e e. e. cummings. Em 1957, Haroldo de Campos (1975, p. 51) menciona Oswald (e João Cabral do Melo Neto) como autores de “raridades que nadam contra a maré” de mediocridade da poesia brasileira e Pignatari se refere a Mário<sup>4</sup> e Oswald de Andrade como autores de “raras e casuais realizações” (p. 65) e a João Cabral como o “primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-liriferante que assola a poesia nacional e mundial” (p. 65). Os *concretistas* tendiam então a ser condescendentes com o *modernismo*, uma vez que a *Poesia Concreta* transformaria a poesia brasileira, “pela primeira vez (...) totalmente contemporânea” (p. 152). Oswald de Andrade era naquele momento antes de qualquer coisa o autor dos “poemas-minuto” e “poemas-pílula” de *Pau-Brasil* (1924) que aplicava métodos futuristas para destruição do verso e sintaxe convencionais (p. 87), as *bêtes noires* dos *Concretistas*.

A partir dos anos 60 o *Concretismo* começa a incorporar a literatura brasileira ao seu *paideuma*: Gregório de Matos, Sousândrade, Qorpo Santo, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa são merecedores de atenção. As leituras críticas são descritas como resgates de obras relegadas ao ostracismo pelas forças reacionárias da academia e do jornalismo. Essas obras são reavaliadas pelos concretistas e promovidas como antecipadoras ou

---

<sup>4</sup> Na opinião de Décio Pignatari (1975, p. 86), Mário de Andrade teorizava sobre o “verso harmônico” sem saber que a aplicação sistemática desse conceito necessariamente levaria à destruição do verso convencional (p. 87).

confirmadoras dos princípios do vanguardismo formalista/construtivista defendidos pelo grupo. Além disso, esse novo *paideuma* nacional concretista vibrava com orgulho nacionalista, em claro contraste com a proposta algo melancólica de Antonio Candido (1997, p. 9) de ver a literatura brasileira como “galho secundário da literatura portuguesa, que por sua vez é arbusto de segunda classe no Jardim das Musas”. Nesse contexto, já em 1960, Haroldo de Campos descrevia o romance *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade como “um dos marcos da invenção verbal, da manipulação qualitativa do léxico e da sintaxe” (Campos, p. 141).

Sem abandonar o mito construtivista do progresso formal nas artes, a Poesia Concreta gradualmente incluía/reinventava o passado seguindo o receituário do seu herói Ezra Pound: apropriando-se através da tradução ou da reedição do trabalho daqueles que pudessem servir de modelos para a prática literária contemporânea. Não era no Oswald de Andrade do Manifesto Antropófago que os concretistas encontravam esse ideal no começo dos anos 60.

371

Para entender melhor como o Manifesto Antropófago faz sua volta triunfal ao centro da cultura brasileira, talvez seja útil que contrastemos as capas da revista *Noigandres* com a capa do livro *Teoria da Poesia Concreta* (1965), ambas dos concretistas. A revista dos anos 50 favorece tons monocromáticos e arte abstrata geométrica enquanto o livro de 1965 mostra personagens de quadrinhos como Mandrake ou de charges como o brasileiro *Amigo da Onça*. À maneira da *Pop Art*, essas figuras aparecem na capa do livro com balões com frases irônicas. O pré-histórico Brucutu, por exemplo, declara que “A poesia é concreta e participante” – e a adição aqui do termo *participante* é também digna de nota. Já em 1962, Haroldo de Campos respondia aos críticos que consideravam o grupo concretista alienado no ensaio “A Poesia Concreta e a Realidade Nacional”, incorporando novas pautas políticas e sociais, deslocando-se de um formalismo mais restrito para discussões mais gerais sobre cultura.

A dupla mudança – o comprometimento com o engajamento social e político e a aceitação de expressões da cultura de massa – é uma resposta não apenas ao crescimento vertiginoso da indústria cultural consumista e sua influência em todas as esferas culturais e à exacerbação da crise cultural e política fomentada pela guerra fria que culminaria com o golpe de 1964, num momento em que era grande a demanda por participação e relevância política das artes em geral. Ainda que brusca, ela não é assumida como tal: a *Pop Art* é vista simplesmente como mais uma vanguarda, mais uma iteração da tradição modernista de rupturas e o comprometimento com o modernismo de corte construtivista aparentemente não se deixava afetar pela crítica ao eurocentrismo e ao imperialismo ou pelas discussões sobre identidade nacional. Pignatari resumia a questão assim:

... a atual pop art norte-americana (também batizada de «neo-dadaísta»...) — o primeiro movimento de vanguarda autêntico dos Estados Unidos para o mundo: também uma rebelião contra a cultura europeia. Uma arte antropófaga. (Pignatari, 2001, p. 53)

372

Além da menção à antropofagia, a menção ao dadaísmo já indica uma mudança de ênfase de um modernismo construtivista para outro que acomodava a paródia iconoclasta e mesmo a anarquia. E agora a cultura brasileira passava do atraso em busca de uma cultura de exportação para a vanguarda da revolta contra os valores burgueses e eurocêtricos. Ao Oswald de Andrade da linguagem concisa e sintética do *Pau-Brasil* com seus poemas feitos de fragmentos de crônicas coloniais a maneira dos *readymades* de Marcel Duchamp se juntava agora o Oswald de Andrade iconoclasta, anárquico, libertário e primitivista da *Antropofagia*.

Num contexto ainda mais amplo, essas mudanças seguiam mudanças significativas no campo das ideias, como a ida da crítica construtivista ao subdesenvolvimento feita pelo CEPAL para a crítica

radical ao imperialismo da Teoria da Dependência e, principalmente, as novas interpretações de Freud no tocante ao papel da repressão na compreensão da psicologia nos âmbitos pessoal e social. A repressão vai de uma visão descritiva e resignada como elemento essencial da vida social civilizada para um obstáculo ao desejo de desenvolver “uma libido transformada além do princípio da performance” (Marcuse, 1966, p. 202). Marcuse (p. xv), já em 1955, concebia o princípio da realidade como algo condicionado historicamente e pensava no “princípio da performance” (o princípio da realidade do capitalismo industrial) como base para dominação e exploração e empecilho maior para o ideal de “fazer do corpo humano um instrumento de prazer mais do que de trabalho”. Para ilustrar o que essa mudança significa basta que se lembre que, em 1933, Murilo Mendes negaria o status de romance proletário ao *Parque Industrial* de Patrícia Galvão porque “parece que para a autora o fim da revolução é resolver a questão sexual” (Bueno, 2006, p. 168). Nos anos 60, o caráter de engajamento revolucionário do romance de Pagu nunca seria contestado nesses termos, já que a “junção entre a dimensão erótica e política” (Marcuse, 1966, p. xxi) tornava-se um lugar comum e a leitura de Freud sugerida no Manifesto Antropófago ia ao encontro dessa mudança cultural que eclodiu na segunda metade dos anos 60.

373

### **Terceiro momento: Vida Longa ao Rei Canibal!**

Toda essa sintonia cultural não esconde que um escritor e suas ideias não podem renascer sem a circulação dos seus livros. A segunda edição de *Memórias Sentimentais de João Miramar* em 1964, que marca 10 anos da morte de Oswald de Andrade, saiu 40 anos após a primeira. Haroldo de Campos prefaciou o romance bombasticamente como “capital para as experiências literárias que refundiram a literatura brasileira, inclusive algumas em curso atualmente” (Andrade, 1964, p. 7). Em 1966, *Poesias Reunidas* fez com que a poesia de Oswald de Andrade estivesse disponível para

o público brasileiro na segunda metade dos anos 60, momento particularmente fértil na cultura brasileira. Um ano depois, em 1967, saiu *Trechos Escolhidos*, antologia de bolso da série *Nossos Clássicos* que disponibilizava trechos dos manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*. Ainda que a introdução de *Trechos Escolhidos* (p. 8) chamasse Oswald de Andrade de defensor verdadeiro da “revolução estética”, o *Manifesto Antropofágico* continuava ali a ser apenas “um indianismo às avessas” e um “complemento natural” (p. 17) do seu antecessor.

1967 foi o ano em que a glória de Oswald de Andrade e da Antropofagia se tornaria inegável. O *Teatro Oficina* de José Celso Martinez Correa levaria aos palcos pela primeira vez a peça *Rei da Vela* (escrita por Oswald de Andrade em 1933, em plena fase de rejeição ao modernismo, diga-se de passagem) com uma cenografia de Hélio Eichbauer que fazia referências aos desenhos e pinturas de Tarsila do Amaral do período antropofágico. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição *Nova Objetividade Brasileira* traz o penetrável de Hélio Oiticica chamado *Tropicália* e um texto introdutório onde Oiticica (1986, p. 106) menciona a *Antropofagia*, que ele teria lido “antes de virar moda, o que aconteceu após a apresentação do Rei da Vela”. Para Oiticica (p. 85) a *Antropofagia* é exemplo da “vontade construtiva geral” dos artistas e escritores brasileiros desde o *modernismo* e define os brasileiros como “um povo à procura de uma caracterização cultural”, donos de uma cultura eminentemente “antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais”. Após quase 40 anos de esquecimento, a *Antropofagia* vez sua volta triunfal no meio da contracultura e das lutas anti-imperialistas como a culminação do modernismo brasileiro e uma estratégia de luta contra a imposição cultural da indústria:

Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o

que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia. (Oiticica, 1986, p. 85)

Essa leitura nacionalista/anti-imperialista da *Antropofagia* já existia em germe no *História do Modernismo – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, livro em que Mário da Silva Brito reconstruía os cinco anos que antecedem a semana de 1922 enfatizando a importância de Oswald como disseminador do *Futurismo* (1964, p. 29), encorajador de Mário de Andrade e Anita Malfatti e defensor público deles na imprensa. Mas para Oiticica a *Antropofagia* não era um conceito vago nem um mero complemento da *Poesia Pau-Brasil*. Simultaneamente anti-imperialista e cosmopolita o *Manifesto Antropofágico* era fundamental para o presente e o futuro da cultura brasileira. Ainda em 1967 houve o lançamento de *Terra em Transe*, leitura cinematográfica do manifesto de Glauber Rocha de 1965, “A estética da fome”, cujos paralelos com o *Manifesto Antropofágico* são óbvios por tratar a fome como conceito fundador de uma estética nova na América Latina.

375

No ano seguinte, inspirados pelo penetráveis de Helio Oiticica, Caetano Veloso e Guilherme Araújo organizaram o álbum *Tropicália ou Panis et circenses*, que contava com *design* inspirado pela capa de *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* feito por Rubens Gerchman – que havia participado da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Caetano Veloso e muitos outros então chamados Tropicalistas queriam abraçar não apenas a cultura vernacular brasileira mas a indústria cultural global e mesmo o *Kitsch*. Ao anunciar que só lhe interessava o que não era seu Oswald de Andrade atiçava músicos igualmente interessados em *Bossa Nova*, na *Banda de Pifanos de Caruaru*, nos quadrinhos, no “Coração Materno” (1937) de Vicente Celestino e na anarquia do *Chacrinha*. Nenhum deles devia ser visto como forças da reação ou inimigos do modernismo, mas como material apetitoso a ser apropriado – canibalizado – por artistas

interessados em demolir as fronteiras do bom gosto e da sofisticação. Para Caetano Veloso (1997, p. 114), Oswald de Andrade e a *antropofagia* tornaram-se “o ponto de união entre todos os tropicalistas e seus mais antagônicos admiradores”.

376 Enquanto viviam a esperança da revolução terceiro-mundista, a liberação sexual, a contracultural, o ativismo estudantil, os novos meios de comunicação de massa e sua aldeia global e a tensão claustrofóbica de uma ditadura militar que endurecia num clima de paranoia anticomunista, vários artistas e intelectuais do fim dos anos 60 encontraram na *Antropofagia* tanto o canibalismo cultural como forma de ação cultural como o matriarcado de Pindorama como uma contestação da família tradicional repressiva, instigando, nas palavras de Caetano Veloso (1997, p. 181) “a imaginação a uma crítica da nacionalidade, da história e da linguagem”. O estilo fragmentário do manifesto oferecia (e oferece) espaço para que os novos leitores relessem a antropofagia de acordo com seu temperamento e suas necessidades. “A fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclastica” (Veloso, 1997, p. 178) servia para quebrar o impasse entre nacionalistas anti-imperialistas e entusiastas do Pop, entre alta e baixa cultura e entre relevância política e relevância estética.

Nos anos 70 a obra completa de Oswald de Andrade foi publicada em 10 volumes pela prestigiosa Civilização Brasileira. Seguiu-se uma série de contribuições críticas que constitui o que é hoje o cânone crítico sobre o autor: ensaios de Antonio Candido (1970), José Guilherme Wisnik (1974), Benedito Nunes (1978), Haroldo de Campos (1980) e Silviano Santiago (1982). Depois de estar sintonizado com o anti-imperialismo e a revolução sexual, Oswald Andrade chegou nos anos 80 como proponente de uma abordagem descentrada e periférica sobre o pós-estruturalismo e a desconstrução. O banquete antropofágico foi se expandindo a novos campos inusitados. Por exemplo, ainda em 1977, Augusto de Campos (p. 8) descreveria o poeta barroco Gregório de Matos



como “um antecessor, também indigesto” de Oswald de Andrade e também um “antropófago”:

Sem a boca do inferno de nosso primeiro antropófago, esse baiano e estrangeiro que deglute e vomita o Barroco europeu e o retempera na mulatália e no sincretismo tropical, não há formação — por mais bem-intencionada — que informe o que há de vivo por trás dessa coisa engraçada chamada literatura brasileira. (p. 95)

Cheio de orgulho nacionalista triunfalista, Augusto de Campos compara a rica exuberância do Boca do Inferno brasileiro com a pobre parcimônia dos Puritanos norte-americanos. Até José Miguel Wisnik (2010, p. 26), inicialmente crítico a apropriações que não levavam em conta o contexto cultural da produção de Gregório de Matos, caracterizaria certos procedimentos poéticos do poeta barroco como “uma espécie de antropofagia linguística”.

Ao mesmo tempo livre do seu contexto mais amplo e restrito ao texto do manifesto, a *Antropofagia* transformou-se no mito como definido por Levi-Strauss, uma narrativa capaz de “oferecer um modelo lógico para superar uma contradição (tarefa impossível quando a contradição é real)” (Levi-Strauss, 1958, p. 254). Os resgates e sequestros dessa *Antropofagia* mítica são como o “número teoricamente infinito de lâminas, cada uma ligeiramente diferente das outras” que irão, na formulação de Levi-Strauss, crescendo “em espiral até que o impulso intelectual que os tenha produzido esteja esgotado”. O impulso intelectual no caso é o de remendar as contradições de uma identidade fraturada como a brasileira, ao mesmo tempo profundamente ocidental e profundamente não-ocidental e essa contradição certamente está longe de se exaurir ou resolver.

O título desse texto vem de um manual de Manuel Ribeiro Rocha (1687-1745): *Etíope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado*. No velho manual do jesuíta a palavra resgate se refere precisamente ao sequestro dos africanos

pelos europeus e a sua libertação final corresponde à sua morte social. Condenados a projetar nossas preocupações contemporâneas no passado, andamos numa linha tênue que divide resgates de sequestros historiográficos, trançando na fronteira entre abordagens a-históricas e trans-históricas do passado. A questão é de grande complexidade, mas quando serve a nossas conveniências e autocelebrações, pode-se dizer que provavelmente o passado foi sequestrado, pois resgatar o que foi esquecido ou o que se tornou invisível ou mesmo inconveniente deveria antes de tudo reavivar em nós a alteridade incômoda e provocadora do passado.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Fala, Amendoeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

378 ANDRADE, Mário de. **Cartas de Mário de Andrade a Luis da Câmara Cascudo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas 6 – Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Oswald de Andrade – Trechos escolhidos**. (Ed. Haroldo de Campos). Rio de Janeiro: Editora Agir, 1967.

BOPP, Raul. **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: Jose Olympio Editora, 2006.

BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio**. Milan: Oscar Mondadori, 2002.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. **Vários Escritos.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

Levi-Strauss, Claude. **Anthropologie Structurale.** Paris: Plon, 1958.

MARCUSE, Herbert. **Eros and Civilization – A Philosophical Inquiry into Freud.** Boston: Beacon Press, 1966.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIGNATARI, Décio. “Marco zero de Andrade.” **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3230>. Acesso em: 8 nov. 2021.

PUNTONI, Pedro; Titan Jr, Samuel (org.). **Revistas do Modernismo vol. 6. Revista de Antropofagia.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

ROCHA, Manuel Ribeiro. **Etiope resgatado, empenhado, sustentado, corrigido, instruído e libertado.** São Paulo: Editora Unesp, 2017.

RUFINELLI, Jorge; CASTRO ROCHA, João Cezar. **Antropofagia Hoje? – Oswald de Andrade em cena.** São Paulo: Editora Realizações, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. **Gregório de Matos – Poemas escolhidos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## As imagens para o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp

Paulo Silveira<sup>1</sup>

380 Se é verdade que a historiografia da arte reconhece numerosas e notáveis oportunidades bem-sucedidas de espaço para a ilustração – expressão visual apta a acompanhar o texto, seja este literário ou científico – e a editoração – gestão da produção gráfica de publicações editoriais –, também é fato que no Brasil o tema tem recebido revisões acadêmicas<sup>2</sup> que fortalecem o estudo de formadores da identidade visual e do imaginário nacional. Novas oportunidades são oferecidas a partir do interesse renovado pelas revisões propostas no centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, evento que é ou era simultaneamente sub e superavaliado, logo propício às reflexões.

A partir dessas premissas, os comentários a seguir visam apontar um exemplo de circunstância conveniente para as artes visuais na literatura do modernismo brasileiro, especificamente no plano da ilustração editorial, por Oswaldo Goeldi (1895-1961) e Poty Lazzarotto (1924-1998), para o poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp. Como finalidade última, é reconhecida a escassez de oportunidades

---

1 Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

2 Refiro-me, aqui, a trabalhos de conclusão e pesquisas avulsas associadas à particular condição brasileira de crescimento ou multiplicação dos cursos de mestrado e doutorado em história e teoria da arte e em práticas artísticas, a partir dos anos 1980, e da implantação dos cursos de bacharelado em história da arte (como cursos autônomos, não mais como uma habilitação ou terminalidade dos bacharelados em artes visuais), a partir do final do primeiro decênio dos anos 2000, embora sejam pouco numerosos.

editoriais no Brasil para a publicação de fac-símiles de interesse pela história da arte e pelas artes visuais.

### **Raul Bopp**

Raul Bopp nasceu em 4 de agosto de 1898 em Vila Pinhal, hoje município de Itaara, Rio Grande do Sul, estado mais ao sul do Brasil. Como muitos em seu estado natal, era descendente de imigrantes; seu bisavô paterno era alemão de Manheim e a família de sua mãe, Kroeff, era de Merl. A cena familiar era equilibrada: seu pai trabalhava com couro e curtume e sua mãe escrevia poemas em alemão. Com um ano de idade, sua família mudou-se para Tupanciretã, também na região central do estado. Aos 16 anos iniciou sua experiência com viagens, indo sozinho até a fronteira do país, percorrendo o norte da Argentina e atravessando o Paraguai; cobriu os gastos exercendo profissões de conveniência, como pintor de paredes em Aquidauana, cidade do bioma Pantanal, no estado do Mato Grosso (hoje Mato Grosso do Sul), de onde seguiria para São Paulo e Rio de Janeiro. De volta a Tupanciretã, fundou dois semanários, assim começando a carreira de escritor. Em 1918 iniciou o curso de Direito em Porto Alegre, completando seus estudos em Recife, em Belém, no estado do Pará, na região amazônica, e no Rio de Janeiro. Em 1920 percorreu parte da Amazônia.

Senti, ao chegar na Amazônia, que eu estava ante um cenário completamente diferente, de uma violência desconcertante. A linha constante de água e mato era a moldura de um mundo ainda incógnito e confuso. A impressão que me causava o ambiente, na sua estranha brutalidade, escapava das concordâncias. Era uma geografia do mal-acabado. As florestas não tinham fim. A terra se repetia, carregada de vozes e de alaridos anônimos. Sempre mato e água por toda a parte. (Bopp, 2012, p. 132)

Na segunda metade dos anos 20, em São Paulo, intensificou o contato com os modernistas, integrando o Movimento Antropofágico, vindo a ser um dos criadores e gerente da *Revista de Antropofa-*

gia desde o primeiro número. Em novembro de 1931 publicaria em São Paulo o poema *Cobra Norato: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas*, escrito em abril de 1928, inspirado em sua viagem à Amazônia (nheengatu é a língua geral indígena da Amazônia, oriunda do tupinambá). O livro teve várias reedições, eventualmente com ajustes textuais feitos pelo autor. É considerado como sua obra mais relevante e representante da primeira geração modernista. Em 1932 Bopp iniciou carreira diplomática, tendo vivido em Los Angeles, Berna e Lima, além de Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre. Viria a falecer no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1984.

### ***Cobra Norato em linhas gerais***

382 Costuma-se dizer que Bopp teria antecipado percepções e entendimentos dos modernistas brasileiros, através da experiência obtida da sua propensão a viagens, manifestada desde os 16 anos, especialmente em cenários de contrastes regionais, mas não exclusivamente. O poema *Cobra Norato* é o seu trabalho mais lembrado e aplaudido por seus companheiros das correntes modernistas, mesmo que até hoje siga insuficientemente conhecido pelo grande público. A ideia original, surgida quando Bopp estudava Direito em Belém, seria constituir em poema infantil ou poema de primitivismo poético e métrica popular, envolvendo um mundo fundador a partir de elementos da mitologia amazônica (ainda hoje influente). As lendas da Cobra Grande e da Cobra Norato tem variantes, sendo que a proposta por Bopp é pessoal. A Cobra Grande ou Boiuna, que antes vivia na floresta, originou o dia e a noite, os animais etc. Engravidada uma cunhã (mulher local), que gera dois filhos. Os filhos viram cobras d'água. Norato (ou Honorato) é pacífico, ao contrário de sua irmã, Maria Caninana<sup>3</sup>. No poema de Bopp, o herói da epo-

---

3 A caninana é uma serpente da América Latina que no Brasil é encontrada na maioria dos estados. É bastante ágil nas investidas sobre as presas. Apesar da fama de ser agressiva, é mansa e foge de seres humanos. Não é peçonhenta.

peia deseja encontrar a filha da Rainha Luzia. Para isso, estrangula Norato, considerado serpente do bem, e veste sua pele. O caminho pela floresta oferece percalços, o que permite versos intensos, mesmo quando a retórica é sintética. O personagem faz contatos com seres da floresta e conta ou ouve histórias. Encontra a Cobra Grande prestes a se casar e sequestra a filha da rainha Luzia, moça que nunca viu homem e estava destinada à Boiuna. Ao final, Nossa Senhora<sup>4</sup>, socorre o casal, pisoteando a cobra. Nos versos finais, alguns amigos e colegas do modernismo são lembrados, mencionados através de alcunhas.

Para as artes visuais, a temática do poema, a conformação, sua fácil leitura e a pequena extensão da obra oportunizaram espaço afetivo importante para ilustrações, um recurso de efetivação do trânsito entre artes. Na realidade editorial brasileira do período, o uso da ilustração parece ser um recurso mais tímido do que se poderia imaginar. Mas esse uso não deixa de ser parte integrante de um pavimento para a sempre ininterrupta revisão da identidade nacional, conforme demonstrado pelos estudos visuais. 383

### **As ilustrações de *Cobra Norato***

A primeira edição de *Cobra Norato: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas*, em 1931, foi dedicada a Tarsila do Amaral, que era entendida por Bopp como a “madrinha do Movimento Antropofágico”, que queria “um retorno ao Brasil, na sua ternura primitiva” (Bopp, 2012, p.121). Mais diretamente, Bopp afirmou que “a chefe do movimento foi Tarsila” (Bopp, 1951, p. 76; 1956, p.11). Publicada em São Paulo, a edição não recebeu a companhia de ilustrações em suas páginas. Entretanto, com um desenho de Flavio de Carvalho (1899-1973), sua capa é muito estimada. Carvalho realizou o desenho de uma figura antropomórfica de mulher, quase

---

4 Maria, provavelmente Nossa Senhora de Nazaré, padroeira de Belém, capital do estado do Pará.

geometrizada, em vermelho, verde e preto, fundindo elementos do cubismo e dos sintetismos gráficos modernistas, mais ou menos associados ao surrealismo, então em experimentação no país por alguns ilustradores; as letras do nome do autor e do título são de influência *art déco*. Nas últimas páginas, entre anúncios diversos, então comuns em brochuras, está a divulgação de lançamento no mesmo ano de *Experiência N. 2*, de Carvalho, apresentando como “membro do instituto de engenharia” um homem com muitos talentos e erudição e criatividades multifacetadas, e que namorava a polêmica e a superexposição. É considerado o primeiro artista de performance no Brasil justamente pela *Experiência nº 2*, em que caminhou através de uma procissão religiosa de Corpus Christi em São Paulo, em sentido inverso, com chapéu na cabeça, afrontando a multidão que reagiu enfurecida.

384 A segunda edição de *Cobra Norato* foi publicada no Rio de Janeiro, em 1937, com preparação editorial e ilustração por Oswaldo Goeldi (1895-1961), já um renomado artista brasileiro, reconhecido sobretudo por suas xilogravuras, e que havia participado com algumas gravuras da exposição da Semana de Arte Moderna, em 1922, no saguão do Theatro Municipal de São Paulo. A edição, semiartesanal e voltada para públicos específicos, teve formato de 28 x 25 cm e tiragem de 150 exemplares assinados pelo ilustrador, mais “um exemplar A, oferecido a Raul Bopp”, conforme informado em seu colofão. Manteve-se a dedicatória a Tarsila do Amaral (assim como em edições posteriores). Uma curiosidade é a quantidade de nomes ou sobrenomes estrangeiros envolvidos na sua edição: além de Bopp e Goeldi, a impressão por Armindo e Matheus Di Monaco, o papel fornecido por Axel Wilhelmi, a encadernação por Leopoldo Berger e a gravação da capa pela empresa de Rohde Gaelzer. As presenças de estrangeiros ou seus descendentes marcou as artes gráficas brasileiras do período (talvez especialmente a litografia). Para garantir a não reprodução desautorizada, e assim mantendo



uma tradição do campo artístico, especialmente até o modernismo tardio, as matrizes de madeira foram oferecidas ao arquivo da Universidade do Distrito Federal, naquele momento no Rio de Janeiro, então capital do Brasil.

Oswaldo Goeldi nasceu e faleceu no Rio de Janeiro. Seu pai, o naturalista suíço Emilio Goeldi (1859-1917), radicado no Rio de Janeiro, foi convidado a dirigir o Museu Paraense de História Natural e Ethnografia (hoje Museu Goeldi), na cidade de Belém. Oswaldo lá viveu até os seis anos. Após uma mudança para a Suíça, Oswaldo cursa, mas não conclui, cursos em Zurique e Genebra, prosseguindo com aulas em ateliês de artistas e realizando suas primeiras exposições. Em 1917 seu pai morre em Berna e, em 1919, Oswaldo, com sua mãe e irmãos, volta ao Rio de Janeiro, de onde prosseguiria uma carreira artística exitosa. Sua grande especialidade era a xilografia: era um mestre. Logo se aproximaria dos modernistas. Bopp era um de seus amigos.

A edição de 1937 é, ainda hoje, a mais bem-sucedida artisticamente. A parceria entre imagens e texto é muito bem resolvida, mesmo que as ilustrações não promovam uma demonstração literal. Há vinhetas de pausa, vinhetas ilustrativas, ilustrações médias e grandes ilustrações de página inteira. Foi a primeira vez, pelo menos oficialmente, que Goeldi trabalhou com cores. No texto, destacam-se os dois conjuntos com título e autor para a capa e a página de rosto. Depois sucedem-se, sem título, oito gravuras: a figura de mulher em igarapé (ou em rio), a onça, os animais do rio, casal de capivaras no rio, pessoas em um bar rural, serpente (a Cobra Grande), a Cobra Grande enroscando-se sobre si mesma, e a noiva, que praticamente encerra a narrativa. Essas imagens são impressas em material mais espesso e por isso essas páginas precisam ser encartadas entre as demais; elas não possuem numeração; a primeira, por exemplo, está encartada entre as páginas 2 e 3. A maioria das demais imagens está colocada nas páginas que contêm textos: serpente, mulher, garça,

boto (golfinho do rio Amazonas), jacaré, Nossa Senhora etc., além de letras capitulares, indicações de subdivisões (marcadas com a imagem de uma formiga) e outros elementos funcionais. As cores são únicas, exatas, recortadas.

Em 1946 Bopp é nomeado cônsul em Zurique. A terceira edição, pelo autor, foi lá publicada, em 1947, com capa por Zoltan Kemeny (1907-1965), escultor húngaro ativo na Suíça<sup>5</sup>; teve tiragem de 500 exemplares. A quarta edição, publicada no Rio de Janeiro em 1951, com 1000 exemplares, manteve a capa de Kemeny.

Em 1951, Bopp é nomeado cônsul geral em Barcelona. A quinta edição de *Cobra Norato* seria a organizada em 1952 pela editora Dau al Set, de Barcelona, cidade onde os exemplares do livro teriam sido preparados; essa edição costuma ser ignorada, o que pode comprometer a enumeração geral, caso ela efetivamente tenha sido realizada ou tenha sido apenas uma proposição com poucas cópias<sup>6</sup>. Logo após, em 1954, o mesmo organizador, o poeta  
386 Alfonso Pintó (1924-?)<sup>7</sup>, fez publicar a versão definitiva da coletânea *Cobra Norato e outros poemas* pela mesma editora (tiragem não informada, mas reconhecida como 1000, com “100 exemplares em papel especial”). No prefácio, Pintó informa sobre a realização da

---

5 De 1938 a 1960, Zoltan Kemeny e sua esposa Madeleine Szemere trabalharam na criação e produção gráfica da revista *Annabelle*, em Zurique, o que deve ter contribuído para sua compreensão das linguagens gráficas.

6 Ficaria penoso para o leitor se deparar com muitas remissões sobre informações técnicas. Esse procedimento foi evitado para não saturar o texto.

7 Poeta surrealista atuante em Barcelona, nascido em 1924, publicou *Co-razón em la tierra*, 1948 (com ajuda de João Cabral de Melo Neto e sua editora espanhola O Livro Inconsútil, que entre 1947 e 1953 imprimia livros de autores que apreciava) e *Habitado de sueño* 1950; organizaria a *Antología de Poetas Brasileños de Ahora*, sem dada (entre 1947 e em 1953); também publicaria na revista catalã de artes e literatura *Dal al Set* (“a sétima face do dado”), associada à resistência cultural pós-guerra civil espanhola e influenciada pelo dadaísmo e surrealismo. Ver: Manjón-Cabeza Cruz, Dolores. Poesía de posguerra en Barcelona. *Revista de literatura*, v. 70, n. 139, p. 159, 2008. DOI 10.3989/revliteratura.2008.v70.i139.59.

edição prévia em 1952, *Cobra Norato*, “la hermana menor de la que hoy sale a luz” (Bopp, 1954, p. 8). A capa da edição de 1954 traz uma vinheta do catalão Joan Miró (1893-1983), aplaudido como um dos maiores artistas do século XX, também um notável ilustrador. Miró ilustrou livros de Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, entre outros, além de edições próprias, totalizando cerca de 250 trabalhos.

A que é considerada como sexta edição de *Cobra Norato*, de 1956, teve capa de Aldemir Martins (1922-2006), embora não haja referência a isso na publicação (a capa não é creditada). Aparentemente a concepção integral da capa – ilustração e diagramação – é do mesmo artista, considerando-se sua unidade visual. Muito apreciado pela pintura, desenho, gravura e escultura, Aldemir Martins teve também marcante participação no campo da ilustração editorial.

Há diversas publicações brasileiras da coletânea *Cobra Norato e outros poemas*, as primeiras pelas editoras Bloch e Livraria São José, do Rio de Janeiro, já mencionadas, a partir de ajustes na edição espanhola, logo após pela Civilização Brasileira, com as já antológicas ilustrações de Poty. As edições de *Cobra Norato* (não mais com o subtítulo) e *Cobra Norato e outros poemas* mantêm-se até o presente como brochuras comerciais. Todas demonstram bem o crescimento exponencial da presença de Poty nessas edições. Entretanto, *Cobra Norato*, da Editora José Olympio, propôs uma alteração. Se antes as suas edições traziam desenhos de Poty, recentemente passaram a trazer reproduções de xilogravuras de Ciro Fernandes. Estas são também sintéticas, mas com menos índices estilísticos que remetem à Amazônia. Em ambos os artistas as ilustrações são em preto e branco, proporcionando custos gráficos menores, ou seja, custos de impressão iguais aos de um livro apenas textual.

Ciro Fernandes (1942), é artista popular muito ativo, nascido no estado da Paraíba. Desde os 17 anos está radicado no Rio de Janeiro. Ilustrou para alguns nomes importantes da literatura e

fonografia brasileiras. Tem como sua principal influência as imagens que acompanham as capas da literatura de cordel.

Poty, ou Poty Lazarotto, é a redução do nome de Napoleon Potyguara Lazzaroto (1924-1998). Filho de italianos, nasceu e viveu na cidade de Curitiba, estado do Paraná. Foi gravurista, ceramista, muralista e um desenhista notável, sempre lembrado pelo desenho de ilustração, devido a sua grande produção editorial, incluindo jornais e revistas, sempre com traços muito pessoais. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, formando-se em 1945, e no ano seguinte viajou a Paris por dois anos, com bolsa do governo francês, onde aprendeu litografia. Sua produção associada à cidade de Curitiba foi muito numerosa. Seu contato mais intenso com a cultura indígena se deu no final dos anos 1960 ao participar de expedição dos sertanistas Orlando Villas-Boas (1914-2002) e Noel Nutels (1913-1973) ao Rio Xingu<sup>8</sup>.

388 Por conta das inúmeras edições de *Cobra Norato* e *Cobra Norato e outros poemas*, do início dos anos 70 até pelo menos o início dos anos 2000, as ilustrações em suas edições, em expressivos desenhos em preto e branco, passaram a ser exclusiva e inapelavelmente território de Poty. A posse desse território simbólico teria início a partir de 1973. Talvez por isso uma parcela majoritária do público leitor de *Cobra Norato* provavelmente entenda Poty como o principal intérprete do poema de Bopp<sup>9</sup>. É fácil demonstrar isso, pois são muitas as edições e reimpressões com suas ilustrações. Basta lembrar de um de seus desenhos, especialmente, repetido nas capas dos livros e outros suportes gráficos, a serpente em imagem vertical,

---

8 O Parque Indígena do Xingu, criado em 1961, é possivelmente a maior terra desse tipo homologada por um governo federal. Situa-se no Rio Xingu e seus formadores e afluentes, no norte do estado do Mato Grosso, em zona de transição entre o cerrado e a Amazônia, onde vivem cerca de 16 etnias.

9 Nos anos 1980 e 1990, testemunhei ou vivenciei algumas situações que comprovam essa assertiva ao trabalhar em editora acadêmica e estar próximo de eventos literários e de artes visuais.

que pode ser reproduzida espelhada, com a face olhando ora para a direita, ora para a esquerda. A imagem pontua o término do poema, e costuma também estar reproduzida na capa do livro. A serpente representada corresponde a um brinquedo infantil muito comum, tanto de crianças indígenas como de crianças urbanas, que todos nós conhecemos<sup>10</sup>. É uma cobra articulada, de madeira leve, muito comum em mercados populares de diversas culturas (hoje existem inúmeras versões em plástico, inclusive com motorização). Em certo momento, talvez por volta dos anos 80, esse desenho parece ter assumido a função de ser um tipo de representação visual de marca, como um *gimmick*, um “recurso de varejo” para Cobra Norato.

Das edições ilustradas mais recentes, merece ser lembrada a segunda edição francesa, *Cobra Norato: nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie*, Éd. MeMo, de Nantes, 2005, com tradução por Ciro de Moraes Rego (tradução revista; primeira edição em 1998, tradução de Rego e Christine Morault, sem ilustrações, exceto na capa, mas não creditada). Trata-se de livro com capa dura, colorido, 389 amplamente ilustrado e com apresentação visual harmoniosa. A edição foi lançada no Ano do Brasil na França. O projeto gráfico tem como recurso marcante o uso de cores puras, especialmente preto, vermelho, amarelo e azul, sem meios-tons, na maioria das páginas. Contou com ilustrações da designer Sandra Machado, que optou por figuras mais distantes da narrativa do que o verificado nas edições brasileiras. A artista trouxe sua experiência no desenho têxtil, com traços de inspiração indígena ou da chamada arte étnica, nesse caso do grupo caiapó, aproximando as imagens do gosto voltado à cultura

---

10 Na Amazônia, essa cobra de brinquedo pode ser elaborada com madeira de uma palmeira resistente às áreas alagadiças, o buriti-do-brejo ou miriti. Os talos das folhas são a principal matéria-prima para os brinquedos populares da região. Como o tronco não é utilizado, a planta não necessita ser abatida. A madeira se altera nas demais regiões do Brasil, inclusive em zonas de colonização europeia, pela que for mais apropriada e barata,

indígena, o que é próprio do tempo presente do mercado simbólico nacional, e tomando alguma distância da estética modernista, culturalmente mais ecumênica, mais mestiça. Por exemplo, não há ilustração ou sugestão de Nossa Senhora, elemento importante no imaginário do poema – suas ilustrações em diversas edições – e na vida religiosa das populações, sejam elas rurais ou urbanas, como no caso da cidade de Belém, Pará, e sua catedral, mencionadas no clímax do poema (“XXXI [...] Grand Serpent fonça droit vers Belém [...] Entra par le canal de la cathédrale / e resta la tête coincée sous les pieds de Notre Dame”<sup>11</sup> (Bopp, 2005, p. 44). Em paralelo ao lançamento do livro, os painéis de tecidos pintados de Machado foram expostos em itinerância na França em 2005 e 2006.<sup>12</sup>

### Considerações finais

Um esclarecimento final é necessário. O que impulsionou estes breves comentários não foram os elogios aos artistas, a quem nada poderia ser acrescentado, reconhecidos que são. Trata-se aqui de apontar uma ausência, de identificar uma omissão que faz desapa-  
390 parecer uma produção artística. A pergunta é: por que a edição ilustrada por Oswald Goeldi nunca mais foi refeita? Trata-se da mais elaborada das edições do poema de Bopp, não aqui desprestigiando as demais, todas marcantes. Mesmo na situação improvável de não ser considerada a edição mais bonita, sempre será considerada a edição mais relevante. E não poderia ser diferente, considerando-se a estatura artística de Goeldi, assim como a sua pertinência ao modernismo brasileiro. Do ponto de vista técnico, não se trata de refazer

---

<sup>11</sup> “XXXI [...] Cobra Grande esturrou direito pra Belém [...] Entrou no cano da Sé / E ficou com a cabeça enfiada debaixo dos pés de Nossa Senhora” (Bopp, 2005, não paginado).

<sup>12</sup> Exposição Cobra Norato, em coprodução com a Médiathèque de Bagnolet, circulando no departamento de Seine-Saint Denis e outros. Outras informações sobre seu trabalho: <http://estilosandramachado.blogspot.com/?view=magazine>. Acesso em 22/05/2022.

a impressão em xilografia, de forçar uma reutilização de matrizes, que podem estar indisponíveis ou inutilizáveis ou com imagens com reprodução interdita. Trata-se de formar um esforço de produção que permita a preparação e impressão de uma edição em fac-símile não em tipografia e xilografia, mas em ofsete, com fac-símile também da capa e seu estojo, fazendo tintas nas cores que correspondem às originais e usando papéis semelhantes. Seria, assim, propiciada ao mercado a disponibilização ou o descobrimento de uma obra muito raramente vista e hoje quase ignorada, salvo por registros fragmentados que podem ser encontrados na internet. Capacitação técnica não seria uma dificuldade, pois os recursos humanos para realização da tarefa são abundantes. Se falta argumento para comprovação da exequibilidade dessa proposição, temos à disposição um bom número de bem-sucedidas experiências internacionais (e algumas nacionais) que resultaram em resgates culturais valiosos.

O preço final por exemplar com produção gráfica em fac-símile talvez seja mais caro do que o desejável, verdade, mas em 391 gestões passadas as instituições brasileiras já organizaram meios para resolver o problema de custos editoriais. Os gastos poderiam ser cobertos por incentivo fiscal ou pelo apoio direto da administração pública federal, que poderia, além de tudo, promover distribuição para bibliotecas. Afinal, trata-se de um exercício de identidade nacional quase centenário, com capital cultural ampliado graças à inserção compartilhada na literatura e nas artes visuais, que merece voltar democraticamente aos nossos olhos, para muito além das cerca de 150 estantes que detém suas cópias. Não se trata de deter uma sofisticada sintonia entre letra e arte, mas sim de difundir essa comunhão nas Terras do Sem-Fim e, quem sabe, além.

## REFERÊNCIAS

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. Ilustrações de Poty.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. 6. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. Barcelona: Dau Al Set, 1954. Edição estabelecida por Alfonso Pintó. Capa de Joan Miró.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: e outros poemas. Rio de Janeiro: Bloch, 1951.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. Ilustrações de Poty.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. Ilustrações de Ciro Fernandes.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas. São Paulo: Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, 1931. Capa da Flavio de Carvalho.

392 BOPP, Raul. **Cobra Norato**: Nheengatú da margem esquerda do Amazonas. Rio de Janeiro: Osvlado Goeldi, 1937. Edição dirigida e ilustrada por Osvlado Goeldi.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie. Nantes: MeMo, 1998. Tradução de Ciro de Moraes Rego e Christine Morault.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**: nheengatu de la rive gauche de l'Amazonie. [2. ed.] Nantes: MeMo, 2005. Ilustrações de Sandra Machado. Tradução de Ciro de Moraes Rego.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil**: 1922-1928. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

GREGGIO, Luzia Portinari (cur.). **Flavio de Carvalho**: a revolução modernista no Brasil. [Brasília]: Centro Cultural banco do Brasil, [2012]. Disponível em: [www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf](http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf). Acesso em: 20/05/2022.

MASSI, Augusto (org.). **Poesia completa de Raul Bopp**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.



# Uma leitura de *milagrário pessoal*, ou uma descida antropofágica ao “marco zero” da língua portuguesa

Renata Flavia da Silva<sup>1</sup>

## Milagre das ideias subversivas!<sup>2</sup>

**Milagrário pessoal (apologia das varandas, dos quintais e da língua portuguesa, seguida de uma breve refutação da morte)** (2010) é o oitavo romance publicado pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa. A narrativa se desenvolve em torno da investigação de palavras misteriosamente surgidas e a história de um amor não correspondido, entremeadas à “apologia das varandas, dos quintais e da língua portuguesa”, como indicado no subtítulo da obra. À primeira vista, esta apologia à língua portuguesa poderia ser lida como uma adesão incondicional à língua do colonizador europeu, e, portanto, contrária aos pressupostos oswaldianos, evocados em nossa análise, de uma língua natural, própria e autêntica. Entretanto, ao subverter a língua comum à antiga metrópole e às já não mais colônias com palavras originais da língua dos pássaros — anterior, autóctone, primordial —, Agualusa atualiza a antropofagia modernista em uma alegórica viagem por diferentes territórios nos quais a língua portuguesa tem se “afeiçoado” e se tornado “menos

393

---

<sup>1</sup> Professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense.

<sup>2</sup> (ANDRADE, 2017, p. 57) Todos os subtítulos aqui apresentados são extraídos da obra *Manifesto antropófago* e outros textos de Oswald de Andrade (ver referências ao final).

portuguesa”. É a leitura do romance em diálogo com o projeto modernista da antropofagia cultural o objetivo do presente estudo.

Nas páginas iniciais da narrativa, o autor recorre a um antigo conto ovimbundo acerca da origem da fala humana:

No princípio os homens não falavam. Nenhum animal falava, excepto os pássaros. Havia um saco com palavras que estava à guarda da Andua. Foi então que apareceu um rapaz com um único braço, uma única perna e só metade da cabeça. O rapaz roubou o saco das palavras, abriu o saco e meteu as palavras à boca. Na manhã seguinte, quando despertou, era uma pessoa inteira, mas metade rapaz e metade rapariga. Além disso falava, e a sua língua era ágil e harmoniosa como a língua dos pássaros. (Aqualusa, 2010, p.09)

Neste princípio mitológico, apontado pela escrita ficcional de Aqualusa, as palavras pertenciam unicamente aos pássaros, até serem roubadas e comidas, passando a pertencer também às pessoas. A origem da linguagem verbal estaria, portanto, no continente africano. Verifica-se, deste modo, a inversão do binômio justificador da imposição linguística operada pelo colonizador europeu — civilização e barbárie —, da Europa emanaria a língua, instrumento de civilização capaz de banir a barbárie dos povos selvagens. Na subversão operada por Aqualusa, parte do continente africano o instrumento capaz de tornar o homem inteiro, o domínio harmonioso da fala.

Para o pesquisador Alexandre Montauray Baptista Coutinho, no texto “Comunidade e imunidade pós-colonial: o campo literário e cultural nos espaços da língua portuguesa” (2016), há na produção literária contemporânea dos países falantes da língua portuguesa uma “recorrente afirmação da diferença e da demarcação política e cultural, postas em prática de maneira frontal em textos programáticos ou numa estratégia de linguagem que interroga a apreensão familiar das experiências da modernidade” (Coutinho, 2016, p. 56). Ao problematizar a dinâmica do idioma, em suas variantes, podemos

dizer que Agualusa tensiona “relações culturais no interior da língua portuguesa, em suas continuidades e descontinuidades, abrindo-se, ao mesmo tempo, para temporalidades heterogêneas e especificidades culturais, para tradições e transições políticas próprias” (Coutinho, 2016, p. 52), rejeitando, assim, o arranjo simplista de um “comunitarismo luso-afro-brasileiro” ou de um pertencimento conciliador à chamada “comunidade lusófona” que não promovam a visibilidade das diferenças estruturantes que a condicionam.

E é sobre o uso, utilização e proveito, desta língua portuguesa que se desenvolve a narrativa em questão.

### **A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.<sup>3</sup>**

Narrado predominantemente pela personagem nomeada apenas como “professor”, o romance, como já dissemos, traz a investigação sobre o aparecimento de “novas” palavras da língua portuguesa, surgidas misteriosamente e incorporadas, ainda que sem registro formal, em seu uso corrente. O professor angolano octogenário, linguista aposentado, é convidado a investigar o aparecimento dos neologismos mais que perfeitos, termos novos, não estrangeirismos rotineiros advindos da tecnologia, dos esportes ou outro ramo técnico específico, mas palavras consideradas exatas, uteis, eufônicas. 395

Vinte e três palavras, todas elas polidas e perfeitas, lúcidas, evidentes, e — sobretudo — imprescindíveis.

São palavras tão familiares, ou melhor, soam tão familiares que não parecem neologismos, diz-me Iara. As pessoas ouvem-nas, repetem-nas, e ficam convencidas de que sempre as utilizaram. (Agualusa, 2010, p. 19)

Sua jovem parceira nesta investigação é sua ex-aluna Iara, também linguista, uma caçadora de neologismos, a qual “serve-se

---

3(Andrade, 2017, p. 25).

de um programa informático, o Neotrack, o qual recolhe, a partir dos jornais do dia disponíveis na Internet, as palavras não dicionarizadas” (Aqualusa, 2010, p. 13). Iara vai em busca da ajuda de seu antigo mestre para tentar descobrir os responsáveis pela introdução dos neologismos. Ao ser questionada sobre seu temor quanto ao assunto, a jovem argumenta ser tal ato uma coisa perigosa, ganhando por resposta a concordância de seu antigo professor:

Um acto de subversão? Lógico. Repara que ao enriquecer a língua, criando palavras de que nem sabíamos que precisávamos, palavras das quais, entretanto, já não nos conseguimos separar, essa pessoa, ou pessoas, quem quer que seja, está também a contribuir para que o nosso pensamento se desenvolva, se torne mais complexo. Trata-se, com efeito, da mais radical das subversões, a de melhorar uma civilização sofisticando seu idioma. (Aqualusa, 2010, p. 22)

396 É a subversão aludida pelo romance o ponto de articulação às ideias oswaldianas, “a contribuição milionária de todos os erros” (OSWALD, 2017, p. 25). Tal qual Oswald, Aqualusa propõe um novo marco zero da língua, de todas as línguas, transplantando sua origem, como já demonstrado, para o continente africano.

Desta antiga língua dos pássaros, origem da fala humana, haveria uma lista, uma coleção de palavras, roubadas no século XVII às aves de Angola. O capitão angolano, combatente da guerra preta ao lado dos portugueses, Domingos Ferreira da Assumpção, o Quitubia, teria deixado em seus diários o registro de “curiosa soma de manuscritos” — elaborados por Moisés da Conceição e Mariano Façanha — destinados a melhorar a língua portuguesa, pois “sendo já africana na sua matriz, pelo demorado convívio com o árabe, que muito a contaminou, necessita de enegrecer ainda mais, afeiçoando-se à geografia dos lugares onde estão os seus abundosos falantes” (AGUALUSA, 2010, p. 32). De suas várias conferências com as anduas, ou anduvas, Moisés da Conceição teria reunido uma lista

de palavras, a qual, após sua morte, estaria em posse de Assumpção e, após a morte deste, deixada em herança a seu filho varão. De tal lista, supostamente, estariam surgindo os neologismos identificados por Iara.

Em busca da origem de tais inovações linguísticas, os dois, aluna e mestre, deixam Lisboa e seguem ao Recife, onde outros espaços da língua portuguesa são rememorados.

**Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.**<sup>4</sup>

Como mais uma peça do imenso mosaico de *Agualusa*, o romance recupera personagens e enredos anteriores, textos literários e escritores consagrados, eventos e personagens históricos factuais, forçando seu leitor frequente a ativar uma memória intra e extra-textual a seu conjunto narrativo.

O valoroso capitão Domingos Ferreira da Assumpção, enaltecido nos versos de Basílio da Gama, torna-se peça chave na solução do mistério acerca do surgimento das novas palavras, como vimos acima. É da personagem ficcionalizada por *Agualusa*, toda a narrativa apresentada no segundo capítulo do romance, a qual remonta “a morte de Dona Ana de Sousa, a Rainha Ginga, aos oitenta e três anos, no dia 17 de Dezembro de 1663” (*Agualusa*, 2010, p. 25). A narrativa de Assumpção destaca a participação de brasileiros no combate aos holandeses e à própria Ginga.

Em 1645, desembarcaram ne Enseada de Quicombo duzentos brasileiros, comandados pelo sargento-mor Domingos Lopes Siqueira, e logo ali foram emboscados e mortos pelos temíveis jagas, os quais esquartejaram os corpos dos defuntos a golpes de javite (machadinha), amaciaram os pedaços, deixando-os a marinar longas horas em vinho de palma, sal e uma espécie de pimenta malagueta muito cheirosa e bravia, a que nós, os filhos

---

4 (ANDRADE, 2017, p. 39)

da terra, chamamos gindungo de cahombo, assaram-nos e nutriram-se alegremente dessa triste carne. Alguns dos comidos eram índios potiguares, que se haviam distinguido sob as ordens do seu pajé, Dom António Filipe Camarão, em Pernambuco, nas campanhas contra os holandeses. [...] Atente-se agora nas danças e contradanças que o mundo baila e nós com ele: bravos guerreiros índios, descendentes, talvez, dos mesmos que haviam comido portugueses nos verdes bosques do Brasil, terminarem os seus dias devorados em Angola por servirem e muito amarem o nosso sereníssimo Rei, D. Pedro II. (Aqualusa, 2010, p. 28-29)

Ao recuperar o imaginário antropofágico brasileiro, Aqualusa o reescreve como um espaço ambivalente ativado por e produtor de significações e valores. A pesquisadora Eneida Leal Cunha, na obra **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural** (2006), afirma que “em Oswald de Andrade, a antropofagia, como procedimento, significa a possibilidade de enfrentar diferencialmente a questão da cultura e da literatura dependentes, colonizadas” (Cunha, 2006, p.77). Para a personagem aqualusiana,

O nosso destino é o de nos engolirmos uns aos outros [...]. Se os portugueses comeram dos angolenses, e estão comendo, não-de os angolenses comer também seu pedaço dos portugueses, e, desta forma, todos bem nutridos, melhor enfrentaremos o porvir e a cobiça dos povos alheios. (Aqualusa, 2010, p. 32)

A evocação de um imaginário português, compreendendo este como um lugar próprio à produção de sentidos, contingenciados historicamente, não se atém às figuras factuais como reis e rainhas apenas, se estende a outras, também presentes no cenário literário como Luís de Camões, habilmente lembrado nos sexto e décimo capítulos do romance. A primeira alusão ao poeta é feita através do relato de Plácido Domingo, figura criada em obras anteriores de Aqualusa. A personagem tem sua aparição originária na obra **Fron-teiras perdidas** (1998), no conto “Plácido Domingo contempla o

rio, em Corumbá (Corumbá, Brasil)”, e ganha um romance inteiro a si dedicado em **Um estranho em Goa** (2000). Em **Milagrário pessoal**, Plácido Domingo ganha a companhia do filho do político pernambucano Miguel Arraes, Lula Arraes, e de Alexandre Anhanguera, poeta sebastianista que o hospeda em sua estadia no Recife. Plácido Domingo, descrito pelo narrador como “um homem muito moreno, nariz curvo, sem ser desproporcionado, cavanhaque crespo como o de um bode. Mefistófoles, pensei, [...]” (Agualusa, 2010. p. 66), recupera os traços característicos de sua composição em anteriores aparições, tanto no que diz respeito a sua aparência quanto a suas ideias acerca de Portugal. No romance **Um estranho em Goa**, são suas as seguintes afirmações:

— Os portugueses, europeus? — Riu-se com mansidão. — Nunca o foram. Não o eram antes e não o são hoje. Quando conseguirem que Portugal se transforme sinceramente numa nação europeia o país deixará de existir. Repare: os portugueses construíram sua identidade por oposição à Europa, ao Reino de Castela, e como estavam encurralados lançaram-se ao mar e vieram ter aqui, fundaram o Brasil, colonizaram África. Ou seja, escolheram não ser europeus.

399

Achei melhor mudar de assunto.

— Disseram-me que também escreve...

— Escrevo. Estou a escrever uma biografia do Diabo.

— Como?

Percebi que minha surpresa lhe agradava.

— Uma biografia do Diabo, — repetiu, e um sorriso divertido iluminou-lhe o rosto. — Ou talvez eu deva dizer uma autobiografia. Ficava bem, como título, O Diabo, Uma Autobiografia. O Diabo sou eu, o Diabo somos todos nós, não é verdade? (Agualusa, 2000, p. 50-51)

Em **Milagrário pessoal**, Plácido Domingo continua a questionar as imagens cristalizadas da pátria portuguesa — como a consagrada frase de Bernardo Soares/Fernando Pessoa, “Minha pátria é a língua portuguesa” (Pessoa, 1997, p. 246) —, ao indagar de seus interlocutores: “O que é uma pátria?, perguntou. A voz era cálida e melodiosa como a de um hipnotizador. Uma pátria pode ser um cheiro. Um buquê de cheiros. Pitanga, terra molhada, o capim macerado” (Aguilusa, 2010, p. 66); elementos estes que não relacionados à geografia portuguesa, problematizam a máxima pessoana de uma pátria a-geográfica e puramente linguística, como se tal construção não fosse intrinsecamente dotada de elementos culturais e geograficamente localizados e não reproduzisse hierarquias notadamente coloniais.

400 Voltando à alusão ao poeta quinhentista, Plácido Domingo, como uma ilustração do que acabara de afirmar acerca da pátria, narra uma viagem feita a Díli, capital do Timor-Leste. Nesta passagem por mais um espaço tocado pela língua portuguesa, encontra a figura de Fadário da Luz do Espírito Santo, são-tomense degredado, professor de português no Liceu de Díli, casado com uma timorense e pai de seis filhos, aos quais ia “transmitindo a todos eles um acrisolado amor ao idioma português, conquanto não a Portugal, pois a indomável cólera que toda a vida manteve contra o regime colonial não poucas vezes o cegava, confundindo o mesmo com a minúscula pátria de Salazar” (Aguilusa, 2010, p. 72). Após a invasão indonésia, em 1975, junta-se ao movimento de resistência, combatendo e dando aulas de português. Ressurge anos depois, com ar de antigo profeta a declamar, de olhos fechados e dedos que acompanhavam as páginas quase em branco de um velho livro, versos camonianos:

As actuações de Fadário foram atraindo um número crescente de espectadores. Havia cada vez mais jovens. Poucos compreendiam o que o professor declamava, e quase nenhum ouvira falar em Camões. Ainda assim escutavam-no, fascinados, estarecidos.



Naqueles anos de isolamento, com as cidades e o campo controlados pelas tropas indonésias, a bandeira vermelha e branca (a Bendera Merah Puti) hasteada em todos os edifícios públicos, ouvir alguém declamar em português, exigia coragem, era um acto de resistência e insubmissão. [...] No término das sessões, as pessoas abraçavam-se a chorar. (Aqualusa, 2010, p. 74)

Fadário é preso pelo serviço de inteligência indonésio e “[c]onta-se que ao ser interrogado, na presença de um tradutor de português, respondia a todas as perguntas declamando versos de Camões, de Fernando Pessoa e de Camilo Pessanha” (Aqualusa, 2010, p. 75). Ao final do relato, tem-se uma inversão de expectativas, no lugar da resistência heroica, há um desfecho inesperado:

Segundo me assegurou um jovem médico timorense, que estudou em Jacarta, Fadário tornou-se amigo de um dos oficiais indonésios que o interrogaram. Casou com uma das filhas do referido oficial e trabalha hoje num grande hotel da capital indonésia. É cozinheiro. (Aqualusa, 2010, p. 75)

A pitada sutil do destino de Fadário, “é cozinheiro”, nos remete, novamente, ao universo da antropofagia, “Contra a memória fonte do costume. A Experiência pessoal renovada” (Andrade, 2017, p. 40).

A segunda alusão ao poeta quinhentista dá-se no décimo capítulo do romance. Tal passagem narra a viagem do professor ao Quênia, em busca da “Casa Portuguesa”, uma escola primária onde os membros da família Mendo — descendentes de Diogo Mendes, marinheiro da frota de Vasco da Gama deixado em Melinde — cantam trechos de um velho diário atribuído ao lançado português, acompanhados de instrumentos musicais e da presença inequívoca de sua espada, crentes nos poderes mágicos de tais palavras. O capítulo em questão reelabora, com pequenas alterações, o conto “A casa secreta”, presente na coletânea “Catálogo de sombras” (2003), escrito, inicialmente, a convite do jornal português **Expresso** para uma reedição comemorativa de **Os Lusíadas**. A épica viagem ca-

moniana reaparece, em **Milagrário pessoal**, como resposta a uma pergunta feita ao narrador:

O princípio?

O princípio de uma história nem sempre é fácil de achar. Esta teve um início claro.

[...]

*Os Lusíadas?* Devolveu-me o volume: Somos sem dúvida o eco de vozes mais antigas. Nada existe que não seja para se repetir. (Aqualusa, 2010, p. 115)

402 Repetição esta com variação e mudança valorativa. Na narrativa em busca da origem dos misteriosos neologismos, o capítulo em questão parece, à primeira vista, deslocado ou sem sentido. Entretanto, visto como mais uma etapa da viagem alegórica empreendida por Aqualusa ao marco zero da língua portuguesa, sua inserção no conjunto textual torna-se compreensível. A empreitada marítima lusitana é, comumente, associada ao “princípio” da expansão da língua portuguesa no mundo moderno. Como resposta a uma indagação cuja autoria não se identifica no romance, o testemunho do velho professor age, simultaneamente, como reforço e negação. O capítulo sobre o princípio retoma Camões, porém, subverte-o ao deslocá-lo do lugar sacralizado e canônico da literatura portuguesa, realocando-o, geográfica e ontologicamente, no espaço místico africano. Como nos lembra Eneida Leal Cunha, uma ação de “desnaturalização e desmontagem das hierarquias, na recusa das continuidades e das totalizações” (Cunha, 2006, p. 127) herdadas do evento colonial.

A figura do escritor Camilo Castelo Branco também é evocada por Aqualusa no romance. O linguista angolano teria convivido, em sua juventude, com o “Velho Teixeira”, um dos filhos de José Teixeira da Silva, ou o Zé do Telhado, famoso salteador e assassino português que teria dividido a cela com Camilo Castelo Branco e, após seu degredo para Angola, trocado cartas com o escritor. De tais cartas,

Camilo teria tirado não só inspiração para suas obras literárias, mas também um vastíssimo vocabulário de origem africana, solicitado ao velho amigo. No décimo segundo capítulo do romance, trechos da correspondência trocada entre o escritor e o degredado são relidos e comentados pelo protagonista:

Santo Deus, as cartas de Camilo a Zé do Telhado!

Entre os inúmeros vocábulos que transitaram do quimbundo e de outras línguas de Angola para nosso idioma, estão alguns cuja origem o vulgo nem sequer suspeita [...]. Camilo Castelo Branco ter-se-á apercebido do manancial africano, e, nas primeiras cartas ao quase amigo, quase confrade, José Teixeira do Telhado, insiste com este não apenas para que lhe vá narrando novidades da sua nova vida naquele, a expressão é dele, «infecto país tostado pelo sol», não poupando em pormenores, mas também que não deixe nunca de recolher e de lhe enviar «novas palavras criadas pelo gentio, por mais infames ou desconcertantes que estas lhe pareçam». (Aqualusa, 2010, p. 143-144)

Aqualusa subverte, mais uma vez, o imaginário acerca da literatura portuguesa ao evidenciar, através do comportamento do escritor oitocentista a valiosa contribuição africana ao conjunto literário lusófono, pondo em diálogo antropofágico a produção angolana contemporânea e o cânone literário português — ou como já demonstramos, nas palavras da personagem Moisés da Conceição, “se os portugueses comeram dos angolenses, e estão comendo, hão-de os angolenses comer também seu pedaço dos portugueses” (Aqualusa, 2010, p. 32). Ainda nos valendo dos estudos de Eneida Leal Cunha, ressaltamos que

[p]ara Oswald de Andrade, a antropofagia é a diferença a ser ressaltada, reassimilada e afirmada, com o valor não de traço de origem, e sim de emergência de uma regra de dominação a ser invertida: “O grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que a utilizam, de

quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso, voltá-las contra aqueles que as tinham imposto”<sup>31</sup>. (Cunha, 2006, 78)<sup>5</sup>

Consciente da produtividade ambivalente oriunda da releitura antropofágica do imaginário português, Agualusa se apodera das regras do “grande jogo da história”, pervertendo-as e traçando novas feições à língua portuguesa, através de uma estrutura fragmentária de adaptação e intertextualidade, frequentemente por si adotada, a qual cria microunidades narrativas que interagem para sua totalidade, como pistas interpretativas. Porém,

[é] evidente que tal reversão não tem o poder de modificar o acontecimento colonial, retroagindo corretivamente sobre o passado; tampouco assegura o saneamento do futuro dos males estruturais decorrentes da formação colonial e escravista. Trata-se, apenas, da possibilidade de o presente lidar com o presente, de se apropriar da história, invertendo (aqui a palavra é esta) a experiência aniquilante do sentido histórico que se constitui do passado para o presente. (Cunha, 2006, p. 130)

404

Ou como nos dizia Oswald, “[a] alegria é a prova dos nove” (Andrade, 2017, p. 40).

**Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino<sup>6</sup>**

**Milagrário pessoal** é também, além de uma apologia à língua portuguesa, uma história de amor, um amor não correspondido entre o velho professor e a jovem linguista. É esta paixão inesperada a razão do aparecimento dos neologismos mais que perfeitos. Diante da impossibilidade de manter o convívio com Iara, após o fim das aulas, o narrador decide atraí-la, não com palavras de amor, mas

---

5 O trecho destacado entre aspas, pela autora, refere-se ao capítulo “Nietzsche, a genealogia e a história”, presente na obra *A microfísica do poder*, de Michael Foucault (Foucault, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.25).

6 (ANDRADE, 2017, p.19)

com palavras desconhecidas da grande maioria e que estavam, todo o tempo, em suas mãos. Ao final da narrativa, decide contar a verdade e assumir a responsabilidade por seus atos.

Já adivinhaste, presumo, a primeira parte do que te quero dizer: sou descendente de Domingos Ferreira da Assumpção, o Quitubia, capitão da guerra preta e tendala, isto é, língua ou intérprete, ao serviço do governador de Angola e alcaide-mor do Rio de Janeiro, Salvador Correia de Sá e Benevides. Os manuscritos de Mariano Façanha e Moisés da Conceição, entre os quais a lista das palavras dos pássaros doutores, acham-se na posse da minha família há dez gerações. O meu pai mostrou-mos no dia em que completei treze anos. Para ele, os papéis de Quitubia testemunhavam a profunda ligação da nossa família a este singular país, e pouco mais. Eu, pelo contrário, fiquei fascinado. Ainda rapazote, prometi a mim próprio estudar a origem e o significado da lista das palavras dos pássaros doutores. [...] Não escolhi ser linguista, como tu: eu tinha de ser linguista. Ainda hoje, contudo, ignoro de onde vieram tais palavras. Entretenho-me a elaborar conjecturas. (Aqualusa, 2010, p. 168)

405

Se a inserção dos neologismos no uso corrente da língua é esclarecida como fruto da paixão desmesurada do professor pela aluna, a origem de tais palavras é mantida em suspeição: existiria, de fato, uma língua dos pássaros? O chamado “Colégio dos Homens-Pássaro”, guardiães dos conhecimentos dos antepassados acerca da primordial linguagem, decide julgar os atos imprudentes do velho linguista angolano, o que o faz retornar a seu país natal para o que define como “um final feliz” (Aqualusa, 2010, p. 180).

Das palavras roubadas ao roubo da atenção da jovem, trilha-se uma alegórica viagem aos espaços da língua portuguesa, espaços marcados também por outros roubos e armadilhas. A personagem gira a manivela do destino para tentar conquistar Iara; Aqualusa, por sua vez, gira a manivela da língua portuguesa para propor um

novo destino, não mais o de um instrumento da colonização, mas de um elemento da descolonização.

Ao pensar nas possibilidades de renovação do idioma, o professor destaca grandes nomes das literaturas oriundas de países colonizados por Portugal, como os brasileiros Manoel de Barros e Guimarães Rosa, o moçambicano Mia Couto, o angolano Luandino Vieira, todos famosos pelo uso original da língua, e ressalta que “[f]az uma falta danada nesta academia um escritor português” (Agualusa, 2010, p. 22), destacando, mais vez, a contribuição exógena à dinâmica de renovação da língua portuguesa. Ao propor esse deslocamento do eixo norte/sul ou da ex-metrópole para as ex-colônias, a narrativa opera um rompimento com noções eurocentradas de uma certa discursividade sobre língua e cultura, ou como nos diz Margarida Calafate Ribeiro, recuperando Eduardo Lourenço,

“reescreve a sua própria história e remete-a para a hora-zero de uma “outra história”. Não se trata portanto do fim da História, mas de uma mudança da ordem da História, narrada a partir de múltiplos lugares e sujeitos, e do fim, sim, do Ocidente como mito, ou seja, como a luz do mundo que julgava ser [...] (Lourenço, 2005: 16). (Ribeiro, p. 185-186)

406

### **Então chegou a vez da “descida antropofágica”. Vamos comer tudo de novo.<sup>7</sup>**

José Eduardo Agualusa, em **Milagrário pessoal**, ao problematizar espaços e imaginários da língua portuguesa, complexifica a falsa harmonia da chamada comunidade lusófona, expondo possíveis dinâmicas e estruturas de poder que ainda possam ter papéis significativos nas relações culturais e políticas vivenciadas em português. Se para Oswald, há quase cem anos era chegada “a vez da “descida antropofágica”, a hora de “comer tudo de novo”, para Agualusa o momento também se faz presente, através da subversão, da afirmação mítica de uma anterioridade africana à língua portuguesa.

---

7 (ANDRADE, 2017, p. 44).

Para Ana Mafalda Leite, em **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas** (2012), “nas imagens idealizadas de um passado, projetado num tempo reencontrado, a interrogação também tem a ver com o presente, enquanto registro, procura e criação de imagens identitárias, e com futuro, enquanto destino” (Leite, 2012, p. 278); ou seja, na efabulação da língua dos pássaros, há o questionamento acerca da língua portuguesa, língua do outro que tenta suplantar a(s) língua(s) própria(s), locais. Porém, assim como Oswald não propõe o abandono das inovações tecnológicas trazidas do exterior, mas sim sua absorção no que elas podem ter de benéficas, Agualusa também não propõe o abandono ou substituição da língua portuguesa. Ao fazer de seu romance uma “apologia dos quintais e das varandas”, defende serem estes espaços de interação e convivência linguística.

Em breves notas traçadas pelo narrador “para um ensaio sobre o papel dos quintais nas sociedades crioulas de matriz portuguesa nos trópicos” (Agualusa, 2010, p. 123) reitera-se serem estes espaços de convívio, sem, contudo, omitir as hierarquias linguísticas domésticas:

407

Questionado sobre qual a sua relação com o português e o quimbundo, Mário Pinto de Andrade costumava explicar que, quando criança, o português era a língua de casa e o quimbundo o idioma do quintal. No confronto burguês da sala de estar — reparem na expressão: «sala de estar», não «sala de ser» — falava-se apenas português. No quintal, com os empregados e os amigos, utilizava-se o quimbundo [...] Também eu cresci dividido entre a sala de estar e o quintal. Dividido? Escrevi dividido? Perdão, por vezes distraio-me e erro um pouco. Permita-me que corrija: cresci acrescentado entre a sala de estar e o quintal. (Agualusa, 2010, p. 125).

Distanciando-se das ideias de Frantz Fanon e Albert Memmi acerca do bilinguismo colonial<sup>8</sup>, a fratura operada no imaginário do colonizado pela imposição da língua do colonizador, Agualusa propõe a deglutição da língua portuguesa, sua transformação em algo próprio, capaz de traduzir universos culturais distintos ligados irremediavelmente pelo processo colonial. Não se tratando de oposição simples, sociedade tradicional africana *versus* a modernidade colonial portuguesa, mas de pluralidade, a tradução cultural, antropofágica, como estratégia estética e política capaz de tornar visível e audível a diferença. O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na obra **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural** (2009), nos adverte que

[n]ão se trata, como lembrou oportunamente Derrida (2006), de pregar abolição da fronteira que une-separa “linguagens” e “mundo”, “pessoas” e “coisas”, “nós” e “eles”, “humanos” e “não humanos” — as facilidades reducionistas e os monismos de bolso estão tão fora de questão quanto as fantasias fusionais —, mas sim de “irreduzir” e “imprecisar” essa fronteira, contorcendo sua linha divisória (suas sucessivas linhas divisórias paralelas) em uma curva infinitamente complexa. Não se trata então de apagar os contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los (Viveiros de Castro, 2015, p. 28)

408

trazendo a alteridade traduzida para dentro da língua portuguesa, alegoricamente com os neologismos introduzidos no romance. A alteridade deste homem natural, que segundo Oswald, “pode tranquilamente ser branco, andar de casaca e de avião. Como também pode ser preto e até índio. Por isso o chamamos de “antropófago” e não tolamente de “tupi” ou “pareci.” (Andrade, 2017, p. 48)

---

8 Ver FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira; prefácio Lewis R. Gordon. Salvador: EdUFBA, 2008; e MEMMI, A. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes; prefácio Jean-Paul Sartre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.



Ao fim desta leitura do romance **Milagrário pessoal**, reiteramos as palavras de Oswald de Andrade,

Antropofagia é simplesmente a ida, a busca (não o regresso) ao homem natural, anunciada por todas as correntes da cultura contemporânea e garantida pela emoção muscular de uma época maravilhosa — a nossa época! (Andrade, 2017, p. 48)

Ainda que distanciada por um século daquela.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Fronteiras perdidas: contos para viajar**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

\_\_\_\_\_. **Um estranho em Goa**. Lisboa: Cotovia, 2000.

\_\_\_\_\_. **Milagrário pessoal**. Alfragide: Dom Quixote, 2010.

\_\_\_\_\_. **Catálogo de sombras**. Lisboa: Quetzal, 2017.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Cia das Letras/ Penguin Group, 2017.

COUTINHO, Alexandre Montauray Baptista. “Comunidade e imunidade pós-colonial: o campo literário e cultural nos espaços da língua portuguesa”. In: GARCÍA, Flávio; MATA, Inocência (Orgs.). **Pós-colonial e pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido**. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016, p. 51-64.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Um desafio a partir do Sul: uma história de literatura outra”. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO; Margarida

Calafate (Orgs.) **Lendo Angola**. Porto: Ed. Afrontamento, 2008, p. 177-191.  
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

# Paisagens urbanas e vestígios memoriais: a paulicéia de Mário de Andrade e a São Paulo de Daniel Munduruku

Rita Olivieri-Godet<sup>1</sup>

## Rotas de leitura

Ancorada na leitura crítica de *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade e das *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2004), de Daniel Munduruku, pretendo destacar elementos da paisagem física e humana da construção do espaço literário da cidade em ambas as obras, buscando examinar as perspectivas interculturais, interlinguísticas e interétnicas, no texto modernista e na obra do escritor indígena contemporâneo. A abordagem comparativa procurará ressaltar aspectos inovadores das representações étnicas e espaço-temporais das textualidades indígenas, confrontando-as com o imaginário espacial da obra inaugural do modernismo brasileiro, levando em consideração as múltiplas dimensões da territorialidade.

411

A articulação entre alteridade e espacialidade será o eixo condutor da análise das tensões entre imagens autóctones e ocidentais de territórios compartilhados – a emblemática cidade de São Paulo – refletindo sobre as visões do passado e do presente que emanam das obras. A imbricação entre história e memória será levada em conta no exame das estratégias simbólicas, adotadas pelos textos, na construção do imaginário coletivo da nação brasileira, aproximando territorialidades e temporalidades diversas.

---

<sup>1</sup> Professora Emérita de literatura brasileira da Université Rennes 2, membro honorário do Institut Universitaire de France.

Para interrogar o processo de circulação literária e cultural (Jobim, 2020), buscar-se-á especificar as afinidades e diferenças na elaboração das paisagens nas obras estudadas, dando realce à maneira como elas posicionam-se em relação à lógica da reorganização territorial centrada no projeto de urbanização.

Por fim, interrogar-se-á as transformações introduzidas no sistema literário brasileiro pelo despertar das memórias ancestrais dos povos originários que resgatam suas experiências de vida.

### **Espacialidade e identidades relacionais**

Num curto artigo de 2019 sobre o Modernismo, o crítico literário José Miguel Wisnik propõe uma leitura do longo poema final de *Paulicéia Desvairada*, “As enfibraturas do Ipiranga”, na qual se destaca sua proposta de ler a representação do vale do Anhangabaú – “O vale, que abrigava um riacho assombrado, segundo o seu nome indígena” (Wisnik, 2019) – como uma grande fenda propulsora de transformações:

412

Foi nessa grande fenda, no anfiteatro da falha central do vale do Anhangabaú, que Mário de Andrade vislumbrou a cidade como um tumultuado campo centrífugo de forças sociais, comportamentais, artísticas, de conflitos expostos, de impasses e destruição, mas também do generoso impulso transformador aberto ao múltiplo e à eclosão das diferenças. O centro é vivo e fecundo justamente ali onde ele não se fixa nem se fecha.” (Wisnik, 2019)

Wisnik abraça um enfoque de leitura do poema semelhante à perspectiva glissantiana de uma “poética da relação”, ao destacar as possibilidades abertas pelo percurso múltiplo e inesperado de culturas diversas em contato (Glissant, 1990). Em um outro artigo recente, no jornal *Folha de São Paulo*, Wisnik retoma sua leitura do poema “As enfibraturas do Ipiranga”, realçando a “encenação dramática e francamente problemática da instauração do moderno no Brasil” (Wisnik, 2022). Nas minhas leituras de *Paulicéia desvairada* (Olivieri-Godet 1995, 1996, 1997), sempre levei em consideração o

olhar crítico de Mário de Andrade diante do espetáculo grandioso, mas ao mesmo tempo devastador do processo de modernização capitalista, no que diz respeito ao apagamento de vestígios memoriais e culturais: “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris [...] Onde o teu rio frio encanecido pelos nevoeiros, / contando histórias aos sacis?” (Andrade, “Anhangabaú”, 1993, p. 93). Mas é preciso ir além, a partir da sugestão do artigo de Wisnik, e integrar à leitura dos poemas de *Paulicéia* o viés da dramatização do percurso imprevisível das culturas em contato, no qual o compartilhamento de experiências desconhecidas, gera estranhamento e transformações (Glissant, 1990, p. 21).

A confrontação entre culturas diversas também é um princípio que embasa a construção da obra de Daniel Munduruku<sup>2</sup>, *Crônicas de São Paulo, um olhar indígena* (2004) e autoriza uma perspectiva teórica comparativa e intercultural, centrada nas diferentes territorialidades. Recorre-se ao sentido amplo de territorialidade que implica a relação complexa e múltipla na vivência de um território, entrelaçando as diversas dimensões do social : material, política, simbólica e ontológica.

413

A obra *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2004), de Daniel Munduruku, interroga a toponímia da cidade de São Paulo

---

2 Daniel Munduruku (Belém do Pará, 1964 -), escritor indígena prolífero, pertencente ao povo indígena Munduruku, comprometido com a preservação e a difusão do patrimônio cultural autóctone junto a um largo público. Possui mais de 50 livros publicados no Brasil e no exterior, “a maioria classificados como literatura infanto-juvenil e paradidáticos” (blogspot). Em 2008, publicou um primeiro romance, *Todas as coisas são pequenas*, seguido, em 2010, pela publicação de *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil*. Neste romance, o autor solicita a memória da “pré-história” do Brasil, para evocar os vestígios dos ritos, tradições, hábitos quotidianos dos diferentes povos originários no “pré-Brasil”. Dessa maneira, rompe com a figuração que faz coincidir a origem da história do território brasileiro com a chegada dos colonizadores.

– as “palavras que carregam histórias” (p. 12) – com o intuito de buscar “resquícios da ancestralidade paulistana” (p. 24). Em um contexto de confrontação simbólica de memórias, Daniel Munduruku perscruta a dimensão da memória de longa duração (Bouchard, 2001) para resgatar o sentido da historicidade do espaço: escavar a memória para fazer emergir vestígios de uma história confiscada, a da territorialidade ameríndia, constitui o objetivo ao qual o escritor se propõe. A adoção de uma perspectiva histórica de longa duração ilumina aspectos da territorialidade autóctone ao tempo em que desvela elementos do contexto colonial de apropriação territorial e de transformação ambiental. Dessa maneira, Munduruku empreende um mergulho nas estruturas profundas que vinculam os povos originários ao seu habitat, empenhando-se em fazer emergir a memória apagada dessa vivência.

414 Na visão do narrador autodiegético das *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena*, agente das narrativas em primeira pessoa, o vale do Anhangabaú é o lugar que evoca “os fantasmas dos nossos antepassados” (Munduruku, 2009, p. 21)<sup>3</sup>, “a fenda” que propulsiona a emergência de imagens do passado indígena que se mesclam ao turbilhão do cotidiano urbano contemporâneo.

Perspectiva semelhante embasa o projeto de um grupo de artistas indígenas, que, em novembro de 2019, organizou a exposição “Ser Essa Terra: São Paulo Cidade Indígena”, com a curadoria de Casé Angatu Xukuru Tupinambá (Carlos José Ferreira dos Santos). A exposição teve como objetivo dar visibilidade à presença de diversos povos originários, na cidade de São Paulo, “revelando a experiência de Ser Indígena na capital paulistana” (Santos, 2019). Casé Angatu relembra a origem histórica da cidade – os aldeamentos jesuíticos –, além de destacar a presença de uma população estimada em 21 mil indígenas (em 2020) e a existência de aldeias guarani no municí-

---

3 As citações correspondem à edição de 2009.

pio paulistano. Esses fatores e a relevância da toponímia o levam a afirmar que São Paulo também é uma cidade indígena.

Em meio a várias iniciativas no campo artístico com objetivos análogos, deve-se ressaltar a relevante participação dos artistas indígenas durante a Bienal de São Paulo de 2021. O *ativismo* indígena contemporâneo ocupa um lugar de destaque, instaurando um espaço de tensa mediação, a exemplo da beleza impactante da obra de seu principal representante, Jaider Esbell, inspirada na cosmogonia makuxi.

Nota-se, por conseguinte, que a produção artística e literária dos povos originários se faz cada vez mais presente e atuante, no próprio coração da Paulicéia: pela fenda simbólica do Anhangabaú, à qual se refere Wisnik, na sua leitura do poema de Mário de Andrade, eclode a impressionante diversidade da Arte Indígena Contemporânea, reforçando um espaço político de resistência e de auto-reconstrução ontológica e antropológica dos povos originários. Relembrando as palavras de Casé Angatu, “São Paulo é também uma Cidade Indígena, repleta de memórias, territorialidades, identidades e vivências passadas e atuais dos Povos Originários” (Santos, 2019). *Arte Indígena Contemporânea* ou, como reivindicam Ailton Krenak e Denilson Baniwa, *Arte Indígena Cosmopolítica*, visando destacar a diferença de perspectiva epistemológica introduzida pela produção artística dos povos originais.

415

### **O íntimo e a experiência do espaço urbano**

Do ponto de vista da enunciação, ambos os escritores deixam entrever, desde os prefácios de suas respectivas obras, a esfera íntima na qual eles organizam e traduzem a experiência da cidade: ao projetar-se na paisagem urbana, o olhar sobre a cidade propicia o desvelamento do espaço íntimo do sujeito que assume a enunciação: “Versos: paisagem do meu eu profundo”, escreve Mário (1993, p. 74); “Quis apenas dizer como me sinto andando por suas avenidas,

por seus bairros, por seus parques, por seus refúgios”, afirma Daniel Munduruku (2009, p. 13). Como observa Rubelise da Cunha (2015, p. 77), na sua bela e seminal leitura da obra do autor ameríndio, o olhar do narrador das crônicas “apresenta a cidade de São Paulo, através da perspectiva do indígena que migra para a grande cidade e passa a ler a metrópole a partir de sua própria cultura, alteridade dentro da identidade”. Os escritores valem-se nos seus textos da tensão entre a fruição do espaço urbano e a repulsa à “aparente roupagem de modernidade” (Munduruku, 2009, p. 12).

Na obra inaugural do Modernismo brasileiro, a inserção do Brasil na modernidade é representada por um espaço heterogêneo e paradoxal. O verso inicial do poema “Inspiração”, “São Paulo! Comoção de minha vida...”, poema de abertura de *Paulicéia desvairada*, confere o tom intimista que irá predominar na construção da cidade-texto. A interiorização da paisagem urbana faz com que o itinerário do eu lírico pelas ruas da cidade não se restrinja a uma representação exterior do aspecto físico do tecido urbano, voltando-se para a forma como ele vivencia essa realidade. Uma relação de reciprocidade estabelece-se entre o eu lírico e a cidade: a cidade vive através dos seus olhos (“Estes homens de São Paulo,/ todos iguais e desiguais,/ quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,/ parecem uns macacos, uns macacos” [“Os cortejos”, p. 84]) e ao mesmo tempo, ele se vê na cidade (“Tenho os pés chagados nos espinhos das calçadas.../ Higienópolis!...As Babilônias dos meus desejos baixos...” [“Colloque sentimental”, p. 99]). O poeta assume as marcas subjetivas da enunciação e adota uma perspectiva polêmica para evocar a vertiginosa transfiguração sofrida pela capital do estado que esteve à frente do processo de modernização industrial capitalista no Brasil. O último verso do poema “Inspiração” – “Galicismo a berrar nos desertos da América” – questiona a adequação das transformações oriundas desse processo à realidade do contexto brasileiro. Introduce, dessa maneira, uma das preocupações centrais do Modernismo bra-



sileiro que diz respeito à relação com a alteridade, problematizando a situação de subordinação cultural, como fica evidenciado na célebre proposta modernista de apropriação antropofágica dos elementos estrangeiros pela cultura brasileira. A consciência crítica modernista avalia e digere elementos cosmopolitas ao mesmo tempo em que se apropria de referentes específicos da cultura popular brasileira. A visão crítica de Mário de Andrade sobre a sujeição das elites brasileiras ao modelo europeu manifesta-se, por exemplo, nas imagens contraditórias que o poema “Inspiração” elabora sobre o processo de modernização do espaço físico e cultural da cidade: “Perfumes de Paris...Arys! / Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...” (Andrade, 1993, p. 83). A formulação dialética da problemática da identidade nacional, na obra de Mário de Andrade, tensiona as singularidades da cultura brasileira e da cultura moderna ocidental. O autor incorpora princípios filosóficos que marcaram o início do século XX: o homem universal, o livre arbítrio do indivíduo, o caráter cultural da nação, cuja especificidade contribui para a cultura universal, ideia inspirada pelo conceito de nação do filósofo e historiador francês, Ernest Renan.<sup>4</sup> O contexto cultural das ideias estéticas modernas, difundidas principalmente pela revista *Esprit Nouveau* e pelas obras dos poetas Walt Whitman, Emile Verhaeren, Apollinaire, Jules Romain inspiram a tendência universalista da poesia de Mário.<sup>5</sup>

417

Em *Paulicéia Desvairada* Mário de Andrade tenta captar o ritmo acelerado do processo de modernização de São Paulo que instaura um outro tipo de relação entre a cidade e seus habitantes. Com esse objetivo, justapõe as mais diversas imagens do cotidiano

4 Sobre o assunto, ver meu artigo “Ernest Renan et le projet nationaliste de Mário de Andrade”, *Ernest Renan et le Brésil, Bulletin des Etudes Renaniennes*, Brest : janvier 2009, n° 111, p. 115-133.

5 A dialética do nacional/universal atravessa a obra de Mário de Andrade. Na minha percepção, a perspectiva universalista de sua obra inclui o sentido da relação à diversidade, objetivando ir além de uma concepção estreita e ufanista sobre nacionalismo.

da cidade, valendo-se de artifícios estilísticos, como a superposição de frases nominais e paratáticas que mimetizam a paisagem urbana em mutação. Assim, pela adoção da técnica polifônica, um dos recursos formais que orienta a composição dos textos poéticos da coletânea, o autor sobrepõe imagens aparentemente desconexas, como se lê no poema “Inspiração”: “Arlequinal!... Trajes de losangos... Cinza e ouro... / Luz e bruma...Forno e inverno morno...” (Andrade, 1993, p. 83).

Desde o título da coletânea, nota-se que a qualificação atribuída à cidade de São Paulo dá ênfase à ideia de desordem: Paulicéia desvairada, que perdeu o juízo, alucinada, numa clara alusão à obra de Emile Verhaeren (1855-1916). Em suas obras *Les campagnes hallucinées* (1893) e *Les villes tentaculaires* (1895), o autor belga registra as transformações essenciais que ocorrem nos meios de produção e inaugura em poesia a crítica a uma nova forma de organização social imposta pela industrialização. Verhaeren cunha a imagem emblemática da cidade tentacular, grandiosa e miserável na sua modernidade industrial.<sup>6</sup>

418

### **“Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!”**

Em *Paulicéia desvairada*, o recurso às imagens antitéticas sobrepõe referências culturais dos povos originários e da cultura popular brasileira aos elementos que caracterizam o mundo industrial moderno, dando ênfase às contradições sociais e aos conflitos ideoló-

---

6 Para uma abordagem sobre a repercussão da obra de Verhaeren na literatura brasileira remeto ao meu ensaio “La répercussion de l’oeuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne”, *Textyles : revue des lettres belges de langue française*, n° 11, Bruxelles, 1995. p. 163-170. Segundo Mário de Andrade, os versos eloquentes de Verhaeren que encenavam as transformações da nova era industrial, com suas usinas e metrópoles, conduziram o autor a pensar em fazer, segundo suas próprias palavras, “um livro de poesias ‘modernas’, em versos livres, sobre minha cidade”. Mário de Andrade, «O Movimento Modernista», *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1974, p. 242.

gicos. Esses conflitos ficam evidenciados na construção discursiva do poema “As enfiaduras do Ipiranga” que dramatiza o antagonismo entre o projeto modernista, encarnado pelas “Juvenilidades Auriverdes” e “Minha loucura”, e as forças conservadoras da sociedade que detêm o poder político, econômico e cultural, manifestadas nas vozes das “Senectudes tremulinas” e dos “Orientalismos convencionais”. O espírito renovador, anti-academicista, lúdico e provocador do texto poético inspira-se nas grandes matrizes estilísticas das vanguardas do século XX. A estrutura dramática do poema e as metáforas que caracterizam o discurso modernista evocam o enraizamento na tradição da cultura popular, projetando os Modernistas como seres que cantam com “os pés enterrados no solo” e que buscam despertar a consciência da especificidade histórica e cultural do país: “Ponde os lábios na terra! Ponde os olhos na terra!” (Andrade, 1993, p. 113), clama “Minha loucura”, versos que poderiam servir de epígrafe às crônicas de Daniel Munduruku.

A preocupação com a memória histórica e cultural do país é compartilhada pelos dois escritores, embora diverjam quanto à leitura e ao sentido que imprimem ao resgate memorial. “O nosso primitivismo”, escreve Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, “representa uma nova fase construtiva. A nós compete esquematizar metodizar as lições do passado” (Andrade, 1993, p. 71). O resgate e a atualização do legado do passado, referido por Mário de Andrade, estabelece relações entre as dimensões do tempo, aproximando-se de uma compreensão benjaminiana da história a qual considera que “a reinterpretação do passado acaba se inscrevendo na própria essência do presente” (Kothe, 1976, p. 99). Por esse prisma, pode-se ler a preocupação do autor modernista com o processo de metamorfose histórico-espacial da cidade que tem como consequência o apagamento de sua singularidade cultural e de sua memória histórica.

## **Territorialidades e temporalidades**

Apesar de centrada nas imagens urbanas da modernidade capitalista paulista, a Paulicéia de Mário já aponta para as territorialidades e temporalidades diversas inscritas nesse espaço, elementos que também constituem os pilares da representação da cidade de São Paulo na obra de Daniel Munduruku. O autor indígena, no entanto, inaugura um outro prisma de abordagem para elaborar sua crítica à modernidade e ao eurocentrismo. Suas crônicas exploram a multiplicidade e o cruzamento de trajetórias no espaço urbano paulista, convidando-nos a refletir sobre o impacto da “modernidade-colonialidade” (Quijano, 2015), no percurso de vida dos povos originários. As narrativas de Daniel Munduruku abraçam uma perspectiva cosmopolítica, característica da produção da Arte Indígena Contemporânea, que objetiva rasurar a perspectiva historiográfica dominante, sublinhando os efeitos nocivos da colonialidade do poder e afirmando seus próprios princípios epistemológicos. A escrita literária transforma-se em um espaço cosmopolítico de resistência, defendendo o direito dos povos originários “habitarem de maneira ontologicamente auto-determinada seus mundos” (Fontes, 2017, p. 412).

*Crônicas de São Paulo* (2004), de Daniel Munduruku, procura desentranhar os vestígios memoriais dos milhares de anos de presença dos povos originários nos atuais territórios paulista e nacional, ativando o imaginário da territorialidade indígena, a partir da experiência do espaço citadino: “Quando ando por Sampa penso que estou caminhando sobre meus ancestrais” (Munduruku, 2009, p. 12). O processo de reinvenção simbólica reapropria-se das paisagens urbanas para ressignificá-las, pelo viés do olhar do narrador indígena. As dez crônicas que compõem a obra conjugam alteridade ameríndia e topologia imaginária com o intuito de resgatar saberes ancestrais, estabelecendo um paralelo com o sistema de pensamento ocidental. Os títulos retomam topônimos indígenas

que nomeiam espaços paulistanos, ou reproduzem palavras de origem indígena, especulando sobre seus significados, redefinindo territorialidades e concepções de mundo.

A crônica que abre a coletânea, intitulada “Tatuapé, o caminho do tatu” situa, logo de início, o lugar fronteiro de tradutor cultural e de observador crítico da realidade que o narrador assumirá nessa viagem imaginária. A São Paulo que aflora da perspectiva de um narrador indígena e migrante é construída através de recortes espaço-temporais compostos de fragmentos de imagens das culturas autóctones e de paisagens naturais que se impõem e se contrapõem ao cenário urbano da megalópole paulista:

Uma das mais intrigantes invenções humanas é o metrô. Não digo que seja intrigante para o homem comum, acostumado com os avanços tecnológicos. Penso no homem da floresta, acostumado com o silêncio da mata, com o canto dos pássaros ou com a paciência constante do rio que segue seu fluxo rumo ao mar. Penso nos povos da floresta.

421

Os índios sempre ficam encantados com a agilidade do grande tatu metálico. Lembro de mim mesmo quando cheguei a São Paulo. Ficava muito tempo atrás desse tatu, apenas para observar o caminho que ele fazia. (Munduruku, 2009, p. 15)

No trecho acima citado, o narrador utiliza o processo de singularização que libera o objeto observado – o metrô – do automatismo perceptivo, recorrendo ao estranhamento do léxico – “o tatu metálico”. Este procedimento constitui uma forma de apreensão do espaço urbano através da comparação com os referentes culturais indígenas, a exemplo do automóvel, um dos símbolos da urbe moderna em *Paulicéia Desvairada*, que o narrador traduz como a “canoa metálica de quatro rodas”. Ao subverter o lugar de enunciação, privilegiando o ponto de vista do cronista indígena e migrante, a crônica, como observa Rubelise da Cunha, “se apropria do gênero narrativo utilizado pelos viajantes e colonizadores europeus para produzir

suas impressões” (Cunha, 2015, p. 79). O processo de subjetivação da paisagem remete simultaneamente a sua experiência da cidade de São Paulo superposta às memórias ancestrais da territorialidade indígena, atravessadas por cosmogeografias:

Pensei também no tempo de antigamente, quando o Tatuapé era um lugar de caça ao tatu. Índios caçadores entravam em sua mata apenas para saber onde estavam as pegadas do animal. Depois eles ficavam à espreita daquele parente, aguardando pacientemente sua manifestação. Nessa hora – quando o tatu saía da toca – eles o pegavam e faziam um suculento assado que iria alimentar os famintos caçadores. (Munduruku, 2009, p. 16)

O conjunto de crônicas redimensiona historicamente o espaço citadino, ampliando o repertório de saberes, ao cruzar trajetórias que propiciam uma abertura à interlocução entre culturas ancestrais e a sociedade nacional. Um dos tópicos explorados pelos textos diz respeito às diferenças de relações que os povos originários e a sociedade ocidental estabelecem com a natureza. O recorte espaço-temporal capta a materialidade espacial visível do presente ao tempo em que a atividade mnemônica sobrepõe a esta camada a dimensão oculta de sua historicidade.

422

Na crônica “Anhangabaú”, que evoca o desaparecimento do “rio da assombração”, tradução do topônimo tupi Anhangabaú, o narrador flagra as transformações das paisagens naturais e culturais decorrentes da imposição de formas de organização territorial, desde o início da colonização. Marca, negativamente, o momento da chegada dos colonizadores que deflagrou a violência do regime colonial, ao identificá-los com a “assombração que povoou o imaginário dos Tupiniquim dos primeiros tempos” (Munduruku, 2009, p. 20). A narrativa assume o recurso da construção antitética, fazendo emergir a memória soterrada do atual território brasileiro em contraposição às imagens nefastas do presente. O procedimento

mnemônico estimula o olhar, resgata a invisibilidade histórica, tensiona e amplia as possibilidades do presente:

Desci do tatu metálico bem na hora em que o sol se punha atrás dos grandes prédios que substituíram as montanhas dos tempos dos meus antepassados.

Fiquei imaginando, nos tempos idos, as crianças e os jovens banhando-se nas águas límpidas do Anhangabaú. (Munduruku, 2009, p. 19)

Várias temporalidades e territorialidades se mesclam nesse processo: a evocação da experiência ancestral convive com as lembranças da infância do autor-narrador e com suas impressões sobre o espaço-tempo contemporâneo. A amplitude da dimensão de historicidade investe num fundamento simbólico que se contrapõe ao apagamento da presença indígena no imaginário nacional. Decorre daí a opção por uma escrita palimpséstica, estratégia relevante para denunciar as transformações da territorialidade dos povos originários, repercutindo a expropriação territorial, linguística e cultural que os vitimou: 423

Pensando nisso fui para o alto da ponte e quase não vi gente, vi carros se movimentando por onde antes passavam apenas igaras levando e trazendo pessoas, ligando as aldeias que ficavam à margem do Tietê e do Tamanduateí (Munduruku, 2009, p. 20).

Naquele itinerário eu ia buscando algum resquício das antigas civilizações que habitaram aquele vale. (Munduruku, 2009, p. 16).

O recurso à superposição de imagens constitui, igualmente, um ato de ruptura que rasura as bases do pensamento epistêmico eurocêntrico, ao reatualizar e reinscrever, no presente, os vestígios memoriais (Bernd, 2013) dos povos originários, reapropriando-se dos repertórios orais. Nesse sentido, pode-se falar de uma literatura de reparação na qual, conforme precisa Zilá Bernd (Bernd, 2018; 2021), a imaginação preenche a lacuna, procedendo a uma “represen-

tificação” da ausência (Catroga, 2015, p. 51): “Ali, com o pensamento no passado, fiquei imaginando o espanto que originou um nome tão forte e tão mágico” (Munduruku, 2009, p. 20). O estranhamento do léxico conduz a um processo de singularização da realidade, abrindo as portas para que o leitor tenha acesso a um outro tipo de percepção, relacionada com o universo cultural dos ameríndios.

424 A crônica “Anhangabaú”, de Daniel Munduruku e o poema homônimo de Mário de Andrade exploram a construção textual palimpséstica que ilumina outras camadas de significados. No poema de Mário de Andrade, as camadas mais profundas, como assinalou Ricardo Souza de Carvalho (Carvalho, 2000), “remetem a uma paisagem natural, águas, sapos e bananeiras, como num quadro da fase nacionalista de Tarsila; escutamos narrativas populares que teriam povoado esse espaço, através da imagem do rio que conta histórias aos sacis” (Carvalho, 2000). A paisagem natural contrasta com as estátuas paridas no *salon*, imitações artísticas irrelevantes que se impõem à visão do eu lírico. O posicionamento crítico sobre o processo de urbanização baseado na europeização arquitetônica denuncia a importação dos modelos europeus que encobre a dimensão histórica e cultural da paisagem nacional: “Estes meus parques do Anhangabaú ou de Paris” (Andrade, 1993, p. 93). Na perspectiva do poema, a adoção de modelos estrangeiros priva a cidade da densidade histórica e da diversidade de práticas e vivências sociais, em proveito da cópia de uma cultura que lhe é estranha, transformando-a num “palimpsesto sem valor”.

Em consonância com os projetos estético e ideológico do Modernismo brasileiro, o conjunto de poemas de *Paulicéia Desvairada* investe no despertar de uma consciência nacional, contrapondo-se ao processo de simples imitação da cultura européia e de apagamento dos traços culturais. Conforme afirma João Lafetá, Mário de Andrade compõe “na mesma linha a revolução estética e a ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do



país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma linguagem nacional” (Lafetá, 2000, p. 153).

Na cidade-texto que Mário de Andrade erige em *Paulicéia Desvairada*, os cenários naturais ocupam um lugar de destaque. Uma das suas funções é a de se contrapor aos cenários artificiais, materializando o antagonismo entre natureza e cultura, servindo-se de imagens semelhantes às trabalhadas nas crônicas de Daniel Munduruku, embora sustentadas por diferentes cosmovisões: «Sob o arlequinal do céu ouro-rosa-verde.../ As sujidades implexas do urbanismo» («O domador», p. 92) A apreensão do potencial destrutivo do processo de modernização conduz o eu lírico a identificar-se com a paisagem natural que funciona como um espelho do seu estado anímico, a exemplo dos três primeiros poemas da série intitulada «Paisagem».

O poema “Tietê”, em homenagem ao emblemático rio que corta a cidade de São Paulo, evoca a violência do projeto colonial de mapeamento e ocupação do território indígena, pelas expedições bandeirantes: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!” (Andrade, 1993, p. 87). A apreensão polifônica do rio acumula imagens aparentemente incoerentes para expressar o “abismal Descaminho” do curso da história e as consequências nefastas do mito do progresso e do desenvolvimento, para o meio ambiente. O verso de abertura, “Era uma vez um rio...” remete à dimensão histórica e fabulosa do rio, que serviu de via para penetrar e conquistar o interior das terras. Ao mesmo tempo, aponta para sua condição de finitude: um rio degradado, que, no tempo presente, destituído de sua identidade física e cultural, chegou ao seu fim; um “palimpsesto sem valor”, semelhante ao parque do Anhangabaú.

Se o sujeito poético manifesta sua divergência em relação às transformações impostas à cidade pela nova ordem social e o conseqüente apagamento dos referentes culturais, que a memória poética recupera momentaneamente, a alusão à territorialidade

indígena, em *Paulicéia Desvairada*, não se dá de maneira explícita, mas subrepticiamente. No entanto, paira sobre o conjunto de poemas, a potência da construção identitária do eu lírico arlequinal que se assume como um tupi tangendo um alaúde (Andrade, 1993, “O trovador”, p. 83), herdeiro de referentes culturais diversos. Em um poema de *Clã do jabuti* (1927), “Carnaval carioca”, dedicado ao poeta Manuel Bandeira, Mário de Andrade retoma a mesma imagem antagonica – “Sou um tupi tangendo um alaúde” (Andrade, 1993, “Carnaval carioca”, p. 166) – para projetar a complexidade do eu lírico, inserido num mundo múltiplo e desordenado, “fixando os ecos e as miragens” (Andrade, 1993, p. 166).

Na representação do cruzamento entre singularidades das identidades individual e coletiva, os vestígios do legado cultural indígena se fazem presentes no conjunto da obra de Mário de Andrade, sendo que “São Paulo, a cidade macota lambida pelo igarapé Tietê” (Andrade, *Macunaíma*, 1988, p. 35) é a paisagem urbana privilegiada para meditar sobre os apagamentos e transformações da territorialidade indígena. Em um poema da coletânea *Losango cáqui* intitulado “Tabatinguera”, topônimo de origem indígena de uma das ruas de São Paulo, as duas primeiras estrofes retratam, de maneira evidente, a questão da espoliação dos territórios indígenas:

Mas a taba cresceu... Tigüeras<sup>7</sup> agressivas,

Para trás! Agora o asfalto anda em Tabatingüera<sup>8</sup>

Mal se esgueira um pajé entre locomotivas

E o forde assusta os manes lentos do Anhangüera.

---

7 “**Tigüera** em tupi-guarani significa literalmente: “o que foi roça de milho” (abati+guera).” <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tig%C3%BCera/11521/>

8 Entre os significados de Tabatinguera assinalados pelos dicionários: “Do tupi “tabatinga” = barro e “uera” = coisa abandonada; portanto significa: local de muito barro e abandonado.” <https://www.dicionarioinformal.com.br/tabatinguera/>

Anhangá fantasmal, feito de tabatinga  
 Guincha, entrou pelo chão como o Anhangabaú.  
 E a alvura se tornou cimento-armado, é cinza,  
 Tinge a garoa Borba Gato Engaguaçu...  
 [...]

(Andrade, 1993, “Tabatinguera”, *Losango cáqui*, p. 130)

As estrofes exprimem a descontinuidade histórica e cosmológica da experiência ameríndia, estampando a substituição de um tipo de ocupação indígena do território – as “tigueras”, roças de milho – pelo processo de urbanização que transforma o barro branco em cimento-armado e as roças em ruas que assustam as sombras do passado. A violência colonial da ocupação territorial está espelhada na referência à figura do bandeirante paulista Borba Gato. Para além da crítica à subordinação da natureza aos efeitos nefastos da modernidade capitalista industrial e da censura ao processo de apagamento da cosmovisão ameríndia, vislumbro, nessas estrofes de “Tabatinguera”, uma sensibilidade aos diferentes modos de ser e de viver, suscetível de aproximar os pontos de vista do poeta modernista e do cronista indígena.

427

Nota-se que a degradação inerente ao projeto de modernidade atrelado ao mito do progresso e do desenvolvimento, que destrói territórios e invisibiliza a memória da territorialidade indígena, é também posta em evidência na crônica “Tietê”, de Daniel Munduruku. O interesse específico da narrativa está na veiculação do papel central e coletivo que o rio desempenha na cosmogonia dos povos indígenas. Nesse texto, o mais longo da coletânea, a primeira parte detém-se nas várias maneiras que os povos indígenas têm de se relacionar com o rio, destacando, por um lado, sua importância material para a localização da aldeia, a alimentação, a mobilidade, entre outras funções. Por outro lado, reporta-se à dimensão simbó-

lica, ressaltando o valor sagrado do rio, presente em vários mitos de origem de diferentes povos originários. Nesse sentido, focaliza a importância do rio no âmbito da cosmogonia dos Munduruku, a partir da experiência que seu povo estabelece com o grande rio Tapajós, considerado como um ser vivo que deve ser respeitado. O rio encarna a sabedoria ancestral, o velho e sábio avô, “o patriarca que nos ensina a ter paciência e esperar” (Munduruku, 2009, p. 46). Destaca, dessa maneira, um aspecto fundamental da cosmogonia indígena que diz respeito à aliança entre “humanos” e “não humanos”, à convivência harmoniosa entre cosmos, natureza e humanidade.

A segunda parte da crônica dedicada ao “Tietê” recorre a uma construção narrativa antitética para acentuar o estado atual de degradação do rio, em contraste com a dimensão de valorização e profundo respeito das populações indígenas pela natureza:

Beleza não é algo fácil de se encontrar andando às margens do Tietê, rio que outrora alimentou a alegria e a fome de muita gente. Quando passo perto desse antigo avô fico triste por tudo o que fizeram e ainda fazem por ele. (Munduruku, 2009, p. 48)

428

O texto desenvolve o paralelismo entre o presente degradado e o passado do rio Tietê que proporcionava “vida aos parentes índios que o navegavam” (Munduruku, 2009, p. 49). Reforça o fundamento simbólico central da água, presente em inúmeros mitos de criação dos povos originários, como sugerido no significado da palavra Tietê: “mãe do rio, região onde o rio alaga fecundando a terra”. Mobiliza, dessa maneira, a comparação entre o pensamento ocidental e o pensamento indígena, afastando-se dos mitos do progresso e do desenvolvimento para afirmar uma outra visão de mundo, investindo na abertura de uma consciência ecológica através de sua produção literária. Trilha um caminho semelhante a outros ativistas e escritores indígenas, a exemplo de Ailton Krenak. Este grande pensador contemporâneo, ao refletir sobre os rios e as cidades na contemporaneidade, expõe os crimes ecológicos come-

tidos no processo de urbanização, chamando a atenção para o fato de que as cidades foram construídas em cima do corpo do rio; os humanos ocupam o corpo do rio com suas atividades, daí o Tietê ter se transformado em um rio morto, um esgoto na parte urbana que ele percorre (Krenak, 2021). Ailton Krenak posiciona-se contra a lógica do progresso e a tendência à homogeneização da paisagem. Em um dos textos reunidos em *A vida não é útil*, o escritor afirma: “Estamos colados no corpo da Terra, quando alguém a fura, machuca ou arranha, desorganiza o nosso mundo” (Krenak, 2020, p. 114).

### **Visões críticas da modernidade**

*Paulicéia Desvairada* e *Crônicas de São Paulo* recorrem aos vestígios memoriais para elaborar o cruzamento de trajetórias entre povos originários e sociedade ocidental, nas paisagens urbanas paulistas. Encenam a imprevisibilidade das trajetórias das culturas em contato, embora assentados em sistemas epistemológicos distintos.

Em *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade já problematizava o sentido das transformações oriundas do avanço do capitalismo industrial, confrontando-o a parâmetros que desvelam diferentes formas de pensar o mundo e de se relacionar com o universo. Através de uma linguagem que imita a fragmentação espacial urbana e da incorporação, ao texto poético, de vocábulos estrangeiros e múltiplas referências culturais, Mário de Andrade constrói a imagem de um espaço étnico e cultural heterogêneo. O cosmopolitismo marioandradino vincula o particular (as especificidades culturais da nação, incluindo a cultura popular e as contribuições das culturas indígenas) ao universal, entendido como um movimento de abertura para o mundo, desenvolvendo a capacidade antropofágica de estabelecer relações. É a partir dessa perspectiva dialética que o autor situa a crítica ao eurocentrismo.

Misto de condenação ao que há de precário na introdução dos paradigmas econômicos e sociais da modernidade e de admi-

ração de suas forças renovadoras, a percepção poética da cidade denota a complexidade e a ambiguidade da relação do poeta com a nova ordem social. Esse é o substrato sobre o qual se apoia a representação da relação natureza-cultura na obra. *A cidade-texto de Paulicéia Desvairada* dialoga com a tradição da representação da cidade moderna nas letras, textos que interpretaram as mudanças sócio-econômicas radicais da sociedade. Denuncia as mazelas da sociedade industrial capitalista, recorrendo à oposição entre uma sociedade mais “natural” e o momento presente, simbolizado como decadente. A visão disfórica da cidade decorre principalmente de uma perspectiva crítica em relação ao capitalismo, marcada pelas ideias marxistas. Compartilha com Verhaeren, a visão de que a miséria social da cidade é decorrente do poder do dinheiro. Ambos os autores, o brasileiro e o belga, dedicam um poema à figura do burguês,<sup>9</sup> principal agente da nova ordem social, e por conseguinte, na ótica dos poetas, responsável pelas suas doenças sociais e morais.

430

A coletânea de crônicas de Daniel Munduruku está estruturada sob o ângulo de ontologias comparadas, confrontando os pressupostos das alteridades culturais ameríndias e ocidentais. No processo de reestruturação simbólica dos referentes culturais dos povos originários, o autor-narrador assume uma marca identitária visível, atravessada pela dimensão coletiva de pertencimento a uma comunidade. A imaginação conceitual ameríndia, construída através do contraste com a cultura ocidental, rompe com a visão de mundo única e hegemônica da modernidade ocidental para mobilizar uma outra forma de habitar o cosmo. Insere novas bases para se pensar as relações entre temporalidades e territorialidades, abrindo a

---

9 Cf. Verhaeren, «Une statue», terceiro dos quatro poemas que possuem o mesmo título em *Les villes tentaculaires* (1982, p. 142) e que evocam os principais tipos da cidade, representando as forças positivas e negativas que ela produz: o monge (o amor); o soldado (a guerra); o burguês (o dinheiro) e o apóstolo (as ideias). Mário de Andrade, “Ode ao burguês” (1993, p. 88-89).

possibilidade para instaurar uma singular política de alteridades. Compartilha com a produção da arte indígena contemporânea o objetivo de transmutar o ato artístico em ato cosmopolítico, disputando espaço na arena política pública.

As crônicas expõem o ponto de vista dos dominados para denunciar os resíduos da colonialidade do poder arraigados na sociedade ocidental, não se furtando à crítica aos efeitos nocivos da vigência dos parâmetros da modernidade-colonialidade para os povos indígenas. Contudo, isso não impede o autor-narrador de abraçar a perspectiva da defesa da diversidade cultural que aposta no diálogo epistemológico e político, como fica evidenciado na última crônica da coletânea, “Guaianases, Guarulho e Guaranis” que representa São Paulo como “a casa de muitos. Tem que ser a casa de todos. Aberta para todos. Sempre.” (Munduruku, 2009, p. 57). Nesse sentido, acredito que a adoção de um tom moderado do discurso por parte do autor-narrador das crônicas, apesar do distanciamento irônico de certos trechos, constitui uma estratégia narrativa de mediação que favorece a busca de interlocução com a sociedade nacional, convidando o leitor a penetrar, paulatinamente, nas cosmogonias indígenas ao tempo em que, subrepticamente, realiza uma crítica ao projeto civilizatório da modernidade-colonialidade, expondo a violência do processo de expropriação territorial e problematizando os seus paradigmas.

431

A inauguração do espaço discursivo dos povos originários, no interior do espaço literário dominante, resgata suas experiências de vida, introduzindo transformações no sistema literário e interrogando as bases epistemológicas da sociedade nacional. Em *Crônicas de São Paulo*, o autor-narrador chama a atenção para a coexistência de diferentes epistemologias num mesmo espaço, instaurando um pensamento fronteiriço, na medida em que ocupa, pela autorepresentação, o lugar da diferença cultural (Mignolo, 2007) sem renunciar à crítica da hegemonia ocidental.

As crônicas de Munduruku ao tempo em que reivindicam a ancestralidade ameríndia expõem a simultaneidade de trajetórias, investindo na possibilidade de construção de um espaço multiteritorial, diverso, semelhante a uma fenda aberta “ao múltiplo e à eclosão das diferenças”, como sugere a bela imagem de Wisnik.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. **Paulicéia desvairada. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Losango cáqui. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Clã do jabuti. Poesias completas.** Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma: o herói sem nenhump caráter.** Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: SCCT, 1978.

432

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Literatura Brasileira.** São Paulo: Martins, 1974.

BEAUCLAIR, Nicolas. Hétérogénéité et pensée frontalière dans la littérature amérindienne : expression de la décolonialité. **Recherches amérindiennes au Québec**, Québec, vol. 46, n°2-3, p. 35-44, 2016.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais.** Belo Horizonte : Fino Traço, 2013.

BERND, Zilá. **La persistance de la mémoire.** Paris : Société des Écrivains, 2018.

BERND, Zilá. Représentification des effacements du passé. Littérature de réparation. Conferência inaugural. Colóquio Internacional **Déclinaisons du post-colonial dans les espaces culturels de langue portugaise et le monde : théories, émancipations et nouvelles représentations.** Université Bordeaux Montaigne, abril 2021.

BOUCHARD, Gérard. **Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde.** Montréal : Boréal Compact, 2001.

CARVALHO, Fábio Almeida de. **Makunaima Macunaíma: contri-**



**buições para o estudo de um herói transcultural.** Rio de Janeiro: E-papers, 2015.

CARVALHO, Ricardo Souza de. Jardins modernistas. **Teresa**, Revista de Literatura Brasileira (USP), n 1, p. 195-214, 1º sem. 2000.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121089>. Acesso em 25/03/2022.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia.** Rio de Janeiro : Editora FGV, 2015.

CUNHA, Rubelise da. O arco em palavra: a reinvenção do presente nas crônicas de Daniel Munduruku. **Pontos de interrogação – Revista de Crítica Cultural** 4(2):71, p. 71-84, novembro 2015. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/323671493> O arco em palavra a reinvencao do presente nas cronicas de Daniel Munduruku. Acesso em 22/02/2022.

FERREIRA DOS SANTOS, Carlos José (ANGATU, Casé). Ser essa terra: São Paulo cidade indígena: exposição no memorial da resistência trata da (re) existência dos povos originários na capital paulista. **Espaço Ameríndio** (UFRGS) v. 14, n. 1, 2020. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/102699> . Acesso em 3/03/2022.

FONTES, Gustavo. Pensamento ameríndio: cosmopolítica contra o etnocídio. **GRIOT: Revista de Filosofia**, vol. 15, núm. 1, p. 391-417, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2017. Disponível em <https://www.redalyc.org/journal/5766/576664563023/html/> . Acesso em 3/03/2022.

433

GLISSANT, Edouard. **Poétique de la relation.** Poétique III. Paris : Gallimard, 1990.

JOBIM, José Luís. **Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações.** Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.

KOTHE, Flávio. A obra literária e a história. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 99-101.

KRENAK, Ailton. Aula espetáculo: os rios e as cidades. 29/11/2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eeiWBxaZ2is>. Acesso em 26/02/2022.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo.** São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y**

**la opción decolonial.** Gedisa: Barcelona, 2007.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mariodeandradiando.** São Paulo: Hucitec, 1996.

MUNDURUKU, Daniel. **Crônicas de São Paulo.** Um olhar indígena. 2. ed. São Paulo: Callis Ed., 2009 [2004].

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses.** Conversa sobre a origem e a cultura brasileira. 2. Ed São Paulo: Global, 2009 [2000].

MUNDURUKU, Daniel. **O Karaíba.** Uma história do pré-Brasil. Barueri : Manole, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. <http://danielmunduruku.blogspot.com/p/daniel-munduruku.html> Acesso em 22/02/2022.

OLIVIERI-GODET, Rita. Ernest Renan et le projet nationaliste de Mário de Andrade. **Ernest Renan et le Brésil, Bulletin des Etudes Renaniennes**, Brest : n° 111, p. 115-133, janeiro 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. L'espace poétique de la ville chez Emile Verhaeren et Mário de Andrade. QUINT, Anne-Marie (dir.). **La ville exaltation et distanciation.** Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 57/82.

434 OLIVIERI-GODET, Rita. Macounaïma: le plaisir ludique du texte. ANDRADE, Mário. **Macounaïma, le héros sans aucun caractère.** Edition critique française / Pierre Rivas (coord.). Paris: Stock-Unesco, 1996, p. 263-288.

OLIVIERI-GODET, Rita. Mário de Andrade e a questão da identidade nacional: o Brasil visto de Paulicéia. **Revista Internacional de língua portuguesa.** Lisboa, n° 15, p. 120-127, julho 1996.

OLIVIERI-GODET, Rita. La répercussion de l'œuvre de Verhaeren dans la littérature brésilienne. **Textyles** : revue des lettres belges de langue française. Bruxelles, n° 11, p. 163-170, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita et BOUDOY, Maryvonne (dir.). **Le modernisme brésilien.** Saint-Denis : Université Paris 8, Série «Travaux et Documents» n° 10, 2000.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileira e quebequense.** Rio de Janeiro : Edições Makunaima, 2020. Disponível em <http://www.edicoesmakunaima.com.br/images/livros/vozesdemulheres%20amerindias.pdf>

QUIJANO, Anibal. “Colonialidade e descolonialidade do poder”. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sID-iPiGmY&t=4m40s>

[Acesso em 2/03/2022.](#)

SANTOS, Carlos José Ferreira dos (Casé Angatu). Ser essa terra: São Paulo cidade indígena: exposição no Memorial da Resistência trata da (re)existência dos povos originários na capital paulista. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/344571397\\_SER\\_ESSA\\_TERRA\\_SAO\\_PAULO\\_CIDADE\\_INDIGENA\\_EXPOSICAO\\_NO\\_MEMORIAL\\_DA\\_RESISTENCIA\\_TRATA\\_DA\\_REEXISTENCIA\\_DOS\\_POVOS\\_ORIGINARIOS\\_NA\\_CAPITAL\\_PAULISTA](https://www.researchgate.net/publication/344571397_SER_ESSA_TERRA_SAO_PAULO_CIDADE_INDIGENA_EXPOSICAO_NO_MEMORIAL_DA_RESISTENCIA_TRATA_DA_REEXISTENCIA_DOS_POVOS_ORIGINARIOS_NA_CAPITAL_PAULISTA). Acesso em 28/06/2021.

THIERION, Brigitte. Emergence d'une littérature autochtone au Brésil : Daniel Munduruku, un écrivain aux multiples facettes. COTÉ, Jean-François e CYR, Claudine (org.). **La renaissance des cultures autochtones : enjeux et défis de la reconnaissance**. Québec : PUL, 2018, p. 95-119.

VERHAEREN, Emile. **Les campagnes hallucinées. Les villes tentaculaires**. Paris : Gallimard, 1982.

WISNIK, José Miguel. Anhangabaú da feliz cidade. Disponível em <https://saopaulosao.com.br/conteudos/ensaios/3312-anhangabau-da-feliz-cidade.html#>. Acesso em 23/04/2019.

WISNIK, José Miguel. Movimento modernista chega aos 100 anos consolidado como marco da vida cultural e social do país. **Folha de São Paulo**, 13.02.22. Disponível em <https://www.facebook.com/100000351596004/posts/5028376343850702/?d=n>. Acesso em 22/02/2022.

435

ZIETHEN, Antje. La littérature et l'espace. Arborescences : revue d'études françaises, n° 3, juillet 2013. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/>. Acesso em 23/02/2022.

## **A amazônia e seus modernismos: leituras e visões, manifestos e ciclos na literatura da região**

Roberto Mibielli<sup>1</sup>

O texto que trazemos a público, a seguir, pretende traçar um pequeno panorama de alguns dos movimentos surgidos, na Amazônia, supostamente na esteira da Semana de Arte Moderna de 1922, cuja pretensão é a de terem herdado e difundido, em tempos distintos, os valores modernistas em seus respectivos estados. Para esse fim utilizaremos alguns manifestos, blogs e entrevistas que fazem referência a esses movimentos, clubes literários e grupos de origem amazônica, menos conhecidos do público em geral, sendo necessário, para isso, que adiantemos, a título de explicação, algumas 436 informações sobre essas “estações” do nosso trajeto.

Começamos esse trabalho pelo seu fim, ou seja, pensando em termos cronológicos, pelo mais próximo de nós, com a fundação do Movimento Roraimeira, em Roraima, em 1984, para depois recuarmos no tempo, buscando outras amazônias modernistas, para tentarmos traçar uma relação com o modernismo de 22, que comemoramos em seu centenário. O Roraimeira é um movimento litero-musical surgido em meados da década de 1980 (1984, mais precisamente), em Boa Vista, capital de Roraima, cuja ambição inicial era conferir ao estado uma “identidade cultural”. Formado principalmente pelos poetas e músicos Zeca Preto, Eliakin Rufino e Neuber Uchoa, o movimento incorporou outras formas de expressão artística, tais como a fotografia, o teatro, a pintura e uma forma de

---

<sup>1</sup> Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima, Doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense.

expressão híbrida entre a dança e a performance alcunhada de zoodança. Participaram do movimento, também, entre outros, jornalistas, escultores, professores, bailarinas, cineastas, etc. O movimento logrou ter uma segunda geração, entre o final da década de 1990 e o início dos anos 2000, que perdura até nossos dias.

No Amapá, nossa segunda “estação”, visitaremos o movimento surgido em Macapá, em torno da migração, provocada pelo governador do território da época, de um grupo de intelectuais de diversas partes do Brasil, para constituir o alto escalão do governo e mobilizar a cultura local. Essa ação teve como consequências a fundação de algumas revistas, entre elas: a revista *Latitude Zero* fundada em 1952 (de curtíssima duração) e a revista **Rumo**, de circulação nacional, fundada no ano de 1957, em torno da qual se reuniram alguns desses intelectuais. “A promoção do debate levou a revista a criar outros mecanismos de apoio a produção literária. E assim nasceu a editora Rumo” (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006), a partir da qual surgiu, também, o “Clube de Arte Rumo, que reunia os poetas, pintores, músicos e artistas de teatro para discutir o que se fazia no Amapá e no Brasil no campo da literatura, da música e das artes cênicas e plásticas.” (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006). A editora Rumo publicou, em 1960, a antologia **Modernos Poetas do Amapá**, reunindo na publicação, obras de inspiração modernista naquele estado. Já no editorial do primeiro número da revista **Rumo**, anos antes, constava um libelo a favor do modernismo, que é um dos textos nos quais nos pautamos nesse trabalho.

Daí, seguimos, sempre retroagindo cronologicamente, rumo à fundação do Clube da Madrugada, em Manaus, em 1954, nossa terceira “estação”. Esse clube, segundo boa parte dos estudiosos da literatura do Amazonas, teria sido o primeiro a tentar modificar o panorama da literatura no Amazonas. Suas reuniões ocorriam em praça pública (a praça Heliodoro Balbi, que ainda existe e guarda

uma placa em homenagem aos membros do grupo). A praça está situada no centro de Manaus, diante de um educandário, o Colégio Amazonense D. Pedro II. No local havia, na década de 50, um tradicional café, à sombra de um mulateiro (*Calycophyllum spruceanum*), no qual se reuniram oito jovens (Carlos Farias de Carvalho, Celso Melo, Fernando Colliyer, Francisco Ferreira Batista, João Bosco Araújo, Luiz Bacellar, Raimundo Teodoro Botinelly de Assumpção e Saul Benchimol), de inspiração modernista, com o fito de fundar um grupo de intelectuais (o Clube) que contestava o modo como se fazia arte e literatura no Amazonas de então. O clube ainda hoje existe, está ativo e promove, na mesma praça, há quase setenta anos, atividades culturais e reuniões de seus membros.

438 Nossa penúltima “estação”, partindo de nossos dias, rumo ao ano de 1922, será a cidade de Belém do Pará, que, em plena década de 1920, graças ao constante fluxo de idas e vindas de intelectuais do Rio e de São Paulo para Belém e de intelectuais paraenses, no sentido inverso, logrou testemunhar uma intensa movimentação literária em torno dos ideais de 1922, com a publicação, inclusive de diversos manifestos “modernistas” nos anos de 1923 e 1927. Viviam-se, então, em Belém, os últimos anos da já decadente *Belle époque* tropical (decadência ocasionada pelo fim do ciclo da borracha) e o constante ir e vir de artistas e intelectuais para a capital do Pará e vice-versa era uma realidade que gerava intensas modificações no contexto cultural. São dessa época os seguintes manifestos literários publicados na revista paraense **Belém Nova**: “**Manifesto da Beleza**” – Francisco Galvão (1923); “**Pra frente!**” – Bruno de Menezes (1923); “**Uma reação necessária**” – Bruno de Menezes (1923); “**À geração que surge**” – Abguar Bastos (1923); “**Flaminaçu**” (*Flami-n’-Assú* = grande chama) – Abguar Bastos (1927).

A última “estação”, que tenta marcar algumas das possíveis conclusões deste trabalho, é, também, aquela na qual procuramos

retomar um pouco do trajeto, alinhavando possíveis motivos e sequências geradores desses movimentos.

### **I (Roraima)**

Eliakin Rufino, um dos poetas fundadores do movimento Roraimeira, dialoga com a tradição poética do modernismo brasileiro, pensando a semana de 22, em dois planos distintos: num primeiro plano, como toda literatura fundadora de um movimento que pretende ser simbólico da cultura local, ou seja, que se quer representante de um determinado lugar e identidade e ao mesmo tempo se quer universal, busca elementos representativos desta paisagem, ou melhor, da cor local, para que possa ser reconhecida pelo público como ícone/representante de sua identidade. Esta estratégia, largamente utilizada pelos escritores românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas, também pressupõe uma interface com um discurso mais educativo, mais voltado para a criação de uma imagem daquele modelo literário que se está tentando implementar. Para esse fim, organiza manifestos, entrevistas, sem descurar de, em seu próprio corpo poético, utilizar elementos elucidativos de um “estatuto” de sua produção, ou seja, utiliza-se de um discurso metapoético que ajuda a educar o público para a produção de sentidos ali proposta, ao mesmo tempo em que declara seu *modus operandi* em termos de produção literária.

439

Num segundo plano, o texto poético de Eliakin Rufino se articula com um outro momento da tradição literária na busca de justificar suas origens. Trata-se da relação que o poeta Eliakin Rufino estabelece entre o Roraimeira (no qual sua produção está inserida) e as vanguardas literárias do modernismo brasileiro, em especial a antropofagia. O curioso é que através deste subterfúgio o poeta tenta explicar o surgimento do movimento que ajuda a criar e o modo como, para ele, este se torna a última das vanguardas do século XX:

Talvez a nossa grande contribuição, do Roraima é acabar com a crise de identidade que Roraima padecia. Eu acho que até o Roraima não havia uma arte local mesmo: é a dor e a delícia de ser pioneiro. Em fevereiro de 1922, São Paulo, Semana de Arte Moderna, é uma revolução na arte brasileira. Os modernistas lançam uma grande pedra no lago tranquilo da influência europeia no Brasil, né? Agora, essa onda só chega em Roraima em 84: o movimento Roraima é o movimento modernista, que chega aqui em Roraima na década de 80. Toda a nossa inspiração é modernista: é o Modernismo, é o movimento modernista... Tardio. (Oliveira, Wankler e Souza, 2009, p. 29)

É nesse entrecruzamento entre uma poesia programática/manifesta e o poeta didata que sua obra se realiza, assim como a de outros escritores do movimento Roraima. Em entrevista de Eliakin Rufino aos professores Cátia Wankler, Rafael da Silva Oliveira e Carla Monteiro de Souza (2009), apresentada no artigo **Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraima a partir da Cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração**, o poeta destaca a atuação da “vanguarda” Roraima no que tange à mobilização em torno da ideia de criação de um movimento:

No movimento Roraima nós tentamos esboçar uma fisionomia cultural pra cá, porque até então se dizia que aqui não tinha cultura, isso era um comentário recorrente. O grupo Roraima vai reconhecer na cultura indígena a nossa cultura mais ancestral, nossa base, porque a elite local é racista, é antiíndio, eles passaram 300 anos escravizando os índios. Nós somos ‘consumidos’ pelo povão, porque a elite rejeita, porque nós somos pró-índio. (Oliveira, Wankler e Souza, 2009, p. 28)

Pela forma como o grupo interpretava a formação cultural de Roraima, naquele momento, pode-se depreender que a multiplicidade de origens migratórias da população era o fator que implicava diretamente na construção de uma imagem de que não havia uma



cultura local. Essa assertiva era comum, uma vez que não havia uma clara (e caricata) hegemonia cultural de nenhum dos grupos migratórios (nordestinos, sulistas, estrangeiros, nortistas de outros estados, assim como de outras regiões do Brasil<sup>2</sup>) formadores da população, nem um perfil culinário, de costumes, ou de outros elementos marcantes, que predominasse, de modo que era comum a crença de que não houvesse “cultura”. A mescla, que o poeta acusa, na continuidade (abaixo) da mesma entrevista, no entanto, atesta o contrário.

Eliakin Rufino também dá claras indicações de saber qual o seu público, o seu consumidor e, portanto, o seu leitor ideal, ao dizer que é o “povão” que os consome. E, embora reconheça que o movimento que ele e seus companheiros de “vanguarda” propõem seja “tardio”, dá as indicações de que esta criação só se tornou possível graças a um projeto que, tal e qual o modernista, pressupunha a construção de uma identidade a partir da síntese da diversidade e da pluralidade envolvidas em seu contexto:

441

Aqui em Roraima vivem brasileiros de todas as partes do país e mais os estrangeiros da Venezuela e Guiana. A proximidade com o Caribe, a forte influência nordestina em Roraima, a marcante presença dos povos indígenas e a distância do resto do Brasil, tudo isso foi configurando um movimento cultural (música, literatura, fotografia, artes plásticas, dança) que reconhecia e acomodava todas as diferenças e apontava para a diversidade e a pluralidade como marca da nossa identidade. (Oliveira, Wankler e Souza, 2009, p. 29)

---

2 Entre 1980 e 1991, segundo o Censo do IBGE a população de Boa Vista aumentou em 115,2%, isso equivale dizer que mais que dobrou de tamanho graças à migração intensa ocasionada pelo garimpo de ouro e pedras preciosas. Somados aos migrantes da década anterior, o índice de não-nativos na composição da população de Boa Vista ultrapassou por um bom tempo 75% da população local, fato que fez de Boa Vista uma cidade em que a multiplicidade de tradições culturais era fora do comum.

Diferentemente do projeto das vanguardas de 22, o projeto de identidade para Roraima propõe, em 1984, uma estética baseada na cultura ancestral, num espaço em que há o conflito pela posse da terra, razão pela qual o poeta denuncia o preconceito das elites locais na aceitação desta identidade. A denúncia, no entanto, procura no local, na cor local, mais precisamente, uma forma de plasmar as ideias ou o formato modernista de 22. Isso não impede, todavia, que ao longo do tempo nas contínuas revisões no sentido de identificar suas origens e influências, os componentes do núcleo mais estruturado do movimento (o grupo Roraimeira) percebam outras fontes de onde também beberam:

E é claro que ao longo desse período a gente foi vendo que tem influência de outros movimentos; a gente tem do movimento Tropicalista. O Roraimeira é o último movimento cultural brasileiro do século XX, por causa da distância, entende? Foram pipocando movimentos em Minas (...), no Nordeste (...), no Pará (...), em Manaus (...), até que, no final do século, tem um movimento aqui, no extremo Norte, na fronteira do Brasil, tem um movimento que está preocupado em construir uma identidade, uma estética regional. (Oliveira, Wankler e Souza, 2009, p. 29)

442

A impressão que prevalece, contudo, é a de que a periferia, Roraima em especial, é a última a ser servida do prato da modernidade. Como se a chegada da “novidade” modernista obedecesse a uma escala, na qual sua chegada aos rincões mais distantes tivesse uma correlação direta com a distância desses locais dos grandes centros urbanos, notadamente o eixo Rio-São Paulo.

Desse modo, o manifesto, que eles propõem, faz paráfrase de trechos, quanto ao estilo, dos manifestos **Pau-Brasil** e **Antropófago** de Oswald de Andrade. Isso não impede que ele se pareça muito mais com o rol dos 21 títulos dos capítulos do **Manifesto Regionalista** de 1926, de Gilberto Freyre:

## SOU MAIS RORAIMA (Manifesto)

01.Sou mais Roraima

02.Roraima é de quem ama Roraima, independe se nasceu aqui ou não

03. Em Roraima não há primavera, somente inverno e verão

04.Roraima é a síntese do Brasil, somos o Estado mais brasileiro

05.Roraima é a terra do fogo, mas é muito mais a terra da dança da chuva

06.Do Caburaí ao Chuí

07.A maior riqueza de Roraima não está no sub-solo, está no solo: é a beleza natural de nossa paisagem

08.Roraima é índia, até no nome

09.Paçocou, tem que bananar

10.Sou um macuxi tangendo um violão

11.A planura do campo faz enxergar longe, por isso temos Boa Vista

12.Buriti com farinha na veia

13.Ou a gente é mais Roraima ou Roraima não é mais

(Feitosa, 2014, p.41)

443

Elementos como o de número um, “Sou mais Roraima”, e o segundo, “Roraima é de quem ama Roraima, independente se nasceu aqui ou não” dão a tônica de um manifesto que se preocupa em pautar o estado de Roraima na centralidade da contestação que o manifesto propõe (contrapondo-se aos “estrangeiros” que veem em Roraima mais “faltas” que “presenças”) e de sua cor local na proposta artístico-literária do grupo. De fato, o pequeno manifesto, publicado na Revista Raiz, parecia antever a proposição de José Luís Jobim, no livro **Literatura Comparada e Literatura Brasileira circulações e representações**, publicado em 2020, na qual o autor propõe, já na apresentação, a propósito de explicação sobre o “Novomundismo” colonial, as “Teorias da Falta”, que:

(...) são derivadas da produção de sentidos europeus sobre os “domínios” incorporados no processo de colonização. Desde sua

formulação inicial, foram extremamente difundidas em países com herança colonial europeia, como o Brasil. Elas implicavam uma estruturação de saberes que, direcionada a estes “domínios” e, alegando dar a conhecer a “nova realidade” presente neles, de fato criava representações dos territórios e povos dominados, a partir de modos de ver oriundos do velho continente. Assim, através de um olhar comparativo, em que o critério de avaliação usado na comparação era basicamente europeu, produziram-se julgamentos sobre o Novo Mundo, nos quais se utilizava a Europa como régua para medir o que se encontrava. Se não existisse lá algo que no Velho Mundo era considerado relevante, então essa ausência era considerada uma falta. (Jobim, 2020, p. 12)

444 Em quase tudo os elementos que compõem os treze princípios propostos acima, no manifesto do Roraima, são autoevidentes. O sentido dessa provável autoevidência é o de se contrapor preventivamente a alguma “falta” que porventura o leitor sinta em relação à Roraima. Utilizam-se para este fim de um discurso que beira o ufanismo, com um viés quase bairrista, como se pode ver no último (13) item: “Ou a gente é mais Roraima ou Roraima não é mais”. Nesse item pauta-se a denúncia de que a não aceitação de Roraima como ela é, pode fazer com que ela deixe de existir como Roraima. Ou, seja: a necessidade de modificar o contexto encontrado em Roraima, em função dessas “faltas”, colonialmente “percebidas”, pode destituir Roraima de sentido, ou torná-la inexistente. O item 03, por exemplo, também denuncia uma “falta”; nesse caso, das meias-estações climáticas do ano em Roraima (primavera e outono). Esse item, em tom de apontamento, evidencia, inicialmente, uma característica da cor local: só há duas estações no ano. Ao mesmo tempo em que o faz, deixa patente que essa é a natureza imutável e concreta da realidade local, o que, em tom de ironia, poderia significar: “...e quem quiser que conviva com isso.”

Há, no entanto, dois ou três itens, na pauta do manifesto acima, que carecem de uma explicação um pouco mais acurada,

porque, embora não fujam à temática regional, indicam caminhos um pouco mais profundos, em termos de conhecimento local, em sua interpretação. O oitavo princípio, “Roraima é índia até no nome” faz alusão ao termo da língua macuxi “*roro imî*”, sobre cujo significado muitos divergem, em nossos dias, podendo significar “papagaio-pai” ou “papagaio-formador” (Roro = papagaio; imã = pai ou formador), havendo, ainda, outras significações tais como “Serra do Caju”, “Monte verde” ou “Serra verde” (Rora = Verde; Ima = Serra, ou Imî = alto/grande) a depender da pronúncia e do grupo/etnia que o pronuncia.

O nono e o décimo segundo itens do manifesto, no entanto, intrigam: “Paçocou tem que bananar” é uma expressão criada pelo Roraimeira que faz alusão à principal iguaria local, que é a paçoca salgada de carne de sol com farinha de mandioca (aqui chamada de macaxeira), preparada no pilão de madeira pelos indígenas em geral. Ocorre que, para se comer a paçoca, por costume da região, deve-se acompanhá-la de bananas. Outra iguaria igualmente local é o fruto do buriti do qual se extrai, dentre outras coisas, o vinho de buriti. Quando aliado à farinha de macaxeira o buriti torna-se alimento poderoso (mas que não é injetável nas veias), que, metaforicamente, corre nas veias de quem vive aqui, como marca de identidade.

445

Há também, no décimo princípio uma auto-alusão ao grupo musical Roraimeira: “Sou um macuxi tangendo um violão”, que também cria uma relação intertextual com o título do texto crítico de Gilda de Mello Souza **O Tupi e o Alaúde** (1979) sobre o Macunaíma de Mário de Andrade, fazendo, portanto, alusão também ao modernismo e ao próprio mito macunaímico, que é central entre as comunidades indígenas do estado. É sempre bom lembrar que Makunaima é a divindade de (quase) todas as culturas indígenas do circum-Roraima, ainda em nossos dias. E que ele teria nascido “No fundo do mato virgem” (Andrade, 1993, p. 09), às margens do rio Uraricoera, (afluente principal que junto com o rio Tacutu são os

formadores do Rio Branco, que banha Boa Vista, a capital do estado de Roraima) sendo, portanto, fundamental para a cultura local.

Embora fosse ambição do grupo, visível em seu principal manifesto, “criar uma cultura para Roraima”, o Roraimeira, talvez por ser a segunda ou terceira manifestação literária de razoável importância e circulação publicada no âmbito do estado, não logra atingir seu objetivo em larga escala.

Talvez por não contar, como contou Nenê Macaggi (a autora do primeiro romance da literatura de Roraima<sup>3</sup>), com as benesses do patrocínio ou do mecenato estatal do governo do Amazonas (em 1976, quando Nenê Macaggi lançou seu livro, Roraima ainda era um Território Federal), o movimento Roraimeira, em sua trajetória “modernista”, diferiu consideravelmente de outros movimentos amazônicos como o instalado, por exemplo, no Amapá.

## II (Amapá)

446 Embora possa ser considerado tão periférico quanto todos os demais estados da Região Amazônica, o Amapá pode ser diferenciado, em relação a Roraima, em função do isolamento roraimense, ocasionado pela intransponibilidade, pela via terrestre, do rio Amazonas. De certo modo o rio, ao mesmo tempo em que permite o acesso fluvial ao Amazonas e à Roraima, limita e retarda o fluxo, uma vez que viagens fluviais são mais demoradas. A ligação por terra, com o restante do Brasil, nesse caso, tanto para o Amazonas quanto para Roraima inexistente, o que acaba tornando Roraima ainda mais isolado que o Amapá, enquanto periferia amazônica. Talvez

---

3 A primeira escritora a publicar no estado de Roraima é uma mulher, fato inusitado em termos de História da Literatura Brasileira. Sua obra **A Mulher do Garimpo** é considerada como marco fundador da literatura local. Conta-se que o primeiro romance amazônico, de Nenê Macaggi, **A Mulher do Garimpo** (1976), foi editado e publicado pela Imprensa Oficial do Amazonas, às expensas do governador do Estado de então.

por isso o sentimento de que em Roraima tenha se dado o último dos movimentos literários (modernistas) do século XX.

No caso do Amapá, cuja ligação com o Pará e outros estados brasileiros é mais viável, supostamente as “novidades” chegariam antes, na perspectiva dos que creem na propagação do modernismo em ondas concêntricas, fruto de um pedregulho atirado no lago tranquilo<sup>4</sup> da realidade brasileira, pelos modernistas de 22. Há, no entanto, semelhanças no que tange à migração e à colonização intrafronteiriça brasileira, entre esses dois estados nortistas:

É nesse contexto que arregimentados pelo governo do Território para compor o primeiro escalão Álvaro da Cunha, Aluizio da Cunha, Alcy Araújo, Arthur Nery Marinho e Ivo Torres se estabelecem em Macapá. Acostumados às atividades “cultas” da vida intelectual como o cinema, o teatro, a música, as letras e as artes plásticas, encontraram uma sociedade emergente ainda adormecida para estes aspectos. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

Tudo isso ocorre, no Amapá, no intervalo posterior à segunda guerra mundial, na segunda metade da década de 50 do século XX. É nesse contexto, anterior em pelo menos três décadas à iniciativa roraimense e sob os auspícios de um estado mecenas, que esses escritores migrados para o Amapá na condição de dirigentes governamentais, “tomaram então diversas iniciativas utilizando a própria burocracia do Estado para fomentar espetáculos e entretenimentos de massa disseminando a cultura na vida cotidiana dos novos amapaenses” (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

É bastante provável que o fato de haver entre o Pará e o Amapá uma contiguidade territorial, trafegável por terra (tendo sido uma parte do Amapá território desvinculado do estado paraense), tenha

447

---

4 Paródia da frase de Eliakin Rufino sobre as origens do Roraimense a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, citado em entrevista constante do artigo de Oliveira, Wankler e Souza (2009, p. 29)

proporcionado, também, uma maior proximidade entre os autores de ambos estados do Norte. O Pará, por seu turno tinha um grupo de autores que travava forte diálogo com os modernistas da semana de 22. Também entra nessa equação o fato de que uma parte do grupo de intelectuais dirigentes, migrado para Macapá, seja oriunda exatamente do Pará (Alcy Araújo, Álvaro da Cunha, Arthur Nery Marinho, entre outros). Nesse sentido, essas fortes ligações com os intelectuais paraenses, talvez tenham impulsionado o surgimento de várias manifestações culturais:

A partir de então surgiram os ateliês de escultura e pintura, apresentações das mais diversas companhias teatrais, concertos, círculos folclóricos e as noites lítero-musicais, ao mesmo tempo em que começavam a surgir os primeiros recitais de poesias onde eram apresentadas a produção local. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

448 Isso ocorreu ali, em terras amapaenses, bem antes de qualquer mobilização literária mais intensa em Roraima, mas, quase em paralelo ao surgimento de manifestações modernistas no Amazonas. O fato, no entanto, é que essa era uma preocupação de um estado mecenas, o Amapá (o que a diferencia, sobremaneira, do ocorrido no Amazonas, no mesmo período com a fundação do Clube da Madrugada), o que fez com que o sociólogo e escritor Fernando Canto, dissesse em depoimento constante do blog de João Lázaro, que:

durante a década de cinquenta e parte da de sessenta, o que se viu no Amapá no aspecto literário, foi um esforço sobre-humano dos intelectuais da terra para que os trabalhos das pessoas de talento fossem projetados além de nossas fronteiras, a fim de receber críticas e se consolidar no cenário nacional. (Lázaro, 2017)

Para alguns, todavia, essa consolidação nunca se fez, uma vez que, nem todos os poetas e escritores daquela geração alcançaram a fama nacional. Embora o Amapá tenha tido um movimento orquestrado nas lides oficiais e veículos de circulação nacional como



as revistas **Latidade Zero** e **Rumo** (esta última de vida mais longa e maior alcance que sua predecessora), o alcance de seus poetas e a consequente criação, a partir da revista homônima, do movimento Clube de Arte Rumo, não foi suficiente para transformar a realidade cultural do estado como queriam seus fundadores.

O ensaísta Osório Nunes, em uma crítica publicada no suplemento literário do jornal **Diário de Minas**, em outubro de 1958, assim resume o surgimento da revista **Rumo** no Amapá, antecipando a ideia de expansão em ondas do movimento modernista de 1922, conforme consta no Blog **Literatura no Amapá**:

Encontramos suas raízes na Semana de Arte Moderna. A sua vida constitui um resultado de *descentralização cultural que houve a partir daquela data e que cada vez se acentua*. Se fôssemos um Carlos Drummond, Mário de Andrade, um Vinícius de Moraes ou Anibal Machado, nada nos alegraria mais do que nos saber lidos lá pelos confins do Brasil, no Amapá. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006, grifo meu)

O princípio que norteava a publicação, e consequentemente o grupo de poetas e escritores que gravitava em torno dela é explicitado em seu primeiro editorial, que embora não seja um manifesto propriamente dito, traz algumas características de um manifesto atenuado em sua agressividade, mas ainda assim responsivo e propositivo, que vem assinado por Ivo Torres, diretor responsável pela publicação:

Uma revista de arte e cultura sempre evidencia um *salto para o futuro*. Uma *nova publicação* nascida de *gente moça*, naturalmente, pela seiva entusiasta que lateja, deixa no clima *um nervosismo saudável*. *A revelação revolucionária de coisas inéditas*. *A quebra do silêncio*. *A casa limpa, com sol, sem teias de aranha*.

Uma coletividade só representa alguma importância, sua voz [SIC] é notada, seus filhos autenticados e o nome guardado e reconhecido pela sua cultura. (Cavalcante, 2002, grifos meus)

Ao anunciar a publicação, o jornalista Ivo Torres assume, já no primeiro editorial a terminologia modernista de 22, especialmente no que concerne à proximidade com os preceitos futuristas, mormente ao propor um “salto para o futuro”, que complementado pela expressão “A casa limpa, com sol, sem teias de aranha” dá a entender que o passadismo, representado pelas teias de aranha não será bem-vindo numa publicação “de gente moça”, “entusiasta” e proponente de “um nervosismo saudável”, exatamente como queriam nossos vanguardistas de 22, influenciados pelas propostas do Futurismo. É claro que o adjetivo “saudável”, nesse caso, serve para atenuar possíveis sustos, coisa que num manifesto, segundo João César de Castro Rocha, é parte da necessidade de “atrair e afastar”:

Atrair e afastar: nessa dialética agônica, o manifesto delimita seu espaço discursivo. O eixo de sua estética é a polarização da experiência artística, a fim de apostar no contraste entre os “mestres do passado” e os arautos dos novos tempos. O caráter festivo — nunca se esqueça de que “a alegria é a prova dos nove” — é parte intrínseca da performance, tornando a irreverência um índice máximo da ruptura com a tradição. (Rocha in Andrade, 2022, p. 154)

450

Como os demais movimentos, a temática predominante, também entre esses modernistas do Amapá (embora em sua maioria migrados de outros estados, como em Roraima), seria a própria Amazônia:

O primeiros poetas do Amapá, enquanto unidade socialmente e geograficamente definida, vieram de uma fase revolucionária da arte literária do país — a escola Modernista. Apesar de todos os cinco escritores terem incluído em sua produção literária as questões referentes à cultura amazônica e aos costumes locais, Alcy Araújo e Álvaro da Cunha são citados por vários autores como os dois representantes com maior contribuição social em suas obras. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

O sociólogo Fernando Canto em trecho de depoimento transcrito no blog Literatura no Amapá, observa a esse respeito que:

Era uma interpretação geográfica e social do Amapá, observando sempre as questões do vir a ser, de uma sociedade que estava emergenciando. Era uma proposta até mesmo radical de esperança. O trabalho deles foi muito importante para que a gente tivesse entendimento do que é mesmo o Amapá. (Cavalcante, Cavalcante, Lacerda, Ubaiara, Silva, 2006)

Mas, a insistência na presença de elementos da cor local em manifestos supostamente modernistas não será uma tônica exclusiva na Amazônia. E, muito menos, nessa Amazônia de Boa Vista ou de Macapá. Como se pode notar no trecho famoso do Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade de 1924: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. / Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.” (Teles, 2012, p. 470)

### **III (Amazonas)**

451

Pensada a partir de sua proposta política de um projeto cultural para o Brasil, e, conseqüentemente para os nossos modernistas, a premissa do manifesto Pau-Brasil não é, em tese, propriamente uma afronta aos valores do romantismo alencariano, embora afronte a indiferença parnasiana quanto às temáticas, diante da forma. Mas, na prática, a complexidade dos movimentos literários e da busca dessas iniciativas de representar a síntese de um projeto de nação, não exclui totalmente àqueles cuja pena trabalhou pela forma, em temas nos quais o ufanismo e a cor local eventualmente se manifestavam. A diferença talvez, fosse a “pureza” que aponta Oswald.

De fato, como apontam Telles e Graça (2021, p. 156-157), a cor local, assim como o modo neoparnasiano e simbolista de compor, sempre contaminaram e dominaram a produção poético-literária nessas manifestações pró-modernistas em Manaus (bem como, no Estado do Amazonas e na Amazônia, como um todo), contrariando

o que afirmam outros pesquisadores sobre o surgimento do Clube da Madrugada:

Da mesma forma não consideramos o chamado movimento Madrugada como o marco fundador do modernismo em nossas letras, ainda que corramos o risco de ir contra quase toda literatura especializada no assunto. Ao que tudo indica, Luiz Bacellar foi um dos poucos autores que se deixou impregnar pelo espírito rebelde, pelo afã experimentalista de 22. Os outros autores, mesmo depois de uma viagem ao Sudeste e ao Sul, parecem ter saltado os anos barulhentos de 1920 e 1930. (Telles & Graça, 2020, p. 156)

Os autores, na busca de uma explicação para seu ponto de vista – contrário à maioria dos críticos<sup>5</sup> que apontam o Clube da Madrugada como o ponto de virada entre o simbolismo e o parnasianismo que imperavam na produção literária do Amazonas do início até meados do século XX (o Clube da Madrugada foi fundado em Manaus em 1954), – explicam ainda:

452

Sem nenhum demérito para a associação que tanto produziu na cultura do Amazonas, entendemos o movimento mais como reação geracional que estética. Os jovens se rebelaram contra o poder dos senhores da cultura, mas não tinham ideias claras sobre o que seria cultura nova. Tanto é assim que o primeiro livro de poemas publicado pelo Clube, Varanda de pássaros, de Jorge Tufic, mais devia ao Simbolismo de Camilo Pessanha que ao de Rimbaud, muito menos às ousadias de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade que ao conservadorismo da geração de 45. (Telles & Graça, 2020, p. 156)

Diferentemente do que defende o poeta e compositor de Roraima Eliakin Rufino com a ideia de que os modernistas de 22

---

5 Inclusive o próprio Tenório Telles, que em livro anterior, publicado em 2019, **Clube da Madrugada** – Presença modernista no Amazonas, procura deslindar a relação entre o modernismo de 1922 e o surgimento do Clube da Madrugada, em 1954.

teriam “(...) lançado uma grande pedra no lago tranquilo da influência europeia (...)” (Oliveira, Wankler e Souza, 2009, p. 29) e que as ondas concêntricas geradas por essa pedra só teriam chegado a Boa Vista em 1984, passando antes, na década de 50, por Manaus, com a fundação do último dos movimentos modernistas, Tenório Telles e Antônio Graça não parecem compreender a expansão em círculos das ideias modernistas, que se ampliam em ondas concêntricas, pela Amazônia, senão como modernização:

Se considerarmos a geração de 45 como um momento antimodernista (e muitos críticos e historiadores assim o consideram), teremos que concordar que o Clube da Madrugada não pode ser tomado como o marco do modernismo amazonense. Entretanto, se fizermos uma distinção entre modernização e modernismo, está claro que o Clube representou o mais consciente movimento de modernização de nossas letras. (Telles & Graça, 2020, p. 156)

Embora os dois eminentes professores, ao realizarem em livro o mais completo Estudo sobre a literatura do Amazonas (Estudos de Literatura do Amazonas), neguem ao Clube da Madrugada o feito de ter inaugurado, no Amazonas, um modernismo nos moldes da semana de 22, contrapondo-se ao grosso da crítica que aponta nesse sentido, a proposta do próprio Clube da Madrugada em seu manifesto, parece corroborar, pelo tom sério e algo técnico de seu texto, a ideia de que não estão preocupados em propor algo nos mesmos moldes de 22:

O Clube da Madrugada tem como escopo plasmar uma nova consciência pertinente à realidade brasileira. Dessa assertiva queremos dirimir quaisquer resquícios niilistas ou iconoclastas, mas, simplesmente, fazer ver aos nossos compatriotas que vivemos uma época de decrepitude senil. Desse modo, somos contra a reprodução de um *stato quo* (SIC) estático. Nascendo dessa premissa, a nossa concepção do processo histórico, determinando novas representações no pensamento humano, que se

coadune com a evolução de nossas necessidades sociais. (Telles & Graça, 2020, p. 264)

É interessante ressaltar que, embora, com o passar do tempo, os próprios adeptos do Clube tenham reivindicado a introdução do modernismo no Amazonas, dando, segundo Tenório Telles e Antônio Graça, a falsa pista desse fato aos pesquisadores, que reproduziram esse discurso, essa ideia também contaminou autores como Eliakin Rufino, cuja graduação em filosofia se deu na Universidade Federal do Amazonas. Daí a ideia de expansão da onda modernista em círculos concêntricos, como uma pedra atirada num lago, ter alguma pertinência na perspectiva defendida por um dos fundadores do movimento Roraimeira.

454 É, talvez, inoportuno apontar que o tom adotado no manifesto do Clube da Madrugada, cujo trecho citamos acima, é por demais pomposo, fato que, involuntariamente, faz lembrar a famosa “Carta pras Icamíabas” de **Macunaíma** de Mário de Andrade (1993), deixando dúvidas, de fato, quanto à intenção “modernista” de seus autores, uma vez que um dos elementos que o modernismo Pau Brasil e mesmo o modernismo Antropófono defendiam era a popularização da linguagem, ou o seu abasileiramento sem a pompa parnasiana. Por outro lado, é lícito pensar em uma “modernização” dos temas e perspectivas literárias do Amazonas, já no processo de instalação do Clube da Madrugada, a partir do que o texto propõe, ou seja: “(...) uma nova consciência pertinente à realidade brasileira.”

Deve-se destacar, no entanto, dois fatores comuns aos manifestos pós-22 publicados, nesses últimos 100 anos, nessa parcela da Amazônia que abordamos: 1) a maioria desses manifestos faz questão de assumir parcial ou quase totalmente as ideias modernistas, embora, na prática, elas não se realizem ou se realizem de modo híbrido (mesclando outras tradições/épocas literárias) na produção poética da maioria de seus textos. O que, conforme ouvi de Antônio Cândido, num minicurso ocorrido na Universidade Federal de Santa

Catarina, na década de 90, ficaria melhor explicitado dessa forma: os movimentos propõem, mas a produção nem sempre corresponde ao proposto; 2) o local, ou a cor local, seja do ponto de vista de uma concepção de nação, ou de identidade brasileira, seja do ponto de vista do regional, é quase sempre material importante nessas composições, senão central. É de se notar que esse fato aponta na direção, não exatamente do modernismo da semana de 22, mas de um “tardoromantismo” como indicam Telles & Graça (2021, p. 155), quando se referem à literatura de Ramayana de Chevalier e Pereira da Silva: “*Em outras palavras, conheciam alguns dos primados da Semana de Arte Moderna de 1922, mas não a interiorizaram devidamente*”. O que sinaliza uma faceta mais voltada para a construção de imagens identitárias a partir de elementos estéticos e referenciais locais, como observamos em vários textos do período.

De modo mais amplo, no entanto, sempre é possível situá-los além do contexto modernista, pensando em termos de projeto, numa perspectiva da constituição do nacional como elemento integrador e constituidor de uma imagem literária do estado-nação brasileiro. Isso redundaria num projeto de nação a partir da literatura, como algo mais amplo, mais abrangente que apenas o modernismo. Essa seria a explicação possível, para uma leitura que buscasse entender o porquê da insistência contínua na busca de elementos da cor local, em boa parte dos movimentos, desde o Romantismo, inclusive no manifesto Pau-brasil de 1924, como vimos anteriormente.

455

Restaria, pois dividir o joio do trigo, pontuando as nuances estéticas de cada qual, de modo a discernir a tendências mais perseguidas e propaladas, percebendo prováveis equívocos filiatórios e falácias obliteradoras.

#### **IV (Pará)**

Podemos, no entanto, considerar a possibilidade, que venho estudando, de que os manifestos paraenses da década de 20, a saber:

**“Manifesto da Belleza”** – Francisco Galvão (1923); **“Pra frente!”** – Bruno de Menezes (1923); **“Uma reação necessária”** – Bruno de Menezes (1923); **“À geração que surge”** – Abguar Bastos (1923); **“Flaminaçu”** (grande chama) – Abguar Bastos (1927), tivessem em si embutidas a defesa de ideias regionalistas e de um regionalismo que, talvez, tenha influenciado Gilberto Freyre antes de 1926:

Num primeiro momento, os manifestos paraenses ocuparam-se em deflagrar o movimento literário nas searas locais, buscando explicitar os pressupostos da nova estética como eco das mudanças em São Paulo e Rio de Janeiro. Sob esse ângulo estavam os manifestos assinados por Francisco Galvão e Bruno de Menezes. Mas, praticamente ao mesmo tempo, apareceram os manifestos de cunho essencialmente regionalista, onde se buscava a independência do modernismo local em relação à hegemonia política do “Sul”. Abguar Bastos (1902-1995) foi o principal agente dessa ideia, publicando dois manifestos, sendo que um deles tornar-se-ia mais conhecido nos estudos sobre o modernismo brasileiro – *Flami-n’-Assú*, de 1927. (Figueiredo, 2016, p.141)

456

É exatamente essa perspectiva regional que reaparece, em 1927 com o manifesto Flaminassu, no qual Abguar Bastos reafirma o sentimento “de dois anos atrás”:

Não é um apelo de audácia nem de reclamo. É um apelo de necessidade e independência. Como há dois anos atrás, recorro ao meu dundunar de sapopema oriunda – porque eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uiáras e estrelas. Sapopema é o clamor do viajero que se perdeu nas matas e apela; não é só isto, pode ser, também, o símbolo da voz da mocidade que teve comigo idêntica maqueira d’oiro para um sonho extraordinário de liberdade literária. Ride, ó vós que não atinardes com as minhas palavras, ride-vos, à socapa escondidos nos cipós da intriga como curupiras de casaca a assoviar feitiços atrás das encruzilhadas. Ride. Eu terei a serenidade dos moru-



bixabas heroicos e sorrirêi, também, de vossa agonia em me não compreender. Ouvi. (Bastos, 1927)

Além da linguagem, apoiada em terminologia regional amazônica, o texto ainda se propõe a argumentar no sentido de incluir valores étnicos ancestrais e, discretamente, nesse segundo momento, já em 1927, parece se filiar a um verde-amarelismo, também modernista, mas não alinhado ao sentimento de 1922, ao se declarar como “chama (...) conservadora, patriótica, verde-amarela”, conforme podemos observar abaixo na continuação da citação acima:

(...) Daí a minha ideia com um título incisivo: – FLAMI-N’-ASSU. É a grande chama, indo-latina, aquilo em que eu penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindoiras. FLAMI-N’-ASSU é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, (...) E, assim, FLAMI-N’-ASSU marchará, selvas a dentro, montanhas acima, *conservadora, patriótica, verde-amarela* FLAMI-N’-ASSU não é um estorvo aos grandes charivaris da civilização. Não! Ela admite as transformações evolutivas. O seu fim especialíssimo e intransigente é dar um calço de lenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história. (Bastos, 1927, grifo meu)

457

Mas antes mesmo disso, Francisco Galvão, Bruno de Menezes e o próprio Abguar Bastos apontam na direção de uma regionalidade hodierna como redentora e amplificadora da modernidade e da necessidade de modernização:

Haja vistas para a bizarra Paulicéia que, parece-nos é a sede onde pontifica essa plêiade de reformadores. É lá que Monteiro Lobato, qual outro Fernão Dias Paes Leme, dono que é de uma bem montada casa editora, encoraja a mocidade, injetando-lhe sangue novo, imprimindo as suas produções.

Nós, de a Belém-Nova, somos daqueles que pensam, inimigos que

hemos sido do arcaísmo, ser chegado o momento de predominar no Brasil uma outra Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, - regional - plasmando a vitalidade de uma raça.

Se o que fazemos a cada instante, atulhando as prateleiras das livrarias, não é a realidade almejada, ainda não preenche a lacuna que o no Ideal [SIC] culmina, dá-nos, contudo, a satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio.

E por essa razão a Belém-Nova, triunfadora no seu testamento, dá guarida em as suas colunas a gregos e troianos - novos e velhos - até que desta Babel de pensamentos surja a escola de que carecemos. (Figueiredo, 2016, p.145)

458 Ao somar Monteiro Lobato aos Modernistas de 1922, Bruno de Menezes (1923), no seu manifesto, **Uma reação necessária**, aqui apresentado por Aldrin Moura Figueiredo, dá certas indicações de que embora houvesse uma circulação quase simultânea das ideias modernistas entre a intelectualidade do Pará e do eixo Rio-São Paulo, não havia uma clara identificação das diversas tendências concorrentes do modernismo, exceto pelo fato de que todas elas, de algum modo se opunham ao Parnasianismo:

(...) os novos literatos tentaram romper com o passado fundador da nacionalidade. A ideia de comemorar o passado não fazia parte do vocabulário dos novos e o novo magazine preferia percorrer o tempo presente. “A vida dos nossos dias” parecia mais atraente do que “o valor das relíquias históricas”. Logo nos primeiros números da revista, apareceram os sinais da “adesão” ao movimento paulista, cujo marco de fundação acabou sendo a Semana de Arte Moderna de 1922. Havia, no entanto, muita incerteza sobre o que queriam aqueles jovens do Sul, quais suas propostas e o que defendiam. (Figueiredo, 2016, p. 137)

Conforme aponta o historiador Aldrin Moura de Figueiredo:

“Havia também muita similitude de propósitos, tanto que alguns nomes, que não tiveram qualquer participação na agitação paulista, passaram a figurar entre os fundadores do modernismo brasileiro e até confundidos entre os participantes da Semana. As lembranças de Raul Bopp são, mais uma vez, esclarecedoras.” (Figueiredo, 2016, p. 137) Figueiredo reproduz a explicação da participação passiva ou não-participação na agitação daqueles dias, do autor de *Cobra Norato*:

Nesse movimento, de ruidosa confusão, resguardei-me numa posição tranquila, sem tomar parte em nada (embora algumas vezes eu aparecesse ainda citado, erroneamente, como um dos participantes da Semana). Minha contribuição, nesse sentido, foi nula. Também, nem senti que as ideias de maior vibração, nesse momento, tivessem exercido em mim, qualquer influência. O que, a esse respeito, poderia se denominar de fase de formação modernista, vinha já com raízes amazônicas. Durante minha estada no Setentrião brasileiro, colhi ensinamentos, que me conduziram a um novo estado de sensibilidade. Alarguei instintivamente a 459  
visão que eu formava das nossas coisas. Abeirei-me das falas rurais, de uma deliciosa formação sintática. Na sua simplicidade, estavam certamente germens de poesia pura, descongestionada de acessórios ornamentais. (BOPP, *in* Figueiredo, 2016, p. 138)

A conclusão parcial a que chegamos, lendo o depoimento de Raul Bopp é a de que, longe de ensejar uma hierarquia na qual a Amazônia paraense participa passivamente dos eventos posteriores a 22, filiando-se ao projeto modernista paulista, há uma forte interação simultânea entre os dois grupos, desde antes do evento, gerando dúvidas quanto aos rumos desses jovens do Sul, perspectivas diferentes e influências mútuas que, nos anos seguintes, conseguem modificar o cenário nacional. Não à toa, **Cobra Norato** e **Macunaíma** fazem parte da produção resultante dessas discussões pós 22 e têm temáticas amazônidas.

## V (Conclusões)

Olhando esses cem anos de manifestos e manifestações que reivindicam a herança ou a convivência com as ideias modernistas de 1922, na Amazônia, acreditamos estar na frente de um fenômeno cujo cerne é a divergência entre teoria e prática. Se, de um lado, do ponto de vista teórico, boa parte desses autodenominados herdeiros do modernismo tencionava tornar-se agente de uma vanguarda transformadora, ainda que tardia; de outro lado, sua atuação, na prática, seja na insistência indiscriminada do uso da cor local, seja no paradoxo, em alguns casos, de utilizar matrizes indígenas como representativas da cultura local, sem, contudo dar voz, de fato, aos indígenas, aponta numa outra direção, mais conservadora, mais própria de um conservadorismo verde-amarelo, que utilizava os símbolos, sem contudo, discutir os indivíduos que eles, supostamente, representavam, do ponto de vista de suas atitudes, ou, como preferia Mário de Andrade, da “entidade” que representavam.

460

Dessa forma pode-se apontar na mesma direção que apontam Tenório Teles e André Graça em relação à primeira geração de poetas do Clube da Madrugada em Manaus: Havia a intenção de renovar, havia o desejo do novo, mas a prática não alcançava, em formato de produção literária os ideais da Semana de 22, porque os poetas apenas modernizaram a sua expressão temática, sem, contudo, modernizar a linguagem.

Por outro lado, é possível que o desejo póstero de filiação a um modernismo que se supôs bem-sucedido, como o de 1922, especialmente, como aponta Luís Augusto Fischer (2021) em **Duas Formações, uma História – das ideias fora de lugar ao perspectivismo ameríndio**, tenha gerado nos poetas e escritores dessas periferias amazônicas, tão díspares entre si, um desejo (nem sempre correspondido pela sua produção poética) de uma coesão modernista quase impossível. Especialmente se os propagandistas do

modernismo de 1922 fossem são-paulocêntricos, eminentes críticos e historiadores literários do quilate de Antonio Candido, “um assumido militante do Modernismo, em seus desdobramentos críticos, pedagógicos e historiográficos.” (Fischer, 2021, p.124-125) O que, segundo Fischer, plasmaria toda uma geração da crítica, consolidando o modernismo de 1922 em posição hegemônica na construção dessa versão do cânone literário, já a partir dos anos 1960 em diante.

É evidente que essa possibilidade, apontada por Fischer (2021), de que a centralidade da semana de 1922 tenha decorrido em grande parte da militância de Candido em seu favor, poderia abarcar apenas aos movimentos surgidos a partir dos anos 60, como o Roraimeira, em função do grosso da produção daquele teórico (Candido), segundo o crítico gaúcho, ter-se dado na década de 1950, portanto, próximo demais da fundação dos clubes do Amapá (1956) e do Amazonas (1954). Fato que talvez não ensejasse influência tão evidente pela proximidade temporal entre a publicação dos textos do teórico-historiador e o surgimento/instituição desses movimentos. 461

Quanto a esses últimos, talvez, pelas pistas encontradas no manifesto do Clube da Madrugada, cuja sanha é inicialmente “conservadora”, possa-se apontar um outro rumo, o verde-amarelista. Tal posicionamento aparentemente revisto a *posteriori*, para uma posição mais próxima de 1922 e do manifesto Pau-Brasil, teria ressituated e ressignificado os princípios do Clube da Madrugada. Talvez, o tenha, inclusive, tornado, posteriormente, mais próximo da antropofagia, em função do posicionamento de resistência à ditadura militar de 1964, de seus intelectuais e da oposta identificação/adesão dos remanescentes do verde-amarelismo com o golpe militar. Nesse caso, a influência de Antonio Candido seria, em função do tempo decorrido, mais perceptível.

No caso do Roraimeira, sempre é bom lembrar que Boa Vista foi, e é ainda, uma cidade militarizada, em função da fronteira tríplice com a Venezuela e a República Cooperativista da Guiana. Não que

as demais regiões da Amazônia fronteiriça, notadamente o Acre e Rondônia, também não o fossem, como os demais estados são, mas, há militares e militares. E, no caso de Roraima, tudo parece ter contribuído para que, em não havendo uma mobilização cultural modernista anterior ao golpe militar de 1964, essa também não pudesse ter surgido durante a vigência dos governos militares, ali, em função da repressão ocasionada pela censura, que via nas experimentações modernistas um inimigo do estado e um agente de depravação e dispersão. O que nos leva a concluir, que o Roraima só poderia ter as condições sócio-históricas para seu surgimento contestatório das elites locais, depois do abrandamento da repressão, em meados dos anos 80, e de um processo de redemocratização institucional.

Um outro fator de destaque, nesse caso, apontado por João César de Castro Rocha (2021) é de que os movimentos de vanguarda, conquanto propusessem a derrocada do passadismo (em especial o Parnasiano), deixaram evidente seu apreço pela conservação de seus próprios atos, manifestos e correspondência (veja-se o exemplo de Mário de Andrade, que deixou instruções específicas de só ter revelado o conteúdo de suas missivas 50 anos após sua morte). Essa conjunção de fatores os torna a um só tempo revolucionários na sua prática de instituir a modernidade pela linguagem (assim como, pela adoção da forma livre) e conservadores dos próprios protocolos de criação e do *modus operandi*, sabendo da importância dessa conservação, no sentido de afirmação do movimento para a posteridade.

Nesse entremeio, não convém descartar a complexidade, fruto da heterogeneidade de movimentos, espaços, urdiduras, sentimentos de pertença, entre outros fatores, que, em diferentes épocas, pautaram a criação desses movimentos, embora seus próprios instituidores, por desejo de pertença a uma tradição literária, os tenham filiado ao evento de 1922, de forma homogeneizante. Ademais, é sempre bom lembrar que, mesmo no interior do que consideramos “movimentos”, ainda que no singular, “movimento”, há diferenças

e dessemelhanças, mais que semelhanças e aproximações. Por isso, aceitamos mais facilmente a declaração de pertencimento e filiação desses intelectuais, quando se referem aos eventos dos quais participaram ativa ou passivamente; pela absoluta necessidade de acreditar que sua “intenção de modernização” tinha um quê de “modernismo”.

Por último e não menos importante, cabe salientar que a proximidade dos amapaenses (dos quais alguns eram, de fato, paraenses migrados) com seus colegas do Pará, os quais, por seu turno, vivenciavam intensa troca de experiências e circulação de ideias estéticas e literárias com seus colegas do Sudeste, pode ter influência no fato do Amapá ter tido mais intimidade com as ideias modernistas e de ter iniciado sua movimentação literária, nesse sentido, ainda na década de 1950. Isso, se acreditarmos num fluxo ocasionado por uma pedra atirada num lago, cujo resultado máximo seria o Roraimera (segundo o poeta Eliakin Rufino), e cujo epicentro seria a Semana de Arte Moderna de 1922, à qual todos, em algum momento, dentro de uma diacronia homogeneizante da literatura moderna brasileira e sua historiografia, se filiariam. 463

Ou não.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. 29<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Vila Rica, 1993.

BASTOS, Abguar. Manifesto Flami-n'-assu. Belém Nova, Belém, n. 74, 15 set. 1927.

CAVALCANTE, Alcinéa. Rumo – A revista que projetou o Amapá publicado no **Blog Alcinéa Cavalcante – Liberdade de expressão**, em 7 de agosto de 2009, às 1:26 AM, no sítio da internet: <https://www.alcinea.com/sem-categoria/rumo-a-revista-que-projetou-o-amapa>, acesso em 20/03/2022.

\_\_\_\_\_. A revista que projetou o Amapá. **Blog do Observatório da Im-**

**prensa**, edição 200, 27/11/2002, disponível em: <https://www.observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/a-revista-que-projetou-o-amap/> acessado em: 27/04/2022.

CAVALCANTE, Alcinéa; CAVALCANTE, Alcilene; LACERDA, Beto; UBAIARA, Gilberto; e SILVA, Tanha Movimento Rumo e Modernos Poetas do Amapá publicado no **BLOG Literatura no Amapá**, em 06/01/2006 in <http://escritoresap.blogspot.com/2006/01/movimento-rumo-e-modernos-poetas-do.html>, acesso em 20/03/2022.

FEITOSA, Suênia Kdidija Araújo. **Recepção do Movimento Roraimera**: identificação, apropriação e construção identitária. Dissertação de Mestrado, 2014, (Mestrado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima: Boa Vista, 2014.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. De Pinceis e Letras: os manifestos literários e visuais no modernismo amazônico na década de 1920. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, Vol. 09. Nº2, Jul-dez.2016, p.130-155, Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/territoriosfronteiras/index.php/vo3no2/article/view/575> acesso em 20/03/2022.

FISCHER, Luís Augusto. **Duas formações, uma história**: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.

464 JOBIM, José Luis. **Literatura comparada e literatura brasileira**: circulações e representações. Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

MACAGGI, Nenê. **A mulher do Garimpo: o romance do extremo sertão do Amazonas**. Manaus: Imprensa oficial do Amazonas, 1976.

OLIVEIRA, Rafael da Silva; WANKLER, Cátia Monteiro; SOUZA, Carla Monteiro. Identidade e Poesia Musicada: Panorama do Movimento Roraimera a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração. **Revista Acta Geográfica** (UFRR), ano III, nº 6, jul./dez. de 2009. p. 27-37. Disponível em: <https://revista.ufr.br/actageo/article/view/222>. acesso em 20/03/2022.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Manifestos: a Estética, a Política, as Polêmicas e o Legado**. In: ANDRADE, Gênese (org.). **Modernismos: 1922-2022**. São Paulo: Companhia das Letras: 2022. p. 154-169.

SOUZA, Gilda de Melo. **O Tupi e o Alaúde: uma Interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.



TELLES, Tenório & GRAÇA, Antônio Paulo. **Estudos de Literatura do Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2021.

\_\_\_\_\_. **Clube da Madrugada – presença modernista no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2019.

# Gilberto Freyre e o modernismo: anarquia e paradoxo

Rogério Lima<sup>1</sup>

*Afinal, fama é a soma de todos os mal-entendidos que se reúnem em torno de um novo nome.*

Rainer Maria Rilke<sup>2</sup>

## Introdução

466 Na década de 1940, o sociólogo Gilberto Freyre retomou o tema da literatura moderna no Brasil para ressaltar que tanto o movimento modernista quanto o movimento regionalista figuraram, cada um deles com as suas características, como agentes de transformação da espontaneidade intelectual, cultural e da autoconfiança entre os brasileiros. Freyre compreendia tanto o regionalismo quanto o modernismo como movimentos que tinham como projeto comum “fazer do Brasil uma parte vital de um mundo novo e mais harmônico” (Freyre, 2001). Este ensaio destaca algumas peculiaridades do relacionamento intelectual de Gilberto Freyre — na sua juventude — com as ideias acerca do modernismo e as ideias dos organizadores e participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, um relacionamento que — durante muitos anos — esteve carregado de ressalvas e tensões.

A biografia cultural de Gilberto Freyre escrita por Enrique

---

1 Universidade de Brasília.

2 *For Fame, after all, is but the sum of all the misunderstandings which gather about a new name* (Rilke, 2006.p.1). Tradução nossa.

Rodríguez Larreta e Guillermo Giucci (2007) reúne extensa referência a documentos, artigos publicados em jornais, ensaios e à leitura da correspondência e dos diários de Freyre. A organização de um grande apinhado de documentos e informações, produzidas entre 1900 — ano de nascimento de Freyre — e o ano de 1936, torna essa obra uma importante porta de entrada para entender o jovem escritor e sociólogo Gilberto Freyre no seu contato com o modernismo europeu, e o Gilberto Freyre crítico das práticas artísticas dos intelectuais representantes do modernismo no Brasil.

Larreta e Giucci destacam que a partir da sua perspectiva intelectual “Gilberto Freyre pode ser considerado um mediador entre diversas culturas das quais se apropriou criativamente, a fim de propor uma nova síntese” (Larreta; Giucci, 2007, p. 13). Os autores ressaltam que não se deve limitar o personagem, definindo-o somente como “um homem de ideias e intelectual cuja obra se confunde com a história do Brasil moderno” (Larreta; Giucci, 2007, p. 13). Pois:

467

Sua ação intelectual, ao retornar da Europa em 1923, estimulou o desenvolvimento de uma literatura de caráter regionalista, manifesta, por exemplo, na obra de seu amigo próximo, José Lins do Rego. O regionalismo de Gilberto Freyre, uma das vertentes importantes da modernização do Brasil nas primeiras décadas do século XX, e sua polêmica com os modernistas paulistas ainda são objetos de controvérsia na história da literatura brasileira. Essas oposições podem ser simbolizadas pela relação tensa entre Gilberto Freyre - nordestino, de educação norte-americana e influência cultural protestante - e Mário de Andrade, paulista, de educação predominantemente francesa e cultura católica (Larreta; Giucci, 2007, p. 12-13).

## **A passagem pela Universidade de Baylor**

Aos vinte anos de idade, Gilberto Freyre foi o único estrangeiro a se graduar em artes na universidade de Baylor, na cidade de Waco, no Texas, em 1920 (Larreta; Giucci, 2007, p. 86). Aluno brilhante e leitor de grande amplitude de interesse literário familiarizou-se com as obras de franceses como: Romain Rolland, Balzac, Daudet. Dedicou especial interesse aos romances de Machado de Assis, Júlio Ribeiro, Taunay e Eça de Queirós (Larreta; Giucci, 2007, p. 87). Em seu período em Baylor, Freyre interessou-se pela leitura de obras de Lafcadio Hearn, Pierre Loti. Na Universidade de Baylor — com a finalidade de complementar os seus recursos financeiros — assumiu o posto de instrutor de francês, motivo pelo qual é possível localizar na sua biblioteca pessoal obras de Balzac, Zola e J-K. Huysmans. Nos seus primeiros contactos com a literatura alemã, ele se encantou com “a poesia de Stefan George e, especialmente, com Goethe” (Larreta; Giucci, 2007, p. 87).

468

No período de formação que Freyre passou em Baylor — de abril de 1918 a janeiro de 1921 — ele teve a oportunidade de assistir às conferências e palestras proferidas por intelectuais como: William Butler Yeats, Vachel Lindsay, Amy Lowell e Rabindranath Tagore. O jovem estudante tornou-se próximo da poeta — e amiga de Ezra Pound — Amy Lowell. Freyre considerava Lowell — conforme anotou em seu diário — “uma das maiores figuras da literatura em língua inglesa” (Freyre, 2006, p. 123). E sua poesia era carregada de sutileza “cheia de cor e sobretudo rica de sugestões ao mesmo tempo visuais e musicais” (Freyre, 2006, p. 123). A partir da influência exercida pelo imagismo de Amy Lowell sobre o jovem Freyre temos a origem do poema “Bahia de todos os santos e quase todos os pecados”, resultado da sua primeira visita a Bahia em março de 1926. O poema foi publicado no mesmo ano na *Revista do Norte*, dirigida por José Maria de Albuquerque Mello. Vinte anos depois de publicado o

poema receberia elogios do poeta e amigo Manuel Bandeira (Larreta; Giucci, 2007, p. 301).

### **Longe do Brasil, longe da Semana de Arte Moderna de 1922**

Terminada a sua formação na Universidade de Baylor, Gilberto Freyre partiu para Nova York, rumo à Universidade de Columbia, onde cursaria o seu mestrado. Freyre chegou à cidade de Nova York — para o seu novo período de formação — em 8 de janeiro de 1921, uma segunda-feira (Larreta; Giucci, 2007, p. 101). A chegada de Freyre à cidade assumiu grande importância pelo seu contato com a transformação moderna pela qual Nova York e os Estados Unidos passavam com a construção de arranha-céus — abominados pelo Freyre cronista do *Diário de Pernambuco* — e com o surgimento da figura feminina das *flappers* — no Brasil conhecidas como *Melindrosas* — e a conquista do direito ao voto pelas mulheres.

Esses eventos não escaparão de um certo conservadorismo de província do jovem estudante pernambucano que participava ativamente da modernidade intelectual que a vida na Universidade de Columbia lhe proporcionava, e que usufruía da liberdade de costumes praticada no bairro boêmio Greenwich Village. Apesar do seu cosmopolitismo, o jovem Freyre escritor demonstrou — por diversas vezes — ser possuidor de um certo conservadorismo provinciano. O cronista que publicava seus artigos no *Diário de Pernambuco* era um moralista mais severo do que o jovem Freyre, estudante da Universidade de Columbia que frequentava o Greenwich Village (Larreta; Giucci, 2007, p. 116-117). 469

No ano de 1922 Gilberto Freyre se encontrava em Nova York, portanto longe do burburinho da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Contudo o jovem escritor anotou no seu diário uma questão sobre a maneira arrevesada como poemas eram lidos nos círculos literários no Brasil:

No Brasil, na casa do meu tio Virgílio [...] ainda ouvi, quando colegial, bacharéis de fraque recitando versos ao som da *Dalila* tocada no piano por mãos de sinhás ilustres. Espetáculo aos meus olhos meio ridículo — o artificial da entonação do declamador é qualquer coisa de grotesco. Ridículo, portanto, aos meus olhos — os bacharéis quase sempre nas pontas dos pés — e ridículo para meus ouvidos (Freyre, 2006, p. 126).

Freyre comparava a maneira de recitar poemas no Brasil com a forma aprendida por ele nos Estados Unidos, sobre como os poemas eram apresentados ao público:

Porque no Brasil não surgem salões, tanto quanto nas feiras, poetas que cantem os seus poemas? Os poemas são, quase todos, para ser cantados e não declamados. É o que faz aqui nos Estados Unidos o meu amigo Vachel Lindsay. Que impressão ele faz nos ouvintes quando canta “General Booth enters into Heaven”. O poema é lírico, com toques de dramático, sacro, religioso, evangélico. No Brasil deve haver quem pergunte, como aquele personagem do Eça com relação à literatura na Inglaterra, se há poetas nos Estados Unidos. Se há poesia (Freyre, 2006, p. 126).

470

Freyre anotou em seu diário a sua opinião sobre a renovação pela qual passava a poesia norte-americana, na sua opinião:

Atualmente, a poesia neste país atravessa um período de notabilíssimo avigoramento que já tomou o nome de “New Poetry”. Além do que vozes africanas começam, em inglês poético, a juntar-se magnificamente às anglo-saxônicas. Nos Estados Unidos de agora há uma verdadeira revolução literária na poesia, no romance, no teatro — O’Neil que diga — e na crítica. Na crítica puramente literária com Brooks e na literatura misturada à social e de ideias com o verdadeiramente extraordinário Henry L. Mencken (Freyre, 2006, p. 126-127).

Como é possível notar, não há por parte do jovem Gilberto Freyre — no momento de registro das suas impressões sobre a literatura norte-americana — nenhuma referência aos acontecimentos

literários de fevereiro de 1922 — ocorridos no teatro municipal da cidade de São Paulo — ou comparação entre os processos de transformação literária e estéticos que estavam ocorrendo em pontos opostos das Américas. Os pesquisadores Heloisa Espada, curadora do Instituto Moreira Salles, e Luiz Antonio Bangolin, pesquisador do IEB/USP, destacam que é importante ressaltar que a Semana de Arte Moderna é considerada um marco, mas ela não iniciou o movimento modernista, tendo — a sua valorização cultural — passado por um processo de construção histórica.

Antes da semana, outras iniciativas culturais modernas já tinham sido realizadas no país, tais como as duas exposições individuais de Anita Malfatti, em 1914 e em 1917. É preciso sublinhar uma questão que me parece de fundamental importância: o modernismo no Brasil não começa com a semana. Essa ideia de que a semana vem, apresenta obras que marcam uma ruptura em relação ao que estava sendo feito, é uma ideia falsa. Houve muitas iniciativas antes da semana e depois da semana e, ao conjunto de todas essas iniciativas, algumas individuais, outras coletivas, a gente dá o nome de modernismo brasileiro. Sabemos hoje que, por exemplo, imediatamente à semana, nos anos 30, ninguém falava da semana. Essa ideia da Semana de Arte Moderna é uma coisa que também foi construída pela historiografia. E só lá no final dos anos 40, nos anos 50, quando se formam os museus de arte moderna no Brasil e também quando foi lançada a primeira Bienal, em 1951, houve todo um trabalho de resgate e de reconhecimento público desses nomes, principalmente da Anita Malfatti e da Tarsila do Amaral, que não participou da semana, mas logo se uniu ao grupo. É preciso falar que houve uma construção histórica da narrativa da Semana de Arte Moderna como um evento fundador do nosso modernismo. Isso foi construído, principalmente, com ajuda da Universidade de São Paulo (USP), a partir do início dos anos 70, sobretudo quando a universidade comprou o acervo da família do Mário de Andrade e esse acervo foi para o IEB. [...] o livro *Artes Plásticas na Semana de 22*,

escrito por Aracy Amaral [...], lançado na década de 70, ajudou a construir a importância da Semana [...] Tudo isso foi contribuindo para que o evento passasse a ter um caráter positivo, de enaltecimento (Agência Brasil, site).

Ao que parece, toda a atenção de Freyre estava concentrada no movimento da *New Poetry* que incluía nomes como: Vachel Lindsay, Amy Lowell, E. E. Cummings, Ezra Pound, T. S. Eliot, Hart Crane, Wallace Stevens, William Carlos Williams entre diversos outros nomes não menos importantes. No campo da ficção havia F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Nathanael West, Sinclair Lewis.

O tema da identidade racial estava representado no *New Poetry* pelo “Harlem Renaissance” — florescimento do novo movimento negro — que congregava artistas afro-americanos ligados aos diversos setores da vida cultural e artística americana: Nella Larsen, Zora Neale Hurston, Langston Hughes, Cab Calloway, Duke Ellington, Alberta Hunter, Countee Cullen entre outros: escritores, músicos, cantoras, editores, escultores etc. Como Freyre tinha vivo interesse sobre o tema das relações entre o homem e o seu meio, creio que toda a sua atenção, nesse momento, estivesse voltada para a efervescência cultural, estética, social e racial provocada pela *New Poetry*; assim como também para o final da sua temporada americana com o encerramento dos seus estudos na Universidade de Columbia e sua decisão de partir em viagem para a Europa em 1922.

Durante o período em que permaneceu na Universidade de Columbia e na cidade de Nova York, Gilberto Freyre escreveu 46 artigos para a edição de domingo do jornal *Diário de Pernambuco*. Contudo, Freyre não escreveu “nenhum artigo especificamente dedicado ao problema racial nos Estados Unidos, nem referências à influência da cultura negra sobre a arte e a vida norte-americanas” (Larreta; Giucci, 2007, p. 113). É um fato curioso que — em meio ao florescimento da *New Poetry* e da *Harlem Renaissance* — o cronista não tenha enviado relatos detalhados sobre esse movimento



renovador da literatura norte-americana ao Brasil, reservando os seus comentários críticos e estéticos apenas para o seu diário íntimo.

No seu processo de formação cultural e intelectual na Universidade de Baylor, Freyre tornou-se um amante da música de Bach que continuava a cultuar mesmo após a sua mudança para a Universidade de Columbia: “Bach é essencial para mim. Desde Baylor. [...] Agora, em Nova York, vou à Catedral de São João — São João o Teólogo — só para ouvir Bach” (Freyre, 2006, p.95). Contudo, tinha ressalvas para com o Jazz (Larreta; Giucci, 2007, p. 94). Em 13 de novembro de 1921, publicou no *Diário de Pernambuco* um artigo no qual tecia duras críticas às danças modernas americanas da época e ao jazz: “As danças americanas do dia [...] são bárbaras. Tão bárbaras como as músicas — este *jazz* e este *rag time* horrorosos. Têm sensualidade sem ter uma só nota de graça” (Freyre, 2016, p. 155).

Nesse momento, o cosmopolitismo do jovem Freyre descamba em relatos conservadores, pois quando se tratava de enviar impressões culturais sobre Nova York para a província as opiniões do seu autor carregam certos preconceitos que são difíceis de compreender num jovem de 22 anos — do pós-guerra, estudando numa das mais prestigiosas universidades americanas e morando em Nova York, enquanto importantes transformações intelectuais, artísticas, sociais e políticas estavam em curso.

Em artigo publicado no número 80 da *Revista do Brasil*, de agosto de 1922, teceu duras críticas à defesa feita pelo historiador Oliveira Lima — em sua *História da Civilização* — do voto feminino, adotado nos Estados Unidos:

Outra afirmativa em tom categórico do Sr. Oliveira Lima: que o sufrágio feminino já foi posto em prática com felicidade nos Estados Unidos. Em primeiro lugar é cedo para afirmar o sucesso ou o fiasco do sufrágio feminino em prática. Pondo porém numa balança os resultados da curta experiência — os benefícios numa concha e os malefícios noutra — estou que a

dos malefícios pesaria mais. A ação do sufrágio feminino tem sido principalmente no sentido de “extinção de sexo” para usar a frase duma senhora, Arabella Kenealy, em livro recente. Dizia-se que o elemento feminino, de posse do voto, traria à corrupta atmosfera da política norte-americana um sopro purificador. Ilusão. Contribuiu talvez, num impulso histórico, para a lei que estabeleceu a proibição do fabrico e venda de bebidas alcoólicas. Mas fora disto qual tem sido a influência da mulher por meio do voto? Nenhuma. A não ser que a tenha descoberto a Senhora Bertha Lutz na sua recente visita a este país, como delegada ao interessante Congresso de Baltimore. Muito mais estava fazendo a mulher americana há dez ou onze anos quando o sufrágio era ainda sonho (Freyre, 1922, p. 369-370).

Décadas depois, 1978, Freyre faria um espécie de *mea culpa* dessa e de outras críticas feitas a outros personagens no mesmo artigo e em outros, reputando o tom que havia imposto ao artigo à arrogância e petulância do jovem estudante (Freyre, 2016, p. 46).

474

Por outro lado, — ao folhear o diário íntimo do escritor — o leitor encontrará um outro Freyre completamente adaptado às promessas da moderna metrópole do norte, e adaptado também à vida trepidante do Greenwich Village: “Depois que passei um ano em Nova York, sinto-me um pouco cidadão desta nova Roma” (Freyre, 2006, p. 107). Sobre o Greenwich Village Freyre também anotou no seu diário íntimo — com as tintas características do comportamento masculino da época, e um certo ar de antropologia cultural — o seguinte:

Continuo a não saber o que é, em Nova York, casa de mulheres da vida. Greenwich Village, porém, em alguns dos seus aspectos já meus conhecidos, não deve estar longe dos deboches característicos dessas casas. Apenas são deboches sem comercialismo. Isso como que os dignifica. Como que os baudelairiza. Outro dia, indo visitar uns camaradas, quem me recebeu foi linda camarada de seus 20 anos, toda nua. “Estava no banho quando você tocou

a campanha”. É claro que não tivera tempo de se resguardar com a toalha! Também é claro que o seu descuido foi bem compreendido; e Frineia quanto possível honrada. Parece que em Greenwich Village as americanazinhas de província — Frineia é uma delas — vindas de meios mais puritanos é que se tornam as criaturas mais demoníacas. As mais ostensivamente lúbricas. Também há por aqui muito sexo desviado. Apenas as expressões mais comuns desses desvios de sexo são diferentes das dominantes no Brasil: pelo menos das do meu conhecimento. Aqui são as sucções que dominam. A felação. É quase uma instituição sexual anglo-saxonia (Freyre, 2006, p. 118-119).

A experiência de viver em Nova York ampliou a visão que Freyre tinha do próprio país em muitos sentidos:

A inevitável comparação com uma tradição cultural diferente renovou-lhe a curiosidade pelo próprio país, acentuando os seus traços singulares. Ao mesmo tempo, o Brasil reinscreveu-se no vasto horizonte da América Latina e do mundo hispânico (Larreta; Giucci, 2007, p.112).

475

Na Universidade de Columbia, assistiu ao curso de sociologia do professor Franklin Giddings. Giddings desenvolveu a noção de “consciência da espécie”, conceito que teve considerável influência sobre Freyre (Larreta; Giucci, 2007, p. 135-137). Em 1922, Freyre possuía uma formação que incluía a leitura de autores importantes — Simmel, Max Weber, Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Homero, Ovídio e William Morris entre outros — e inclui também a sua presença em cursos acadêmicos com importantes professores da Universidade de Columbia, dentre eles Franklin Giddings, Randolph Bourne, John Dewey e Franz Boas (Larreta; Giucci, p. 101). “As principais conexões de Freyre na Columbia foram com os iberistas e americanistas que pesquisavam a história social da América Latina” (Larreta; Giucci, 2007, p. 141).

Durante a sua estadia nas Universidades de Baylor e Columbia, Freyre, além de acumular uma vasta experiência de leitura,

também acumulou grande experiência como escritor. Em agosto de 1922 publicou no número 80 da *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato, o ensaio: “A história da civilização do sr. Oliveira Lima”. No mesmo ano, Freyre publicou no volume 5 do *The Hispanic American Historical Review* a sua dissertação de mestrado “Social Life in Brasil in the Middle of the Nineteenth Century”. Larreta e Giucci destacam essas publicações como sendo “dois estudos breves e brilhantes que antevêm o perfil, o tom e algumas das ideias fundamentais de suas principais obras” (Larreta; Giucci, 2007, p.142).

476 Ao fazer a crítica do livro de Oliveira Viana, Freyre refere-se ao fato de o autor subestimar “as bases econômicas da civilização. Refere-se, na interpretação econômica da história, a Edwin Seligman, seu professor, que propõe um uso não-reducionista de Marx e concebe o jogo de superestruturas políticas e ideológicas em interação com o fundamento econômico” (Larreta; Giucci, 2007, p.143-144). Em relação ao uso de ideias marxistas por Freyre em seu ensaio, Larreta e Giucci destacam que: “O comentário, baseado numa citação de Engels, deve ter soado radical numa revista brasileira de 1922, com a presença tênue do marxismo no país” (Larreta; Giucci, 2007, p. 144). Freyre “qualifica seu comentário, afastando-se das visões mais extremas do uso do materialismo histórico [...]”:

Creio que o reparo mais desfavorável que se possa fazer ao recente livro do Sr. Oliveira Lima é o lugar subalterno que, na hierarquia de fatos dá o autor ao elemento econômico. Aliás este reparo, que lhe fiz em carta, aceita-o o Sr. Oliveira Lima; apenas o justifica, ou antes o explica, com a escassez de espaço. Dada, porém, a limitação de espaço, o material a sacrificar deveria ser outro, não o econômico. É verdade que a tendência do dia é o exagero do fator físico-econômico. Já passa a mania, nevrose, doença o método de explicar o mais complexo problema histórico, como pura questão de sacos de açúcar ou de poços de petróleo. Não falta gente mais papista que o papa; não faltam marxistas que o são mais que o papá Karl. Há do Professor Se-

ligman, da Universidade de Columbia, excelente estudo sobre a teoria de materialismo histórico que ele prefere intitular de “interpretação econômica da história”. Traduz aí o autor, duma carta de Engels, o mais íntimo colaborador de Marx, o trecho que procurei verter ao português: “A condição econômica é a base, porém os vários elementos da superestrutura — as formas políticas que assumem os conflitos de classes e seu resultado, as constituições — as formas legais, e também todos os pontos de vista políticos, jurídicos, filosóficos, religiosos... todos estes elementos exercem influência sobre o desenvolvimento das lutas históricas, determinando-lhes a forma em alguns casos”. Engels, como se depreende desta confissão clara como água, aceitava a influência de outros fatores, fora o econômico. É provável que assim pensasse Marx. Seus discípulos, porém, parecem dominados da mania de abrir as portas de tudo quanto é problema histórico com uma só chave: o dito materialismo econômico. Na literatura dos Estados Unidos a mania culminou numa obra de gênio em que o autor procura reduzir a Constituição da República a puro documento econômico — o broquel das classes capitalísticas contra as operárias. A semelhantes excessos não sucumbiu o sr. Oliveira Lima. Mas, se escapou a um extremo de opinião e de método, sucumbiu a outro. Seu livro raramente põe a nu a raiz econômica de muita coisa bonita que passa por originária do céu. Da organização econômica dos gregos, dos hebreus, dos romanos diz muito pouco. Passando em revista a história da Europa no século XIX, seu interesse quase inteiro se concentra no movimento liberal que produziu a democratização das formas políticas. Não apresenta ao estudante a marcha ascendente do capitalismo que, desde o século XVI, começa a afetar as fases todas da vida e da cultura europeias. E de raspão, em notas à ligeira, como quem não quer perder tempo com futilidades, que se ocupa da reação do socialismo contra o chamado liberalismo econômico, do aparecimento de sindicatos e cooperativas, da dissolução das «guildas» medievais (Freyre, 1922, p. 365-366).

## O adeus à Nova York, rumo à Paris

Em 20 de junho de 1922, Gilberto Freyre embarcou no navio Vauban, com destino à Europa. Freyre havia encerrado o seu período de formação acadêmica e intelectual americana na Universidade de Columbia, deixando para trás a sua trepidante vida social em Nova York e no Greenwich Village. O jovem escritor recifense chegou à Paris em 29 de junho de 1922, “instalou-se no Grand Corneille, um pequeno hotel barato na *rue* Corneille, perto da Sorbonne (Larreta; Giucci, 2007, p. 157).

Como um turista cultivado, visita os centros de cultura importantes da cidade: Opéra Comique e a Comédie Française. Louvre, para admirar a Mona Lisa, Museu de *Chuny*, a Saint Chapelle, o Museu Rodin, de quem — assim como Rainer Maria Rilke — era um grande admirador. A Catedral de Chartres e a Catedral de Notre-Dame são locais de visita que estão no seu roteiro gótico. Visitou livrarias, adquiriu “obras de alguns autores já conhecidos e também adquir[iu] algumas novidades” (Larreta; Giucci, 2007, p. 157). Comprou um exemplar do *Le stupide XIX siècle*, de Léon Daudet; *Journal d'un poète*, de Alfred de Vigny. O seu exemplar do *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans, servia como seu guia de viagens *Baedeker*, sugerindo-lhe alguns passeios pela cidade. O símbolo das vanguardas — a torre Eiffel — lhe desagradava. Em carta a Oliveira Lima refere-se a ela como sendo “execrável Torre Eiffel que parece o esqueleto de um bicho fóssil” (Larreta; Giucci, 2007, p. 159).

Freyre frequenta os cafés que reúnem artistas de toda ordem, o *La Rotonde* é o seu preferido, é o café onde encontra as suas novas amizades parisienses. A vida em Paris segue permeada por leituras, sobretudo pela leitura do *À Rebours*, de Huysman. Frequenta diversas conferências na Sorbonne, mas estas parecem lhe provocar certo desinteresse e tédio: «Tenho vivido em Paris mais pelos cafés e pelos ateliês de artistas amigos, do que na Sorbonne,

ouvindo conferências de seus pedagogos, nenhum dos quais — dos agora em atividade — me parece ser voz merecedora de ser ouvida atentamente (Freyre, 2006, p.176).

Em setembro de 1922, Freyre encontrou os irmãos pintores Vicente e Joaquim do Rego Monteiro. Vicente do Rego Monteiro havia participado da Semana de Arte Moderna — no mês de fevereiro — com a exposição de algumas obras suas. Freyre frequenta habitualmente o atelier dos irmãos que — assim como ele — são brasileiros do Recife. Nas palavras de Freyre, os Rego Monteiro levam uma vida boêmia em Paris: «Ambos pintam em Paris servindo-se de memórias brasileiras de formas e de cores. Mas dentro dos modernos — dos moderníssimos, dos atualíssimos — estilos parisienses de pintura. Parisienses ou cosmopolitas” (Freyre, 2006, p. 176).

Freyre continua mergulhado em leituras diversas, mas Huysmans tem a sua preferência ao lado dos irmãos Goncourt — Jules e Edmond Goncourt — e do irlandês George Moore.

479

Tenho procurado ver e conhecer Paris o mais possível com os meus próprios olhos. Mas nem sempre consigo libertar-me da influência de um Huysmans ou de um George Moore ou dos Goncourt. Escritores dos quais — dentro, é claro, dos meus limites de idade e talvez de sensibilidade e mesmo de talento — me sinto às vezes fraternalmente próximo, nas preferências tanto por substâncias como por formas parisienses de vida e de paisagem. Eles foram escritores visuais, pictóricos, plásticos juntando ao gosto da cor o da precisão, agudeza e até pureza do traço, mesmo quando este vinha a ser intensificado — como em Huysmans — para dar relevo a alguma coisa de específico na sugestão ou na evocação ou na expressão de uma paisagem ou de um ambiente. Sobretudo na expressão. Não é em vão que se desenvolve hoje um “expressionismo” na pintura, na escultura, no teatro, na literatura que intensifica a realidade aparente. Em pintura, já era o que fazia El Greco (Freyre, 2006, p. 178).

Por esta passagem da anotação em seu diário é possível constatar a capacidade e competência do jovem escritor Gilberto Freyre de compreender o *espírito do tempo* (*Zeitgeist*), e suas consequentes transformações estéticas e artísticas. Freyre demonstrou saber pegar o assunto em pleno voo na sua “iniciativa de compreensão”, tendo capacidade de compreensão crítica sobre as transformações sociais, políticas, estéticas e artísticas que ocorriam ao seu redor (Freyre, 2006, p. 176). Em anotação de 1922 — em seu diário íntimo — o processo de compreensão de algo é descrito da seguinte forma:

A iniciativa da compreensão crítica — tão comum entre franceses — é rara nas outras inteligências nacionais. Quase todas essas outras melancolicamente se limitam ao estudo de valores já fixos e de assuntos como que domesticados. Incapazes de reagir ao chicote domador. Os homens de cujo idioma deriva a nossa palavra “compreensão” — os gregos — entendiam ser função da compreensão uma atividade igualmente pessoal e de iniciativa, quase um esforço como o apanhar um menino, ou um adolescente, ligeiro passarinho, não de surpresa, o pássaro incautamente parado, mas em pleno voo: voando. Compreender, no seu melhor sentido, seria apanhar a inteligência os assuntos vivos, em movimento, em pleno voo, agrestes, rebeldes, não querendo de modo algum perder a liberdade; e não isso de um *scholar* tratar de quanto assunto, já domesticado por outros e a espapaçar-se de maduro, exista por esse mundo de meu Deus (Freyre, 2006, p. 175).

480

Para Freyre os mestres brasileiros nessa arte que seriam “exemplos de iniciativa de compreensão, em inteligências brasileiras” eram: Machado de Assis, José Bonifácio, Teixeira de Freitas, José de Alencar, Euclides da Cunha, Joaquim Nabuco (Freyre, 2006, p. 176).

A amizade com Vicente e Joaquim do Rego Monteiro possibilitou a Gilberto Freyre o contato com artistas franceses e estrangeiros — alguns brasileiros entre estes —, representantes das vanguardas e



do modernismo. Freyre conheceu pintores, escritores e arquitetos. Conheceu — conforme anotação em seu diário — “Inclusive uma pintora brasileira que é também uma bonita paulista e um escultor, também de São Paulo. Ambos artistas de fato. Seus trabalhos são de criadores que hão de renovar as artes do nosso país. Ela se chama Tarsila. O escultor Brecheret (Freyre, 2006, p. 177). Freyre descobre grandes afinidades entre ele e os modernistas que conheceu em Paris: “Temos conversado muito. Há muitas afinidades a nos prenderem. Aqui está também o muito inteligente Oswald de Andrade” (Freyre, 2006, p. 177). As conversas travadas com Vicente do Rego Monteiro e com Tarsila do Amaral colocam Freyre em sintonia com as transformações modernistas que estão ocorrendo no Brasil, no que diz respeito à pintura e à música.

No outono de 1922 — em Oxford —, anotou em seu diário uma nova reflexão sobre a proximidade das roupas retas e desprovidas de curvas das *flappers* — e a aparência andrógena dessas moças — com as linhas retas dos arranha-céus — *skyscrapers* — de Nova York. Freyre retorna ao tema da relação do traje tanto masculino como feminino da época com a arquitetura (Freyre, 2006, p. 167). O escritor registra que a nova arquitetura dos *skyscrapers* estava num processo de depuração dos excessos das curvas barrocas e do rococó, substituindo-as por um excesso de linhas retas, “um tanto antifemininas, das arquiteturas predominantemente femininas de antes da guerra” (Freyre, 2006, p.168). Freyre se revela inquieto com os rumos e caminhos desse movimento de depuração estética:

Resta saber se em música está havendo expressão deste mesmo momento: talvez Stravinski. Em literatura, sua expressão mais nítida me parece que é o estilo enxuto — enxuto mas não ósseo — dos Gide, em francês, e dos Joyce — o de *The portrait* — em inglês. Em espanhol, o de Pío Baroja (Freyre, 2006, p. 168).

Como é possível constatar, o Freyre crítico tem a sua atenção voltada para as transformações estéticas que estão ocorrendo no

seu tempo e a sua volta. Como não poderia deixar de ser, as suas preocupações críticas se voltam para o Brasil e para um certo conservadorismo estético que impera no país. Fechando a sua anotação Freyre escreve:

No Brasil, estamos ainda sob o domínio de uma retórica rococó em arquitetura, em literatura, em escultura. Mas não tanto em pintura ou música, nas quais, segundo pude me informar em Paris conversando com Tarsila do Amaral e com Vicente — e vendo trabalhos de Vicente — há audácias novas (Freyre, 2006, p. 168).

Pelos registros que Freyre fez de seus contatos com os modernistas brasileiros em Paris, é possível notar que não havia tensões críticas ou reservas pessoais entre ele e integrantes do movimento modernista brasileiro. Vale a pena lembrar o registro e destaque que ele dá ao seu primeiro contato com Oswald de Andrade em Paris: “Aqui está também o muito inteligente Oswald de Andrade” (Freyre, 2006, p. 177).

482

### **O contato com o Expressionismo alemão**

Após assistir uma conferência de Fortunat Strowski na Sorbonne que considerou bem ordenada e correta. “Mas sem nada de extraordinário” (Freyre, 2006, p. 138), tirando o interesse provocado em Gilberto Freyre pelo tema da conferência: Literatura Comparada — gosto adquirido na Universidade de Baylor, na época em que era aluno do professor A. Joseph Armstrong, especialista na poesia de Robert Browning e professor de Literatura Comparada (Freyre 1962, p. 250), o ambiente da Sorbonne lhe pareceu estar dominado por um “espírito de burocracia intelectual e de correção acadêmica que a uniformiza quase de todo” (Freyre 2006, p. 138). Em setembro de 1922, Gilberto Freyre e Vicente do Rego Monteiro embarcam num vagão de terceira classe, bancos duros de madeira, e partem de Paris rumo à Alemanha (Larreta; Giucci, 2007, p. 175). Mesmo com toda a ebulição política que sacudia a Alemanha, Freyre

e Vicente passearam por Berlim, Munique e Nuremberg, observando a arquitetura e os museus de antropologia. Em anotação em seu diário, Freyre sonha com o dia no qual o Brasil terá o seu Museu do Homem:

Quando teremos, no nosso país, um grande museu do Homem especializado na apresentação sistemática, didática, cientificamente orientada, de material antropológico relativo à gente brasileira — ao seu físico, às suas etnias, à sua cultura [...] as suas várias expressões regionais? (Freyre, 2006, p.139).

Na sua visita à Alemanha — em especial à cidade de Munique —, Freyre se encanta com as propagandas que vê nas ruas, estas lhe impressionam pela qualidade artística, gráfica e pelo uso da cor:

Vem me impressionando aqui na Alemanha e, especialmente em Munique [...] a arte do reclame, do anúncio comercial, da tabuleta. É entre os alemães uma arte superior: nem na França nem na Inglaterra há sequer aproximação destas verdadeiras maravilhas em que artistas admiráveis tiram efeitos extraordinários de roxos, de violetas, de pretos, em combinações com outras cores (Freyre, 2006, p. 140).

483

A cidade de Munique impressionou Freyre não só pela sua propaganda de rua, mas também pela qualidade dos seus museus e pelo lugar que neles era reservado para a arte moderna, em especial para o expressionismo alemão que se propagava pelas artes plásticas, pelo cinema e pelo teatro. Animadíssimo com o que testemunhava, Freyre registrou no seu diário: “Nietzsche deixou descendência. Agora mesmo, o Expressionismo que revolucionou a pintura europeia é um movimento alemão que parte de Munique. Alcança o teatro: já vi aqui e em Berlim teatro expressionista. Vibrei com as inovações” (Freyre, 2006, p.140). O teatro de Georg Kaiser captura a sensibilidade de Freyre e Vicente do Rego Monteiro.

O que causa impacto em Freyre é o caráter de ritual dramático do teatro expressionista, sua capacidade de condensação sim-

bólica, a dissolução da distância entre espetáculo e espectador, modificando profundamente a noção de público, numa busca do sentido original do teatro. O desconhecimento da língua aguça a percepção de Freyre dos aspectos plásticos das obras: a simbolização, o cenário poderoso das *mis-en-scènes*, ficando os textos em segundo plano, em particular o diálogo dramático, no qual Kaiser também se destacou. No dinamismo dramático de Kaiser, Freyre percebeu uma nova filosofia do drama. A intenção de Kaiser era conseguir o máximo de sugestões de beleza no mínimo de tempo e com a menor quantidade de pormenores realistas. Elimina o maior número de incidentes, e pretende incorporar o maior número de símbolos [...]. Em Munique, esse encontro com o teatro expressionista foi mais do que um simples passatempo. Freyre participou intensamente do espetáculo, e ao penetrar em suas emoções sentiu-se transformado (Larreta; Giucci, 2007, p. 177-178).

484 Após uma rápida visita à cidade de Nuremberg, Freyre retorna à Berlim. Lá o seu diário receberá mais uma vez toda a carga do seu entusiasmo desencadeado pelo seu contato com o Expressionismo alemão:

*Os Contos de Hoffmann* em teatro. Apresentação expressionista. Magnífica apresentação. Artisticamente magnífica, quero eu dizer. [...] O Movimento Expressionista domina as novas expressões de artes plásticas numa Alemanha que ressurge em grande parte apoiada nas suas vocações para as artes plásticas e para a música: vocações tão altas. [...] nas artes plásticas e na música já principia a fazer-se sentir, entrando pelos olhos e ouvidos dos estrangeiros menos inclinados a acreditar em que uma nova Alemanha volte, sob novas formas a concorrer para o equilíbrio europeu. O Expressionismo nas artes plásticas é talvez o que há de mais expressivo de uma nova Europa: e o centro de onde irradia é a Alemanha. É Berlim. É principalmente Munique. Não vi “ismo” algum, em Paris, animado na mesma vitalidade. No teatro, essa renovação como que se afirma de modo múltiplo, incluído

cenário, apresentação, combinações de arte dramática com a música e com o *ballet*. Na pintura e na escultura, Munique já é o centro de uma revolução como não parece haver igual na Europa de hoje. Principalmente na Pintura [...] (Freyre, 2006, p. 141).

É flagrante o entusiasmo do jovem Gilberto Freyre diante do cenário cultural que ele encontra na República de Weimar. O entusiasmo demonstrado pelo jovem escritor com a sua experiência alemã revela para o leitor do seu diário um outro Freyre, menos contido, inebriado pelo contato com o Expressionismo. Contudo — mesmo sob o efeito estético provocado pela experiência de fruição do Expressionismo alemão — Freyre não deixa de captar e registrar a atmosfera opressiva gerada pela miséria econômica e pela degradação do povo alemão:

[...] É impressionante ver nas ruas, outrora do maior esplendor comercial, alemães altos e de físico majestoso, com aparência de desnutridos e aspecto, alguns deles, de mendigos. Vi um deles com os dedos dos pés saindo de sapatos esburacados. Pobre Alemanha! A inflação vai chegando aqui a extremos terríveis. Há muita miséria ostensiva. Alemães com bigodões imperiais, majestosos de porte, kaiserianos de feitio, mas, repito, sapatos cambados e rotos e fatos remendados ou já rasgados (Freyre, 2006, p. 142-143).

485

### **Lisboa: maior contato com os modernistas**

Após sua visita à Alemanha, Freyre passou rapidamente pela Bélgica para em seguida se dirigir a Londres e de lá retornar a Paris onde permaneceu até o mês de fevereiro de 1923, quando partiu para Lisboa. Freyre chegou à Lisboa no dia 19 de fevereiro, esta seria a última cidade a ser visitada por ele na Europa, antes do seu retorno ao Brasil. Em Portugal, os seus contatos “incluíram escritores tradicionais e outros mais influenciados pelo credo modernista, mas não exatamente as figuras que historicamente iriam revelar-se, no futuro, como mais significativas. Fernando Pessoa e

seu círculo lhe passaram despercebidos (Larreta; Giucci, 2007, p. 209). É curiosa e estranha a ausência de referência ou de contato de Freyre com Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, nomes reunidos pela Revista *Orpheu*, sob a influência do Futurismo e do Expressionismo português.

Em seu diário, Freyre anota a ocorrência de um contato mais intenso “com os “modernistas” brasileiros de São Paulo” (Freyre, 2006, p.183). Freyre coloca os modernistas entre aspas, fazendo claramente uma ressalva intelectual, ou uma espécie de suspensão preventiva do uso afirmativo e positivo do adjetivo. Na mesma anotação, o escritor destacou a convivência com os brasileiros modernistas que encontrou em Paris, e a busca destes por influências culturais e estéticas: “Em Paris, estive muito com Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, Brecheret, todos em fase de assimilar vanguardismos europeus para os transferir ao Brasil” (Freyre, 2006, p. 183).

486 Buscando se inteirar melhor sobre o que estava acontecendo no Brasil em termos de modernização da literatura dedica-se à leitura de obras modernistas, sem, contudo, abrir mão de acrescentar aspas ao adjetivo, poupando das aspas apenas o escritor Graça Aranha:

Aqui leio alguma literatura “modernista” já aparecida no Brasil. Precisando conhecer o Brasil de dentro para fora. Tenho notícias de explosões “modernistas” no Rio e em São Paulo. O Graça Aranha modernista ainda não se apresenta enxuto mas muito impregnado, no seu “espírito moderno”, daquele gosto pela eloqüência que — julgando pelas fotografias: não conheço nem o Rio nem São Paulo — explende no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no de São Paulo, no Palácio Monroe, no Monumento de Floriano. Um tanto de rococó não é mau — ao contrário! — em artes ou expressões brasileiras de cultura: somos quase por natureza e por vocação barrocos. Mas só nos pode fazer bem nos libertamos de excessos rococó, que parecem surgir de forma troncha nos próprios “modernistas” de agora. Em alguns deles, deve-se dizer. O exemplo de Vicente [do Rego Monteiro] é ótimo.

E, segundo suponho, ainda sem equivalente em arquitetura ou em literatura, embora em música já comece a haver uma no Brasil, segundo suponho, de vanguarda (Freyre, 2007, p. 183).

A tensão existente entre Freyre e o modernismo brasileiro, que é possível detectar na sua anotação, perdurou ao longo dos anos, principalmente a partir da proposta regionalista lançada por Freyre.

### **Os bons modernistas do Rio e de São Paulo**

Em março de 1923, o navio *Flandria* trouxe — na sua segunda classe — Gilberto Freyre de volta ao Brasil. Não retornou ao Recife como:

[...] o arauto do Progresso e da civilização mecânica, e sim como um crítico cuja autoridade deriva de um conhecimento direto da modernidade. [...] na Europa abriu os olhos para os rebeldes e os estetas que se enfrentavam com a democracia e as conquistas materiais da nova civilização burguesa, ou se mostravam indiferentes a elas. [...] No confronto com o culto do novo, muitas das suas preferências se orientam para o antigo ou para o misterioso: igrejas, ruas sombreadas, escritores místicos, histórias de assombrações. Mais para a lentidão provinciana e para a sombra dos bananais do que para velozes e impetuosos avanços técnicos. Elege suas amizades entre modernistas e conservadores e se aborrece com os modos estridentes dos mais modernos. Entretanto, muitas dessas atitudes vão curiosamente revelar-se, em perspectiva, aspectos contraditórios da formação de um intelectual brasileiro decididamente envolvido nos conflitos da modernidade e na busca de uma via singular de modernização (Larreta; Giucci, 2007, p. 214-215).

487

No correr do ano de 1923, Freyre estava no seu período de readaptação à província. E no seu diário anotou que se encontrava em plena fase de *enchantment du desencantement* [encantamento do desencantamento], referência às suas leituras do escritor e historiador francês Renan. Durante o período da sua readaptação, lia em francês os poetas franceses de sua preferência: Baudelaire, Rimbaud,

Laforgue, Verlaine. Freyre justificou as suas escolhas escrevendo o seguinte: “Eles correspondem [...] ao meu *mood* atual” (Freyre, 2006, p. 190). Ao mesmo tempo em que bendizia a distância de modernistas — d’aquém e d’além-mar — que só provocavam ruído, escândalo e sensação, anotou em seu diário que achava importante estar atento ao que era prometido pelos “bons modernistas do Rio e de São Paulo, que, não fazendo do “modernismo” seita começam a escrever a língua portuguesa e a tratar de assuntos — inclusive os velhos ou de sempre — com uma nova atitude ou lhes dando um novo sabor” (Freyre, 2006, p. 191).

A lista de intelectuais modernistas lançada por Freyre em seu diário traz os nomes de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Drummond, Emílio Moura, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Hollanda, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Andrade Murici e Agripino Grieco. Alguns já conhecidos seus desde a Europa, outros foram apresentados a ele por seu amigo José Lins do Rego (Freyre, 488 2006, p. 191). Nesse grupo de modernistas Freyre via duas possibilidades, uma de esperança e outra de apreensão em relação às transformações que pudessem impor à língua portuguesa literária:

Com eles, a língua portuguesa talvez se liberte daquele artificialismo castiço que faz de certos puristas umas caricaturas de si próprios. Há o perigo apostado: o artificialismo dos antipuristas por “modernismo” sectário. Um modernismo tão postiço que suas vozes me soam sempre carnavalescas (Freyre, 2006, p. 191).

No arremate final da sua anotação crítica, Freyre deixa claro o seu desagrado com algumas das opções estéticas de Mário de Andrade, às quais ele chama de andradices do Mário, ainda que ele goste do poema “Noturno de Belo Horizonte”. As andradices modernistas que ele prefere são do outro Andrade, o Oswald de Andrade:

Não consigo me entusiasmar por certas andradices do Mário. Prefiro as andradices “modernistas” do outro Andrade, embora



“Noturno de Belo Horizonte” — de Mário — me pareça um belo poema numa nova língua portuguesa (Freyre, 2006, p. 191).

A anotação de Freyre termina de forma um tanto quanto melancólica, ao se referir ao escritor Graça Aranha:

Quanto a Graça, me parece um fim de vida literária tristíssimo, o seu. Entretanto, seu *Canaã* é livro que suporta a leitura crítica. Reli-o um desses dias e fui até o fim, interessado se não no “romance”, no escritor: na sua frase e nas suas ideias (Freyre, 2006, p. 191).

A relação estabelecida por Gilberto Freyre com o modernismo e com os modernistas sempre foi uma relação de respeito e interesse, mesmo nos momentos em que dava as suas “derrapadas conservadoras” — como no caso das *Flappers* e suas opiniões sobre a emancipação das mulheres pelo voto. “No ano de 1962, Freyre retomou as suas reflexões sobre o modernismo com o artigo “Modernidade e modernismo nas artes” publicado na sua obra *Vida, forma e cor*” (Lima, 2019, p. 300). Nesse ensaio, Freyre busca conciliar o valor do intelectual brasileiro, valorizando baianos, pernambucanos, paulistas e mineiros. Freyre — diplomaticamente — enaltece os valores intelectuais do norte e do sul. E reafirma a sua admiração pelo Oswald de Andrade Modernista que conheceu em Paris em 1922. Para Freyre, Oswald de Andrade se transformou num admirável mestre de modernidade com a “Antropofagia”, livre de seitas, “incessantemente moderno”, caminhando decididamente rumo ao futuro (Freyre, 1962, p. 95). Contudo, as tensões em relação ao modernismo de Mário de Andrade persistiam.

489

As discrepâncias existentes entre as suas opiniões presentes nos seus artigos publicados no *Diário de Pernambuco* e as anotações sobre os mesmos temas feitas nos seu diário íntimo pedem uma leitura mais atenta e crítica, pois essas discrepâncias indicam a existência de dois Gilbertos Freyre: um ligado — a distância — a uma sociedade letrada provinciana, e outro completamente mergulhado

nos processos de modernização do conhecimento acadêmico experimentados na Universidade de Columbia; mergulhado também nas transformações impostas pelo moderno comportamento social urbano de cidades como: Nova York, Paris, Berlim, Munique, Londres e Lisboa, vivenciados nos anos 1920. Ligado também às mudanças trazidas pela arte, pela arquitetura moderna, pela música, pela nova literatura e pela nova moda das roupas masculinas e femininas que adotaram linhas retas — enxutas, sem os arroubos do rococó, como diria o próprio Freyre.

Todas essas percepções estão anotadas no diário de Freyre de maneira que parece indicar temas a serem estudados e desenvolvidos por ele num futuro próximo. Na realidade, o seu diário mais parece um caderno de campo, preenchido com ideias a serem trabalhadas. A partir dessa constatação sobre as características das anotações lançadas em seu diário íntimo, não se deve esquecer da influência do antropólogo Franz Boas — pioneiro da antropologia moderna e seu professor na Universidade de Columbia — sobre o jovem Gilberto Freyre.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. **Semana de Arte Moderna é considerada marco, mas não iniciou movimento.** Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-02/semana-de-arte-moderna-e-considerada-marco-mas-nao-iniciou-movimento>. Acesso em: 28 de jul. de 2022.

ENCICLOPAEDIA BRITANNICA. **New poetry.** Disponível em: <https://www.britannica.com/art/American-literature/The-new-poetry>. Acesso em: 26 de jul. 2022.

FREYRE, Gilberto. A história da civilização do sr. Oliveira Lima. In: **Revista do Brasil**, 1922, ano VII, v XX, n 80. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26305>. Acesso em: 17 de Jul. de 2022. Pág. 369-370.

\_\_\_\_\_. **Tempo de aprendiz:** artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor (1918-1926). São Paulo:

Global Editora, 2016.

\_\_\_\_\_. **Bahia de todos os santos e quase todos os pecados.** 1ª edição. São Paulo: Global Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. **Tempo morto e outros tempos:** trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 2ª edição revista. São Paulo: Global Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Além do apenas moderno.** 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

\_\_\_\_\_. **Vida, forma e cor.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1962.

LARRETA, Enrique Rodriguez; GIUCCI, Guillermo. **Gilberto Freyre:** uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936. Tradução Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LIMA, Rogério. Gilberto Freyre e as ressonâncias intelectuais, estéticas e sociais do futurismo no Brasil. *In* GORE, Barbara (Cura) **Futurismo Futurismos.** Roma: Aracne Editrice, 2019, pp. 287-302. LABRA, Collana LusoAfroBrasileira.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin.** New York: Dover Publication, 2006. Kindle edition.

# Modernismo, tradição, transgressão e resistência: Mário de Andrade e seu projeto de abasileiramento

Sheila Praxedes Pereira Campos<sup>1</sup>

*Você está desnorteado em principal porque numa terra de incultura e de confusão social como a que vivemos, todos os intelectuais estão desnorteados.*

(Mário de Andrade em carta a Enrico Bianco, 11 de junho de 1942)

Decorrido um pouco mais de 20 anos da Semana de Arte Moderna, em emblemática carta enviada ao pintor Enrico Bianco, o “caro B.”, Mário reflete sobre a Arte questionando sua função de “servir”, ausente, na avaliação feita pelo escritor modernista, na <sup>492</sup> exposição do pintor moço. Para Mário, o jovem B., ao se preocupar apenas com os problemas estéticos da arte, deixa transparecer “uma tal ou qual insensibilidade” ao não refletir o tempo em que vivia e “não buscar apreender os ventos que sopram”. É no conselho dado por Mário que encontramos a definição de Arte que aponta para o Mário que, mais maduro, vê no fazer artístico a chave para refletir o “drama humano”:

Veja bem, b.: eu não exijo que você faça arte de combate. E muito menos que vá pôr uma bomba debaixo de Hitler ou de quem você quiser. A bem dizer, não existe uma arte de combate. Mas si não existe uma “arte de combate”, toda arte é essencialmente combativa por definição. (Andrade, 1995, p. 12)

A arte combativa defendida por Mário em seu conselho a Bianco faz distinção entre personalidade estética e personalidade

---

<sup>1</sup> Professora na Universidade Federal de Roraima, Brasil. Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

artística, considerando esta a presença do espírito do artista. E, para esta última, é preciso que o artista “se dê sempre um problema de assunto”, ao que Mário aconselha: “Ame os seus assuntos, B., seja uma flor, seja um recanto anônimo de rua. Ame os seus assuntos e procure dar deles a sua definição, a sua intuição definidora, a sua nova síntese, a sua transposição, seja para uma crítica de vida tal como é, seja para o ideal duma vida melhor.” (Andrade, 1995, p. 19).

Na carta de 1942, o conselho dado pelo escritor paulista ao jovem pintor é, como ele define, “experiência muito sofrida de amigo” (1995, p. 19). O conselho fruto de experiência desse Mário assinala a busca por uma arte combativa presente desde sua mocidade e, neste texto, faço referência a algumas facetas do Mário pós-efervescência da Semana de Arte Moderna, e que vê nos aspectos da cultura popular o embrião do seu projeto de “pensar” o Brasil – um projeto que encontrou eco no seu trabalho por uma espécie de abrasileiramento do Brasil. É esse artista em suas relações com seus pares e suas descobertas que o levam da *Pauliceia Desvairada* ao *Macunaíma* que 493  
destaco neste texto<sup>2</sup>, a propósito do Centenário, intentando provocar algumas reflexões acerca do Mário de 1922 e do Mário de 1942 e que fazem parte das discussões agenciadas pelo Modernismo na cultura brasileira 100 anos depois.

Para começar, faço referência ao ensaio oriundo da conferência em comemoração aos 20 anos da Semana de Arte Moderna, em 30 de maio de 1942, feita no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no Rio de Janeiro. Proferida poucos dias antes da carta citada no começo deste texto, a fala, intitulada “O movimento modernista”, passou a integrar o volume *Aspectos da literatura brasileira*, com primeira publicação em 1943, dois anos antes do falecimento de Mário.

---

2 As discussões também são oriundas de um texto meu publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada e disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/7KfWpCdfYbGZymHQxxWrtJm/?lang=pt#>.

Dessa conferência, destaco um trecho que esclarece as discussões aqui postas. O trecho é extenso, mas a leitura é recomendada:

[...]. Eu passara esse ano de 1920 sem fazer mais poesia. Tinha cadernos e cadernos de cousas parnasianas e algumas simbolistas, mas tudo acabara por me desagradar. [...], concebi imediatamente fazer um livro de poesias “modernas”, em verso-livre, sobre a minha cidade. Tentei, não veio nada que me interessasse. Tentei mais, e nada. Os meses passavam numa angústia, numa insuficiência feroz. Será que a poesia tinha se acabado em mim?... E eu me acordava insofrido. [...]. Não sei o que me deu... Cheguei na secretaria, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, *Paulicéia Desvairada*. O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre exames, desgostos, dívidas, brigas, em poucos dias estava jogado no papel um discurso bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte fez um livro. Mais tarde, eu sistematizaria este processo de separação nítida entre o estado de poesia e o estado de arte, para a composição dos meus poemas “dirigidos”, as lendas, por exemplo, o abraqueiramento linguístico de combate. Escolhido o tema, por meio das excitações psicológicas sabidas, preparar o advento do estado de poesia. Se este chega (quantas vezes não chegou...) escrever sem coação de espécie alguma, tudo o que me chega até a mão – a “sinceridade” do indivíduo. E só em seguida, na calma, o trabalho penoso e lento da arte – a “sinceridade” da obra de arte, coletiva e funcional, mil vezes mais importante que eu... Quem teve a ideia da *Semana*? Por mim não sei quem foi, só posso garantir que não fui eu. O mais importante era decidir e poder realizar a ideia. (Andrade, 1964, p. 234)

É assim que Mário principia contando sua versão da *Semana de Arte Moderna* e de como teve o insight para sua *Paulicéia Desvairada*. Para ele, a atividade literária é o resultado da confluência entre inspiração e técnica, deliberadamente orquestrada – a chamada “possessão preparada”, no dizer dele, como explica para Henriqueta

Lisboa, em carta datada de 30 de janeiro de 1942, confessando que “provocava o estado de poesia” (Souza, 2010, p. 187).

Esse estatuto da “possessão voluntária” que Mário defende, aponta para todo o processo de construção da sua obra, como os registros de suas pesquisas, e principalmente sua correspondência, verdadeiro laboratório de criação, demonstram. Em carta a Manuel Bandeira, ele também denomina esse processo de “Pensamentação”, ao se referir às cartas, e que seria uma espécie de pensar e agir, ações que, juntas, resultariam na sistematização de seus textos, explicados, por assim dizer, na grande quantidade de notas autógrafas constantes nos livros de sua biblioteca, nas fichas e anotações, nos espólios de suas pesquisas e objetos (como os que integram o acervo do arquivo no IEB, ou Missão de Pesquisas Folclóricas, no Centro Cultural São Paulo, ou o da Casa Mário de Andrade, a famosa casa da Rua Lopes Chaves) e, mais ainda, em sua gigantesca correspondência.

Os estudos em torno desses registros deixados por Mário revelam um artista preocupado em “pensar” o Brasil para além do lido e do visto em termos de Arte Brasileira, da expressão de nossa cultura. E faço referência aqui aos estudos empreendidos pela Professora Telê Ancona Lopez, que, sob a tutela inicial do prof. Antonio Candido, deu início ao gigantesco trabalho que aumenta consideravelmente a fortuna crítica marioandradina a partir da biblioteca particular do Mário e das cartas, postais, notas e registros deixados por ele e que se encontram boa parte no IEB- USP hoje.

495

“Epistolomaniaco”, como se declara, sabia que produzia cartas-documentos, que sua correspondência era um diálogo-artístico, como escreve a Drummond em 1925: “Se eu tivesse tempo para escrever cartas como se faz na França, cartas pra depois da morte os amigos publicarem, havia de mandar uma pra você sobre o que sou, o que faço e o que penso agora”. Isso mostra que embora a leitura de suas cartas possa ser feita de forma isolada, ressalvadas

as devidas características inerentes ao gênero, as missivas de Mário ultrapassam a função comunicativa e mostram o escritor paulista leitor de si próprio, cujas cartas também revelam a história de seu processo criativo. O Mário demiurgo sabia, inclusive, que sua epistolografia serviria de fonte para o entendimento sobre o movimento modernista, como escreve em 1944 no ensaio “Fazer a História”, que sabia que as cartas e notícias de jornais da época seriam capazes de “provar a verdade”.

É na extensa troca de correspondência com o amigo Bandeira, por exemplo, que declara e assume seu ideário numa carta datada de 07 de novembro de 1924: “Eu sou brasileiro. Não tenho a mínima pretensão de ficar. O que eu quero é viver o meu destino, é ser badalo do momento. Minha obra toda badala assim: Brasileiros, chegou a hora de realizar o Brasil.” (Moraes, 2001, p. 146). Projeto amplamente discutido entre os dois amigos, em uma correspondência datada de 06 de agosto de 1931, a crítica feita por Bandeira aponta para o caráter “dessocializante” da proposta de língua brasileira do amigo:

[...] a sua nobre tentativa de linguagem brasileira, feita no pensamento de nos unir mais os brasileiros, ideia portanto altamente socializante, se tem afirmado dessocializante: a maioria das pessoas simples que leem você sente dificuldade de compreendê-lo. Quando você escreve “sube” e “intaliano”, ninguém sente o seu desejo de comunhão nem o seu sacrifício, mas a sua personalidade indiscreta e tirânica querendo impor na linguagem literária escrita formas da linguagem popular ou culta falada que agradam à sua sensibilidade de grande escritor (Moraes, 2001, p. 516)

O paradoxo identificado por Bandeira revela aspectos importantes que dizem respeito não apenas à “ideia socializante” de Mário, mas à recepção de sua obra por críticos e leitores incapazes de entender a “nobre tentativa de unir mais os brasileiros”, o “desejo de comunhão” ou o caráter sacrificial do projeto do paulista. A crítica de Bandeira, nesse sentido, muito diz do Mário que, anos depois, avalia



sua obra já sem o calor e as intenções de sacrifício, muito embora reafirme seu trabalho em prol de uma arte combativa voltada para as coisas do seu tempo e de sua gente.

É também com o amigo mineiro Carlos Drummond de Andrade que estabelece algumas discussões em torno do papel da arte. Em carta enviada por Drummond a Mário, em 22/11/1924, Drummond se define: “Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas às vezes me pergunto se vale a pena sê-lo [...] O Brasil não tem atmosfera mental; não tem literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis e velhacos” (Santiago, 2002, p. 56). A resposta que Mário dá ao jovem poeta mineiro é que é preciso “abrasileirar o Brasil”, e, para esse processo de “abrasileiramento”, Mário reflete com Drummond sobre a ideia de imitação, já que este parece entender imitação como “cópia” do passado. Em carta de 30 de dezembro de 1924, o poeta de Minas responde:

Agora, de pleno acordo com você: “É preciso desprimitivar o país, 497  
acentuar a tradição, prolongá-la, engrandecê-la”. Aí, cada um ajudará na medida de suas forças; como puder e, principalmente, como quiser. Enfim liberdade! Ela é uma conquista de vocês, modernistas de São Paulo e Rio. Não a ponham a perder. Valia apenas fazer uma revolução literária para chegar a semelhante resultado? Vencer a rotina, o preconceito, a imitação, o lugar comum, as academias de letras que florescem dentro e fora de nós – para, depois, acabar com as mesmas idéias de um João do Norte, por exemplo. (Santiago, 2002, p. 80)

O amigo paulista responde que somente vencida a imitação (graças às conquistas dos modernistas do sudeste) é que a liberdade de criação e a originalidade seriam alcançadas, “desprimitivando” o país por meio do seu “abrasileiramento”, num claro e amplo processo de transgressão. É, portanto, a esse trabalho de abrasileiramento, de “pensamentear”, que Mário se lança, e, embora as ideias de sentir

e pensar o Brasil nem sempre tenham caminhado lado a lado, o autor de *Macunaíma* busca comprovar que a imaginação, unida ao pensamento e à criação artística, são capazes de amenizar a “moléstia de Nabuco”.

Na sequência da troca de missivas com Drummond, Mário usa a expressão “moléstia de Nabuco” para referir-se ao deslumbramento de intelectuais brasileiros com a cultura europeia, cujas ideias concebidas na França e na Inglaterra exerceram forte influência sobre Joaquim Nabuco. Para Mário, é este mal que provoca a separação entre sentimento e imaginação intelectual dos brasileiros. Ao apontar o “antipatriotismo” presente no jovem Drummond, de 22 anos, Mário passa a desenhar máximas nacionalistas que sirvam de esteio intelectual aos jovens brasileiros instruídos e pretensos artistas em uma nação que sofria de desrecalque cultural e nutria profunda devoção à Europa. Esse “antipatriotismo” também demonstrado em outros só é capaz de ser revertido numa profunda reavaliação da pluralidade étnica.

Nesse ponto, o *second class citizen* brasileiro (especificamente o indígena e o ex-escravo) passa a configurar como elemento chave para o entendimento da real “orientação brasileira” por força da neutralização do nosso complexo de inferioridade em relação à Europa. Com *Macunaíma*, publicado em 1928, as fronteiras entre popular e culto se esmaecem, dando lugar a uma mistura que seria a própria alma do brasileiro e cuja formatação já havia começado a ser esboçada (com “excessos” e “defeitos estéticos”) nos *Contos de Belazarte* que só viriam à luz em 1934.

E lembro aqui de uma provocação do Mário, autodeclarando-se “mata-virginista”, a Tarsila, em carta datada de 15 de novembro de 1923: “Abandona Paris! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis...!” (Amaral, 2001, p. 79). Para Tarsila também assume: “Eu por minha parte estou abrazeirando inteiramente a língua em que escrevo” (Amaral,

2001, p. 89). A convocação que também faz a Drummond revela seu posicionamento acerca desse Brasil tão complexo, onde tudo ainda é fruto de influência.

Mas, afinal, “tudo é influência neste mundo”, como ele tranquiliza o poeta mineiro, em carta de novembro de 1924:

Em última análise tudo é influência neste mundo. Além do mais se tem que distinguir entre o que é influência e o que é revelação da gente própria. Muitas vezes um livro revela pra gente um lado nosso ainda desconhecido. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente. [...]. Fuja dos processos muito pessoais de exteriorização dos outros. Nunca fuja de influências espirituais. (Santiago, 2002, p. 116)

Esse conselho é dado por Mário a Drummond após este haver desabafado que sofria da angústia da influência, especialmente a francesa (a tal da moléstia de Nabuco). Essa ideia de influência em tudo e todos significa que “então haveria uma disseminação generalizada de apropriações, trocas e transferências literárias em sistemas culturais, que estaria longe de se esgotar no nível de uma relação entre dois poetas”, conforme aponta o professor Jobim (2017, p. 220).

499

O escopo de apropriações, trocas e transferências é, assim, oriundo de um bem engendrado processo de influência e caminha para o entendimento de como o projeto do “linguajar brasileiro”<sup>3</sup> marioandradino efetiva-se a serviço de uma nova estética. Em certa medida, Mário opera a transformação desse linguajar em artifício/artefato literário, para além do pretendido em seu programa modernista, e eleva-o ao patamar de língua escrita e, portanto, culta, como objetiva em *Macunaíma*.

A aventura em que me meti é uma coisa séria já muito pensada e repensada. Não estou cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira. Não. É possível que por enquanto eu erre

---

3 Carta de Câmara Cascudo a Mário, 01/10/1928 (MORAES, 2010, p. 149).

muito e perca em firmeza e clareza e rapidez de expressão. Tudo isso é natural. Estou num país novo e na escuridão completa duma noite. Não estou fazendo regionalismo. Trata-se duma estilização culta da linguagem popular da roça como na cidade, do passado e do presente. É uma trabalhadeira danada que tenho diante de mim. É possível que me perca mas que o fim é justo ou ao menos justificável e que é sério, vocês podem estar certos disso. (Andrade, 2015b, p. 45)

Mário indica que a “trabalheira danada” em buscar a “estilização culta da linguagem popular”, embora seja uma “aventura”, é pensamentada e decorrente de um elaborado processo de “possessão preparada”. Em *Macunaíma*, em sua tentativa de abasileiramento da língua, buscou respeitar a integridade prosódica de cada uma das lendas e contos recolhidos do vasto repertório brasileiro sem perder de vista seu real intento de formatar seu entendimento da arte brasileira e dar voz à tradição/cultura popular.

500 Essas inquietações, de certa forma, foram despertadas no Mário lá de 1917, expectador da Exposição Malfatti, leitor do malfadado artigo de Lobato, de quem recebeu recusa para a publicação de seu *Paulicéia Desvairada*, mas que, em contrapartida, na avaliação do Mário de 1940: “Nada me impede que eu guarde do sr. Monteiro Lobato uma ternura imensa. Soube ser superior aos meus despeitos e me deu o ‘Prefácio interessantíssimo’” (Andrade, 1993, p. 197).

É esse mesmo Mário inquieto que explica seu fazer e seu achar-se no Prefácio: “Por muitos anos procurei-me a mim mesmo. Achei. Agora não me digam que ando à procura da originalidade, porque já descobri onde ela estava, pertence-me, é minha” (Andrade, 1982, p. 33). A transgressão provocada nos versos da *Pauliceia* também é reavaliada, refletindo no poema XXIII de *Losango Cáqui*:

Meu Deus, perdoai-me!

Creio bem que amo os homens por amor dos homens!

Não escreveria mais “Ode ao Burguês”

Nem muitos outros versos de “Pauliceia Desvairada”.

(Andrade, 1982, p. 97)

Esse arrependimento (frustração ou fracasso, como também define), provocado pelo seu interesse pelo Brasil e pelo brasileiro, é retomado em praticamente toda a obra do escritor. No ensaio oriundo da palestra em comemoração aos 20 anos da Semana de Arte Moderna, já referido anteriormente, ele confessa:

Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muitas coisas! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. (Andrade, 1964, p. 252).

501

Acerca dessa conferência, em seu artigo “O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade”, publicado na *Revista IEB*, em 2012, o professor José Luís Jobim explica que, 20 anos depois, sem o fervor entusiasmado da juventude, Mário avalia o movimento modernista sob a perspectiva dos mecanismos de trocas e transferências literárias e culturais, antecipando, de certa forma, futuras teorizações acerca dessas trocas. Segundo Jobim (2012, p. 22), Mário “considera que houve, sim, uma importação europeia, mas que essa importação depois passou pelo filtro dos interesses dos modernistas paulistas e do trabalho que estes já vinham desenvolvendo em relação ao regionalismo e à arte nacional”.

E esse trabalho Mário já vinha desenvolvendo ao atender à convocação que ele mesmo fez para realizar/pensar/sentir o Brasil. E, para tanto, faz o aproveitamento de elementos da cultura nacional

(sendo, inclusive, acusado de plagiador), usando, principalmente, o recurso do “ouvir falar” emprestado dos interlocutores com quem busca material do folclore para sua pesquisa, como Câmara Cascudo e Pio Lourenço. Esse aproveitamento, entendido por alguns como plágio, leva-o a declarar a Oneyda Alvarenga:

E agora vem o mais importante e perigoso desta carta. Não sou de forma alguma contra o plágio em trabalhos de qualquer natureza, e muito tenho plagiado. Já roubei ideias artísticas, processos literários e pensamentos críticos. Talvez também esteja agora exagerando um bocado, mas a verdade geral é que não sou contra o plágio. O plágio tem qualidades ótimas: enriquece a gente, desentorpece uma exposição intelectual do excesso de citações, permite a gente melhorar ideias alheias boas, mas mal expressas incidentalmente etc. etc. Porém o plágio tem de ser consciente, porque só a consciência do roubo permite atingir a melhoria da coisa roubada e facilita o disfarce inteligente artístico do roubo. Aliás estou falando as palavras feias ‘roubo’ e ‘roubar’, quando se trata apenas de uma apropriação de coisa publicada, isto é, tornada pública, de todos nós. (Andrade; Alvarenga, 1983, p. 171).

502

O plágio consciente, nesse sentido, tem seu abono com as apropriações sendo usadas em prol da melhoria das “ideias alheias boas” que ajudem a entender o Brasil e sua diversidade. Esse interesse pelo folclore e pela língua como elementos capazes de unir um país tão disperso geograficamente justificam o *Macunaíma* de 1928, incitado pela leitura de *Vom Roroima zum Orinoco*, do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, e que tem na narrativa feita pelos indígenas Arekuná Akúli e pelo Taulipang Mayuluaípu, o motivo do “gozo” do Mário e o insight para a escrita da história do herói sem caráter que seria, segundo ele, o “sintoma do brasileiro”: “O brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional.” (Andrade, 2015a, p. 191- prefácio de *Macunaíma*).

Nesse sentido, a ausência de civilização e consciência, para o escritor paulista, faziam referência à carência de cultura nacional

e ao atraso econômico e social em relação aos demais países desenvolvidos. Nesse sentido, a convocação para “realizar o Brasil” era necessária e urgente, considerando o desconhecimento que o brasileiro tinha (e tem) do seu próprio país e dos elementos que compunham nossa história. Cabia ao artista/intelectual provocar a reflexão e aproximar o povo, especialmente o cidadão de segunda classe, do verdadeiro Brasil.

O interesse do paulista pela sua terra (conforme sua correspondência demonstra) desemboca na pluralidade linguística que Macunaíma representa (a “Carta pras Icamiabas” é um exemplo disso, além dos falares brasileiros), cuja língua/linguagem revela os inúmeros Brasis que vão do Uraricoera à Ursa Maior e vice-versa, (re)atualizando Mário e seu Macunaíma ainda e sempre, como revelam as variedades de textos e textualidades em torno não só do herói sem caráter como também da entidade mítica (ou real, como creem alguns) que circula pelas comunidades indígenas em Roraima.

Mas Mário não tinha como mensurar a abrangência e impacto de sua obra. Fato é que, embora Macunaíma tenha assumido sua posição de obra-prima (que “falhou”, segundo seu autor), não era essa a intenção dele em seu projeto de abasileiramento, como depõe na conferência de 1942: 503

Caberia aqui também o repúdio dos que pesquisaram sobre a língua escrita nacional... Preocupados pragmaticamente em tentar o problema, praticaram tais exagêros de tornar para sempre odiosa a língua brasileira. Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o autor destas linhas. Em primeiro lugar, o autor destas linhas, com alguma faringite, vai passando bem, muito obrigado. Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Si os praticou (um tempo) foi na intenção de pôr em angústia aguda um problema que julgava fundamental. Mas o problema primeiro não é acintosamente vocabular, é sintáxico. E afirmo que o Brasil hoje possui, não apenas regionais, mas generalizadas no país, numerosas tendências e constâncias que

lhe dão natureza característica à linguagem. Mas isso ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão. Nós fracassamos.” (Andrade, 1964, p. 247)

Para além de um projeto, já iniciado com Alencar, a publicação de *Macunaíma* é, como não poderia deixar de ser, oriunda das contradições inerentes a esses interesses e que vê no folclore e na língua a chave para a união de um país tão disperso não apenas geograficamente. A leitura de Koch-Grünberg, feita na língua que buscava inspiração para sua ideia de nacionalismo – o alemão, é quem lhe dá o insight para a história do “herói sem nenhum caráter”, propiciando o estado de preparação já iniciado, embora faça questão de destacar que é um “livro de férias” escrito em sete dias: “O caso é que me veio na cachola o diacho duma ideia de romance engraçado e já posso apresentar para você o sr. Macunaíma, índio legítimo que me filiou aos indianistas da nossa literatura e andou fazendo o diabo por esses Brasis à procura dũa muiiraquitã perdida”. (Andrade, 2015b, p. 145)

504

A ideia “na cachola”, compartilhada com Drummond em janeiro de 1927, tinha bem mais ideias por trás. Em sua obra maior, ele faz uma crítica poderosa ao eurocentrismo da cultura brasileira, numa clara preocupação com o sincretismo brasileiro, e colocando-se, nesse sentido, como precursor do que poderíamos tentar definir hoje como ‘multiculturalismo’. Para Leyla Perrone-Moisés (1998), o modernista Mário de Andrade, árduo defensor da cultura brasileira, configura-se como uma espécie de “nacionalista” (não “nacionalista de estandarte”, como ele dizia) que não se deixa seduzir pelas armadilhas da “identidade”. Para isso, ele propõe a expressão “entidade nacional”, excluindo as ideias de origem e fixidez, sem esquecer as deficiências do nosso “caráter”, como explica no prefácio de 19/12/1926:

O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que



possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora, depois de pelejar muito verifiquei uma coisa que parece certa: o brasileiro não tem caráter. [...] e com a palavra caráter não determino apenas uma realidade moral não em vez entendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes, na ação exterior no sentimento na língua da História da andadura, tanto no bem como no mal. (Andrade, 2015a, p. 191)

Ora, se entendemos Macunaíma como “entidade nacional brasileira” (e entidade como essência real ou, ainda, como individualidades), é possível compreender como Mário constrói esse processo a partir da ideia de “desregionalização” (desgeograficalização), descaradamente explícita em sua obra. Essa defesa é feita por Perrone-Moisés, no ensaio “Macunaíma e a Entidade Nacional”, que, ao tratar da economia brasileira em 1930, destaca que “A diversidade social e cultural das regiões era também um entrave para a formação de uma ‘consciência nacional’. M.A. aspirava a essa união nacional por meio de uma ‘desregionalização’, que em seu momento só podia ser concebida como ficção” (Perrone-Moisés, 2007, p. 194).

505

Por aí podemos perceber como Macunaíma, num pé e noutro, embora preguiçoso como ele só, pula de um lugar para outro, metamorfoseando-se entre índio, negro e branco (mutante que é) e desfazendo a geografia de um Brasil tão “esfacelado”. Assim, o próprio ato de desgeograficalizar por meio da mistura, embaralhamento e enumerações tem como fim a busca pelo todo, pela unidade.

Confirma-se, nesse sentido, como a obra mariondradiana continua sendo leitura necessária e indispensável para entender as bases culturais que firmam nossa nação, “esse monstro mole e indeciso”<sup>4</sup>, onde ainda e cada vez mais “imaginar literatura” tem sido um “luxo” e tem sido, como nunca, um ato de resistência, ponto de partida para outros atos de resistência, e que ele mesmo sintetiza em 1942:

---

4 Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, em carta datada de 10 de novembro de 1924. (Andrade, 2015b, p. 23)

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão momentâneo como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. (Andrade, 1964, p. 255)

A autocrítica feita 20 anos após a convocação para “abrasileirar o Brasil” identifica traços do escritor paulista que auxiliam no entendimento de sua obra, especialmente quanto ao projeto de abasileiramento da língua literária. A confissão exagerada de que seu projeto não passou de um “hiperindividualismo implacável” que deformou sua obra não condiz com o Mário que hoje celebramos 100 anos depois e cuja fortuna crítica (quase inesgotável) tem muito mais da importância positiva de seus estudos do que o oposto.

506

Ao escrever a carta ao pintor moço Enrico Bianco (carta que abre este texto), o Mário demiurgo, de certa maneira, também preconiza a instabilidade que marca este ano do Centenário: o desnorreamento que caracteriza os intelectuais e cujo fazer artístico com frequência necessita ser revisto em prol da arte combativa e sua dignificação. A orientação a resistir e transgredir, feita no encerramento da conferência de 42 que traspassa este texto, atualiza as discussões aqui postas, Mário de Andrade e seu projeto: “Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões” (Andrade, 1964, p. 255).

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy (Org.). **Correspondência**. Mário de Andrade & Tarsila do Amaral. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editôra: 1964. Obras Completas de Mário de Andrade, X.

\_\_\_\_\_. **Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

\_\_\_\_\_. **Vida literária**. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Carta ao pintor moço**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995. Coleção Presente de Amigo.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. **A lição do amigo**. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda. **Cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

JOBIM, José Luís. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2012. 507

\_\_\_\_\_. Francesismo ou nacionalismo? Dilemas do modernismo brasileiro nas cartas dos anos 1920. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 68, p. 208-226, dez. 2017.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência**. Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2001. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, vol. 1.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade**: cartas 1924-1944. São Paulo: Global, 2010.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano (Org.). **Carlos & Mário**: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Prefácio e notas

de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Correspondência**. Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2010. Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 3.

# Na imprensa, o discurso sobre o modernismo no Brasil

Silmara Dela Silva<sup>1</sup>

*Um corpus de arquivo textual não é um “banco de dados”.*

Michel Pêcheux

## 1. Introdução

Este trabalho toma como objeto de análise o discurso da/na imprensa brasileira a respeito do Modernismo e da Semana de Arte Moderna, em seus modos de constituição, formulação e circulação em periódicos que tornaram a Semana um acontecimento jornalístico. Seja em publicações à época de sua realização, seja na atualidade, quando da celebração do centenário do movimento, dizeres sobre o Modernismo, a Semana de Arte Moderna e os modernistas percorre(ra)m páginas de jornais e revistas de diferentes linhas editoriais e posicionamentos ideológicos, inscrevendo-se em relação a dizeres outros, produzindo efeitos de sentidos. 509

Analisar tais dizeres discursivamente requer, assim, empreender um gesto de leitura de arquivo. Trata-se de voltar-se a um arquivo textual que, no entanto, não pode ser simplesmente tomado como um “banco de dados”, conforme nos adverte Michel Pêcheux ([1981] 2011, p. 281), na passagem que trouxemos como epígrafe. Isso porque o que nos importa é o funcionamento discursivo, que não se encerra nos limites textuais. Compreendendo o discurso como

---

<sup>1</sup> Professora Associada do Departamento de Ciências da Linguagem, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF).

efeitos de sentidos (PÊCHEUX, [1969] 1997), entendemos que seu funcionamento se dá na relação entre a língua e suas condições de produção.

Conforme afirma Eni Orlandi (2001, p. 71), “um discurso não é igual a um texto”, uma vez que é na dispersão dos textos que se constituem os discursos, como um processo mesmo de produção de sentidos. Em um arquivo textual tomado discursivamente importam, assim, as materialidades significantes lá dispostas como que em um “banco de dados”, mas também as suas condições de circulação e de arquivamento; assim como a relação que mantêm com textos outros, que (não) foram compilados e reunidos no mesmo arquivo. Retomando uma vez mais Pêcheux, torna-se necessário não perder de vista “a heterogeneidade contraditória de todo campo de arquivo” ([1981] 2011, p. 281).

510 No percurso teórico-analítico que aqui propomos, voltamos-nos, inicialmente, à análise de um *corpus* constituído por publicações jornalísticas acerca do Modernismo, na imprensa paulista, e que constitui o acervo do projeto “Memória da Imprensa”, disponível no *site* do Arquivo Público do Estado de São Paulo, na seção dedicada à Cultura. Diante desse primeiro arquivo, à luz da perspectiva teórico-metodológica da análise de discurso de base materialista, as reflexões teórico-analíticas aqui propostas ancoram-se em duas frentes: i) a análise dos modos como se constituem efeitos de sentidos para o modernismo enquanto um acontecimento jornalístico, compreendido como uma prática discursiva da/na mídia, que se dá a partir de posições discursivas em uma determinada conjuntura sócio-histórica (DELA-SILVA, 2015); ii) os processos de designação que se constituem no *corpus* em análise, marcados em formulações como “futuristas” e “modernistas”, que nele comparecem produzindo sentidos.

Em um segundo momento, dirigimos nosso olhar ao discurso jornalístico sobre o Modernismo no Brasil, em circulação na atu-

alidade, por ocasião do centenário do movimento. Constituímos o nosso *corpus*, dessa vez, por uma edição da revista Vogue Brasil, que traz desde a sua capa homenagens aos 100 anos da Semana de Arte Moderna, sob o tema “Brasilidade fantástica”. Considerando o que (não) se diz sobre o movimento em acervos públicos disponíveis na rede eletrônica, e compreendendo que todo discurso se faz de memórias – discursiva e de arquivo –, almejamos, assim, contribuir para a compreensão do Modernismo cem anos depois, em seus processos de circulação e (re)leitura na imprensa brasileira.

## **2. Entre modernistas e futuristas: uma leitura de arquivo**

No ano de 2009, o Arquivo Público do Estado de São Paulo lançou o projeto “Memória da Imprensa”, uma publicação digital destinada a dar maior visibilidade ao acervo da Hemeroteca do Arquivo. Conforme informações disponíveis na seção “Edições anteriores”, na própria página do “Memória da Imprensa”, a proposta seria a publicação de uma nova edição a cada três meses, contemplando acontecimentos de épocas específicas em seus modos de comparecer na imprensa, desde o século XIX até a década de 1970. Cada edição apresentaria, assim, uma breve compilação de publicações acerca de temáticas específicas, organizadas em seis seções (ou editorias): Local, Nacional, Cultura, Charges e ilustrações, Infantil e Moda.

511

Após a publicação inicial em 2009, no entanto, circularam apenas mais duas edições do projeto, contemplando “manchetes da imprensa paulista do século XIX até o início do século XX” (na publicação de dezembro de 2011); e “notícias de 1911 a 1920” (na edição de março de 2012) (MEMÓRIA, 2009). É na terceira edição do “Memória da Imprensa” que se localiza o gesto de leitura de arquivo a que nos voltamos inicialmente: a Semana de Arte Moderna, conforme tratada pela imprensa da época, temática então escolhida para compor a seção Cultura. No total, são cinco as chamadas em

destaque na página, quatro delas retomando textos que foram originalmente publicados na revista *A Cigarra*, por ocasião da Semana.

Pensando nos modos de constituição desse arquivo, temos que a quase totalidade das publicações da época da Semana de Arte Moderna, resgatadas pelo “Memória da Imprensa”, ocorreram em uma mesma revista. Conforme consta na página do projeto, as temáticas selecionadas para cada edição do “Memória da Imprensa” são recortadas de “um acervo com 52 exemplares de dez títulos de jornais digitalizados, datados desde o século XIX, e sete títulos de revistas literárias, culturais ou de variedades, que surgiram no início do século XX.” (MEMÓRIA, 2009). Trata-se, assim, de um acervo que, como todo arquivo, possui limites.

512 A revista *A Cigarra*, mobilizada para representar os dizeres sobre a Semana de Arte Moderna na imprensa paulista, é uma das inúmeras revistas que começaram a circular em São Paulo no início do século XX, em um período de expressiva massificação da imprensa (MARCONDES FILHO, 2000). Com circulação entre os anos de 1914 e 1975, *A Cigarra* pode ser considerada, conforme Matos (2008, p. 3), “uma revista de variedades que reunia o aspecto noticioso, o literário e o de entretenimento”. Ainda conforme registrado por Matos (2008), em seu trabalho de recuperação histórica da revista, *A Cigarra* assim diz de seus objetivos, em sua edição de número 223, de 1 de outubro de 1924:

Em suas páginas encontram os leitores, sejam quais forem as suas exigências, a sua leitura habitual, a crônica dos acontecimentos, a poesia, a novela, o humorismo, a crítica de arte, as notas de mundanismo e de elegância, e vários outros assuntos de oportunidade, tratados com leveza e graça. (MATOS, 2008, p. 3).

Nessas condições de circulação de uma revista de variedades, que se propõe a conciliar notícia, literatura e entretenimento, é que se inscrevem os acontecimentos da Semana de Arte Moderna nas páginas da revista *A Cigarra*. No gesto de leitura do arquivo da re-



vista, o projeto “Memória da Imprensa” retoma quatro textos que circularam em suas páginas, a partir das seguintes chamadas que recortamos para análise:

**SD1: A semana futurista**

Texto descreve as reações de vaia do público diante do “futurismo” dos artistas da Semana de Arte Moderna, que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922.

**SD2: A teratologia futurista**

A Cigarra reproduz texto da Folha da Noite, onde Mário Pinto Serves, jornalista que foi um dos maiores críticos da Semana de Arte Moderna, descreve seus motivos para repudiar o movimento.

**SD3: Novos rumos**

Editorial não cita a Semana de Arte Moderna, mas descreve algumas mudanças que aconteciam nas correntes artísticas do momento.

**SD4: Dois anos depois**

Editorial de A Cigarra, em 1924, lembra aos “futuristas” que podem se manifestar, desde que não desrespeitem os artistas do passado.

513

No recorte das publicações selecionadas para constituir o arquivo sobre a Semana de Arte Moderna, podemos observar, a princípio, duas direções de sentidos: a indistinção entre “modernistas” e “futuristas” empregada para designar os participantes da Semana, que se marca em publicações da época (SD1, SD2, SD4) e que é retomado como um discurso outro pelo “Memória da Imprensa”, com essa alteridade marcada pelas aspas (SD1, SD4); e as críticas negativas à Semana, marcada por “reações de vaia do público” (SD1), bem como na expressão “teratologia futurista”, para se referir a um movimento considerado anômalo, a ser repudiado (SD2).

Na obra “História da imprensa paulista”, Oscar Pilagallo (2012), no capítulo que dedica ao período a que denomina “A República empastelada”, contemplando os anos de 1889 a 1930, irá

dedicar algumas páginas à cobertura da imprensa paulista acerca da Semana de 1922. Também fazendo menção ao artigo de Mário Pinto Serva (anunciado na SD2), Pilagallo (2012, p. 71) relata a “confusão que se fazia na imprensa entre os termos ‘modernista’ e ‘futurista’”, recuperando, assim, o Manifesto Futurista que havia sido publicado por Filippo Marinetti, em 1909. Ainda nos termos de Pilagallo (2012, p. 72): “... para facilitar a absorção das novas ideias, os próprios modernistas não se incomodaram em assumir o rótulo inadequado, já que ‘futurismo’ tinha mais ressonância.”.

Discursivamente, entendemos que designar é resultado de uma relação de sentidos que participa da constituição do próprio objeto nomeado. Nos termos de Guimarães (2002, p. 74): “Assim, a relação de designação é uma relação instável entre a linguagem e o objeto, pois o cruzamento de discursos não é estável, é ao contrário, exposta à diferença.”. É nessa relação entre o que designam “modernistas” e “futuristas” que se inscrevem os discursos acerca da Semana de Arte Moderna, no gesto de constituição de arquivo empreendido pelo projeto “Memória da Imprensa”, que recorta justamente essa suposta indistinção entre as designações para registrar o que teria sido dito acerca do movimento àquela época.

Esses dizeres sobre o Movimento, no entanto, não são os únicos a circular naquelas mesmas condições sócio-históricas, conforme também registra Pilagallo. Conforme o autor: “A imprensa, no entanto, não estava em peso contra os modernistas. Havia clara divisão entre os jornais de São Paulo” (PILAGALLO, 2012, p. 72). Enquanto publicações como *Folha da Noite* faziam duras críticas à Semana, como as reproduzidas na revista *A Cigarra*, o *Jornal do Comércio* e *A Gazeta*, por exemplo, produziam sentidos outros, justamente por terem entre os seus redatores Oswald de Andrade e Mário de Andrade, respectivamente.

O apoio de tais publicações, conforme registrado por Pilagallo (2012), aponta para a conciliação, naquele momento, “entre interesse

oligárquico e estética vanguardista”, que levaria também à adesão do então governador de São Paulo, Washington Luís, que chegara a participar da cerimônia de abertura do evento. Essa ligação entre os interesses da oligarquia econômica paulista e o Movimento é marcada no quinto e último recorte acerca da Semana de Arte Moderna, que integra o projeto “Memória da Imprensa”. Datado de quatro anos após a Semana, com circulação no jornal *Getulino*, assim diz a chamada que trazemos na SD5:

### **SD5: As credenciais futuristas**

Quatro anos após a Semana de Arte Moderna ter acontecido, o jornal *Getulino*, órgão de defesa dos homens pretos do Brasil, critica o patrocínio da Semana pela oligarquia cafeeira.

Com circulação na cidade paulista de Campinas, entre os anos de 1923 e 1926, o jornal *Getulino* integra a chamada Imprensa Negra, mobilizada como instrumento de denúncia das condições de vida da comunidade negra no Brasil (MARQUES, 2012). A crítica ao “patrocínio da Semana pela oligarquia cafeeira” (SD5) inscreve no arquivo do projeto “Memória da Imprensa” sentidos de aliança da Semana de Arte Moderna com uma posição ideológica outra que não aquela sustentada pelos movimentos populares, como o movimento negro, por exemplo.

Ao empreender seu gesto de leitura sobre a Semana de Arte Moderna na imprensa, o projeto “Memória da Imprensa” (re)coloca em circulação alguns efeitos de sentidos – e necessariamente não outros –, conferindo visibilidade a alguns dizeres arquivados que, enquanto tal, não devem/podem ser esquecidos. Orlandi (2006, p. 22) emprega a noção de memória de arquivo para especificar “a memória institucionalizada que é aquela justamente que fica disponível, arquivada em nossas instituições e da qual não esquecemos”, porque podemos “consultar os arquivos onde ela está representada”. Sob o *slogan* “A imprensa que fez história, presente no Arquivo Público do

Estado de São Paulo”, o projeto recorta o acontecimento jornalístico do modernismo nos jornais e especifica, assim, uma imprensa em meio a outras: aquela que “fez história”, aquela que está arquivada/institucionalizada.

### **3. No centenário da Semana, a “Brasiliidade fantástica”**

É também pelo funcionamento da memória de arquivo que a Semana de Arte Moderna é tornada um acontecimento jornalístico na mídia em 2022, por ocasião dos 100 anos de sua realização. Na busca por depreender como se constituem efeitos de sentidos para o Modernismo, à época do centenário do movimento, dirigimos nosso olhar ao discurso jornalístico em circulação na atualidade, recortado a partir do buscador Google. A busca realizada no mês de maio de 2022, especificamente na categoria “notícias”, retornou muitos resultados, apresentando, de um modo geral, inúmeras exposições e eventos realizados em todo o Brasil, em comemoração aos 100 anos da Semana. Dentre esses resultados, compareceu a edição do mês de fevereiro de 2022 da revista *Vogue*, que irá nos interessar mais diretamente, lançada no mesmo mês de realização do baile *Vogue 2022*, que tivera como tema “Brasiliidade fantástica”; ambos foram idealizados em alusão ao centenário do Modernismo no Brasil.

Discursivamente, compreendemos o Google como um extenso arquivo, cujo funcionamento de busca não é transparente: os resultados dependem dos termos fornecidos para consulta, como ocorre em todo arquivo, mas não só; eles também dependem de elementos outros, tais como as buscas realizadas anteriormente na mesma máquina, o perfil do usuário com *login* no sistema no momento da busca, dentre outros. Como afirmam Romão, Leandro-Ferreira e Dela-Silva (2011), a respeito dos arquivos digitais:

Neste sentido, ainda mais que um arquivo convencional, de documentos físicos, a *web* “esconde” os seus limites; as suas

bordas não se dão a conhecer enquanto “gesto de catalogação”, não se sabem os critérios que permitem ou não que uma página na *web* seja disponibilizada como resultado em uma pesquisa na internet. Diferentemente de um arquivo físico, como o de documentos catalogados em uma biblioteca, por exemplo, em que o gesto interpretativo de organização desses documentos dá-se a conhecer, ao menos em alguma medida (ainda que geralmente apresentado sob o efeito da evidência do sentido único), na *web* sabe-se que há filtros, mas nada mais há que pistas sobre o modo de funcionamento de tais filtros em *sites* de busca. (ROMÃO, LEANDRO-FERREIRA, DELA-SILVA, 2011, p. 15).

Esse funcionamento dos buscadores, a exemplo do Google, deixa ainda mais marcado o que já vínhamos afirmando acerca da compreensão discursiva do arquivo: não se trata de um mero banco de dados (PÊCHEUX, [1981] 2011), posto que qualquer arquivo é sempre marcado por recortes, esquecimentos e faltas, ainda que funcione sob um efeito de completude. O arquivo se constitui em uma determinada conjuntura sócio-histórica, “e opera justamente aí na tensão entre o que pode e deve ser dito e o que pode e deve ser arquivado para circular ao público ou para dele se esconder.” (ROMÃO, LEANDRO-FERREIRA, DELA-SILVA, 2011, p. 12). 517

Lançada em Nova York, nos Estados Unidos, em 1892, e com edição no Brasil desde 1975, a revista *Vogue* se apresenta como uma publicação voltada à moda, cultura e estilo de vida, como se marca em sua definição, na página destinada à venda de suas assinaturas: “Com o melhor e mais completo conteúdo de moda, *Vogue* é a bússola das principais tendências de beleza, cultura e lifestyle.” (ASSINE VOGUE, 2022).

É parte das ações realizadas anualmente pela revista o baile *Vogue*, que acontece há 17 anos, no Rio de Janeiro, destinado a apresentação de tendências e expressões artísticas. Em reportagem acerca do baile, assim é definida a sua proposta: “Há cada edição,

um tema é proposto e os convidados precisam ir à caráter ao evento, o famoso “dress code” (MARQUES, 2022). Em sua edição de 2022, o baile realizado no hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, teve como tema “Brasilidade fantástica”, conforme mencionamos anteriormente. O “dress code” do baile foi amplamente discursivizado em notícias acerca da festa, com relatos sobre os convidados famosos (predominantemente artistas da televisão e da música) e seus visuais assinados por grifes (REDAÇÃO VOGUE, 2022), pautados por imaginários acerca de brasilidade. Em destaque na cena do baile estava a capa da edição de fevereiro de 2022 da revista Vogue, criada a partir de pintura do artista plástico Elian Almeida, com a proposta de reconstruir a famosa fotografia dos intelectuais da Semana de 1922.

Interessam-nos, para análise, os discursos sobre o modernismo presentes nos dizeres da revista, que se marcam em seu gesto de retomada da Semana, na comemoração de seu centenário. Tomamos como ponto de partida a capa da revista e sua chamada, que reproduzimos a seguir, na Figura 1 e na SD6, respectivamente:



**Figura 1:** *Print-screen* da capa de Vogue Brasil, edição de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-disssecamos-capa-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>

## SD6: brasilidade em transformação

No centenário da Semana de 22, o artista Elian Almeida recria uma imagem histórica do movimento modernista, agora protagonizada por intelectuais e artistas negras que marcam a cultura brasileira

A capa da revista, reproduzida na Figura 1, é apresentada pela *Vogue* como uma “capa obra-de-arte”, elaborada a partir de pintura feita pelo artista plástico Elian Almeida, a convite da própria revista. Não é a primeira vez que a publicação se vale de trabalhos artísticos para a composição de suas capas. Conforme registra Fonseca (2012), em análise de capas artísticas da *Vogue* pela perspectiva da semiótica de Peirce, desde 1909 a revista norte-americana contrata representantes de movimentos artísticos, tais como Art Nouveau, Art Deco e o Surrealismo, para elaboração de capas de suas edições. Salvador Dalí, por exemplo, assina uma das capas da revista.

520 A capa assinada por Elian Almeida, conforme se marca no fio do discurso da SD6, “recria uma imagem histórica do movimento modernista”, com a presença de cinco mulheres negras, retratadas em diferentes posições. O título da capa – “brasilidade em transformação” – também afirma sentidos de mudança, recriação: não se trata de uma reprodução da “imagem histórica do movimento modernista”, mas de sua recriação, decorrente de uma “transformação” na “brasilidade”.

Essa recriação/transformação se marca também no emprego de letras minúsculas para a grafia da chamada em destaque na capa da revista. Como afirma Fedatto (2013), ao refletir discursivamente acerca do efeito da escrita somente com letras minúsculas: “[...] a exclusão das maiúsculas dá ênfase ao caráter corriqueiro e apressado que especifica o traço dos caracteres minúsculos, à maneira das letras cursivas, do *continuum* da fala e da *constituição cotidiana do saber*.” (FEDATTO, 2013, p. 18). A “brasilidade”, com letras



minúsculas, marca na materialidade mesmo da escrita o gesto de recriar uma cena a partir de imagens outras, cotidianas do país, uma vez que, “escrever somente em minúsculas é, portanto, sucumbir ao ordinário”, conforme Fedatto (2013, p. 18).

No dizer da capa, textualiza-se, também que as figuras ali retratadas não são quaisquer, mas “intelectuais e artistas negras que marcam a cultura brasileira”. Essas figuras, irreconhecíveis na capa que não permite uma identificação de seus rostos, por exemplo, são apresentadas pela revista de várias formas, em diferentes intervenções com circulação na rede eletrônica. Na SD7, recortamos uma explicação sobre a capa, presente em matéria publicada na revista:

**SD7:** Homenageando intelectuais negras, a Vogue Brasil celebra os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922 com uma nova capa-obra pintada pelo artista plástico Elian Almeida. *“Quis recriar a famosa foto ícone de 22, que agrupou nomes como Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswald de Andrade e outros 13 intelectuais do Modernismo”*, explicou o artista. Diferente da elite branca que tomava para si o centro das atenções há 100 anos, a arte, para Elian, é composta por intelectuais negras, a quem homenageia em sua produção. Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Beatriz Nascimento, Maria Auxiliadora da Silva e Djamila Ribeiro são os nomes que o artista escolheu pintar na tela que estampa a Vogue de fevereiro. (VOGUE DE FEVEREIRO, 2022, itálicos do original).

521

No fio do discurso da SD7, “a Vogue Brasil celebra os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922”, mas de um modo específico: “Homenageando intelectuais negras”. Embora “celebrar” e “homenagear” possam inscrever-se em uma mesma rede de sentidos, que apontam para ações comemorativas e festivas, na materialidade linguística do dizer da revista, esses dois termos podem ser interpretados como tendo sido postos em relação de distanciamento: “celebra os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922”, ou seja, celebra-se o movimento; mas a homenagem é feita a “intelectuais negras”, a

pessoas outras, diferentes daquelas que protagonizaram a cena 100 anos atrás, e que agora não serão as homenageadas. Desse modo, o dizer da revista marca uma diferença entre a realidade da Semana ocorrida há 100 anos e a “brasilidade” agora retratada.

Essa oposição de sentidos entre o que foi a Semana e o que agora se “recria” pode ser observada nas formulações a seguir, obtidas por um processo de paráfrase a partir de dizeres da SD7:

A famosa foto ícone de 22 agrupou intelectuais do Modernismo, como Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswald de Andrade, e outros.

Esses intelectuais presentes na foto eram todos homens e brancos.

A elite branca tomava para si o centro das atenções há 100 anos.

A arte, 100 anos depois, é composta por intelectuais negras.

522 Efeitos de sentidos semelhantes podem ser observados também em um vídeo com duração de 3’05”, com o título “Vogue – Anatomia da Capa”, produzido pela revista para circulação em suas páginas nas redes sociais. Transcrevemos, nas duas sequências discursivas a seguir, a materialidade verbal do vídeo em seus primeiros 40 segundos:

**SD8:** Há exatos 100 anos, tivemos a Semana de Arte Moderna paulista.

O evento prometia soprar novos ares de progressismo para a arte e cultura do Brasil e trouxe avanços importantes como o conceito de antropofagia, mas, para a surpresa de o pessoas, a mais famosa foto do grupo de artistas trazia nada mais nada menos do que 15 homens brancos.

**SD9:** 100 anos depois, celebramos a Semana de Arte Moderna da melhor forma: contestando e repensando o seu legado.

Conhecido por suas pinturas que dão protagonismo a nomes femininos da história da negritude em capas de *Vogue*, o artista plástico carioca Elian Almeida é quem assina a nossa “capa obra-de-arte” em fevereiro.

Na materialidade linguística da SD8, marca-se, de início, uma adjetivação da Semana, qualificada como “paulista”, o que a circunscreveria a um espaço geográfico específico, o Estado de São Paulo, e não todo o país.

No dizer sobre a Semana, produzem-se efeitos de sentidos a partir de uma memória discursiva – um já dito – do movimento como inovador, de vanguarda, o que se marca em expressões específicas, tais como: “prometia soprar novos ares de progressismo para a arte e a cultura”; e “trouxe avanços importantes como o conceito de antropofagia”. Contudo, como adverte Pêcheux (2010, p. 56), “[...] nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior”. E é justamente pela retomada de sentidos já-ditos, parte de uma memória discursiva que justifica a celebração do centenário da Semana, que a estabilização dos sentidos para o movimento passa a ser colocada em suspenso. A forma verbal no condicional, “prometia”, marca essa suspensão de sentidos acerca dos “novos ares de progressismo para a arte e cultura”, no fio do discurso da SD8, seguida da conjunção adversativa “mas”, em “mas, para a surpresa de o pessoas, a mais famosa foto do grupo de artistas trazia nada menos do que 15 homens brancos.”

523

Aos sentidos de celebração da Semana de Arte Moderna, o dizer da revista associa movimentos outros, que dizem do modo como o evento deve ser lembrado: “contestando e repensando o seu legado” (SD9). É assim que, no dizer da revista, celebra-se a Semana, mas não aqueles que a promoveram. Inserindo-se em um contexto sócio-histórico de um Brasil onde as discussões acerca de questões sociais, raciais e de gênero têm se marcado fortemente, a revista atribui o protagonismo no cenário artístico a “nomes femi-

ninos da história da negritude” (SD9), que comparecem na capa e que serão apresentadas no decorrer do vídeo.

O dizer sobre a Semana de Arte Moderna, na capa de *Vogue*, retoma, via memória discursiva, sentidos para o Modernismo, ao celebrar suas contribuições, a exemplo do mencionado “conceito de antropofagia”, qualificado como parte de “avanços importantes” no cenário nacional (SD8). Contudo, ao mesmo tempo, promove atualizações nesses sentidos, ao marcar-se como gesto de resistência à arte como expressão de uma elite, branca, predominantemente masculina. Na capa de *Vogue*, o centenário da Semana de Arte Moderna retoma o Modernismo para dar a ver seus silenciamentos e apagamentos.

#### **4. Considerações finais**

524 No percurso que aqui empreendemos, tomamos como objeto de análise o discurso da/na imprensa brasileira a respeito do Modernismo e da Semana de Arte Moderna, em dois momentos distintos: em publicações à época de sua realização, em 1922; e em curso em publicações no ano de 2022, quando do centenário do Movimento. Empreendendo gestos de leitura de arquivos, nos detivemos no modo como alguns sentidos e não outros são atualizados a respeito da Semana e dos responsáveis por sua realização, nesses diferentes contextos sócio-históricos.

Ao tratar da relação entre memória e silêncio no discurso, assim afirma Orlandi (2010, p. 59): “[...] não há como não considerar o fato de que a memória é feita de esquecimentos, de silêncios. De sentidos não ditos, de sentidos a não dizer, de silêncios e de silenciamentos.”. Acerca do modo como se constituem efeitos de sentidos para a Semana de Arte Moderna e os modernistas no Brasil, pensamos ter mostrado como esses dizeres da/na imprensa são marcados por condições sócio-históricas específicas, que determinam aquilo que pode ou não comparecer no arquivo, inscrevendo sentidos sempre em relação a sentidos outros.

Como acontecimento jornalístico nas páginas de periódicos – como a revista *A Cigarra*, no século XX, e a revista *Vogue*, no século XXI – os dizeres sobre o Modernismo retomam memórias discursivas sobre a Semana e o seu legado, mas também marcam gestos de resistência, inscrevendo sentidos outros, que não são imunes ao gesto de arquivamento a que estão submetidos.

## REFERÊNCIAS

ASSINE VOGUE. **O Globo**. Disponível em: <<https://www.assineglobo.com.br/produtos/vogue/VG/>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

DELA-SILVA, Silmara. (Des)Construindo o acontecimento jornalístico: por uma análise discursiva dos dizeres sobre o sujeito na mídia. In: FLORES, G.; NECKEL, N.; GALLO, S.M.L. (Orgs.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas, Pontes Editores, 2015, p. 231-232.

FEDATTO, Carolina. **Um saber nas ruas: o discurso histórico sobre a cidade brasileira**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

FONSECA, Aline S.B. Construção de imagem: as capas da revista Vogue América como reveladoras socioculturais entre 1890 e 1950. Monografia (Especialização) Escola de Comunicação e Artes, USP. 2012.

GUILHAUMOU, Jacques; MALDIDIER, Denise. [1979] Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, Eni. (Org.). **Gestos de leitura**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 161-183.

GUIMARÃES, Eduardo. **Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem**. 2 ed. Campinas: Pontes, 2002.

MARCONDES FILHO, C. **A saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARQUES, José Geraldo. A poesia nas páginas do jornal negro Getulino: entre lirismo romântico e resistência. **Revista Diadorim**, Rio de Janeiro, Volume 11, p. 56-68, jul. 2012. Disponível em: <[file:///C:/Users/Silmara/Downloads/3954-72131-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Silmara/Downloads/3954-72131-1-PB%20(1).pdf)>. Acesso em: 01 jun. 2022.

MARQUES, Patrícia. O que é o baile da Vogue e por que ele é tão disputado. UOL – Na telinha. 30 abr. 2022. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/famosos/2022/04/30/o-que-e-o-baile-da-vogue-e-por-que-ele>

[-e-tao-disputado-181038.php](#)>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MATOS, Hivana Mara Zaina de. [A Revista A Cigarra no espaço urbano 1914-1934. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão](#). ANPUH/SP-USP. São Paulo, set. 2008. p. 1-11. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20101221063513/http://www.anpuhsp.org.br/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Hivana%20Mara%20Zaina%20de%20Matos.pdf>>. Acesso em: 26 mai. 2022.

MEMÓRIA da Imprensa. Edições anteriores. Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2009. Disponível em: < [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria\\_imprensa/edicao\\_03/edicoes\\_anteriores.php](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_03/edicoes_anteriores.php)>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ORLANDI, Eni. Maio de 1968: os silêncios da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 59-71.

ORLANDI, Eni. Análise de discurso. In: ORLANDI, Eni; LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. (Orgs.). **Introdução às ciências da linguagem: discurso e textualidade**. Campinas: Pontes, 2006. p. 11-31.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. [1979]. Análise de discurso e informática. Trad. Cristiane Dias. In: ORLANDI, Eni (Org.). **Análise de Discurso: Michel Pêcheux**. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2011. p. 275-282.

PÊCHEUX, Michel. [1983]. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. 3 ed. Campinas: Pontes, 2010. p. 49-57.

PÊCHEUX, Michel. [1982]. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni. (Org.). **Gestos de leitura**. 3 ed. Campinas: Pontes Editores, 2010. p. 49-59.

PÊCHEUX, Michel. [1969]. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**. 3 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61-167.

REDAÇÃO VOGUE. Baile da Vogue 2022: confira todos os detalhes da festa. **Vogue Brasil**. 29 abr. 2022. Disponível em: < <https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-da-Vogue/noticia/2022/04/baile-da-vogue-2022-os-detalhes-da-festa-em-tempo-real.html>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

ROMÃO, Lucília; LEANDRO-FERREIRA, Maria Cristina; DELA-SILVA, Silmara. Arquivo. In: MARIANI, Bethania; MEDEIROS, Vanise; DELA-

-SILVA, Silmara. (Orgs.). **Discurso, arquivo, e....** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011. p. 11-21.

Vídeo: Vogue – Anatomia da capa. Disponível em: <[https://www.instagram.com/p/CZzZnzUpQ5q/?utm\\_source=ig\\_embed&utm\\_campaign=embed\\_video\\_watch\\_again](https://www.instagram.com/p/CZzZnzUpQ5q/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again)>. Acesso em: 26 jul. 2022.

VOGUE DE FEVEREIRO: dissecamos a capa-obra de arte criada por Elian Almeida. **Vogue Brasil**. 10 fev. 2022. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-dissecamos-cap-a-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>>. Acesso em: 26 jul. 2022.

## Modernismo brasileiro e modernismo português: as seduções autoritárias

Silvio Renato Jorge<sup>1</sup>

A ESPINGARDA DE CÂNONE CERRADO é uma arma de fogo portátil que desautoriza novas leituras das grandes obras ou autores canônicos portugueses, especialmente aquelas feitas por membros das comunidades das ex-colônias, estrangeiros ou certos portugueses a viver fora da excelsa pátria. Estes três, que, sem fundamento ou o domínio dos estudos literários, parecem não querer identificar-se com o tratamento social do gênero, da raça, do regalo heteronormativo e do sentimento patriótico das notáveis composições da eloquente terra lusa, pecam por, em primeiro lugar, descontextualizar historicamente o texto e impor valores do presente ao nosso tão vigoroso passado. (Patrícia Lino)

528

Apesar de todas as especificidades presentes em cada um dos sistemas literários que indicamos no título deste artigo – em termos concretos, o brasileiro e o português –, sobretudo após o processo de independência do país sul americano, quando se procurou de forma mais acentuada o estabelecimento de marcas próprias, de modo a delimitar o que seria a literatura nacional, não é difícil perceber a permanência de um diálogo consistente entre eles. A circulação literária de autores portugueses se manteve marcante no Brasil até, ao menos, o início dos anos 70 do século XX, quando a reforma educacional proposta pelo regime da ditadura militar

---

<sup>1</sup> Professor Associado da Universidade Federal Fluminense. Este texto apresenta resultados preliminares do projeto de pesquisa CAPES/PRINT/UFF “História, circulação e análise de discursos literários, artísticos e sociais”, bem como relacionados ao projeto “Do colonialismo ao salazarismo: literatura, espaço urbano e imaginário”, apoiado pelo CNPq com bolsa de Produtividade em Pesquisa.



retirou dos currículos escolares o estudo da literatura produzida em Portugal como disciplina autônoma, na busca por reforçar a imagem pseudo-nacionalista do governo que se tentava construir; por outro lado, distintos autores brasileiros, como Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado, dentre outros, também eram lidos em terras lusitanas. Não se surpreende, portanto, que tenham ocorrido processos de aproximação entre os grupos modernistas de ambos os países, mesmo que os diversos projetos de caráter vanguardista neles desenvolvidos apresentem linhas próprias e autônomas.

É preciso considerar, em diálogo com o que diz Daniel Marinho Laks (2020, p. 51), em seu excelente **Modernismos em modernidades incipientes**: Mário de Andrade e Almada Negreiros, que: “Nesse sentido, o modernismo brasileiro e o modernismo português se apresentam como respostas específicas, dadas as particularidades das respectivas narrativas nacionais, a uma promessa de modernidade muito maior do que a uma experiência dela”. A afirmação de Laks não é gratuita, pois parte da consideração de que tais movimentos escoravam-se em uma percepção do presente como um período de transição que, necessariamente, se configurava como resposta a uma conjuntura de *crise civilizacional* (Laks, 2020, p. 12 – grifo nosso) responsável por demandar não apenas uma nova arte como também a problematização das formas de organização social. O Portugal interrogado pela geração da revista **Orpheu** vivia a transição republicana que, inicialmente liberal, desaguou, todavia, após sucessivos problemas políticos e financeiros, no golpe militar de 1926, que deu origem à Ditadura Nacional e, posteriormente, com a ascensão de António Salazar ao poder, ao Estado Novo. Os artistas brasileiros ligados à Semana de Arte Moderna, de 1922, por sua vez, acompanharam um país recentemente libertado da chaga da escravidão, mas que ainda mantinha em seu interior práticas escravagistas – o que, aliás, ocorre até hoje... – e que, não apenas abandonou a mão de obra recém-liberta a sua própria sorte, sem desenhar uma

política de efetiva incorporação social dos ex-escravizados e de seus descendentes, como também apostou na imigração como alternativa válida para o alcance de mão de obra qualificada, em nítida busca do que seria um certo “branqueamento” da população e de acordo com o recorrente pensamento eugenista da época. Além disso, o país, vivendo um processo de industrialização bastante inicial, se comparado aos grandes centros europeus da época, por exemplo, também percorreu um circuito de crises políticas que deram origem, já no início da década de trinta do Século XX, ao seu próprio Estado Novo, com o advento da ditadura conduzida por Getúlio Vargas. Podemos, assim, dizer que, nos dois países, desenvolveram-se processos literários que buscavam na ideia de modernidade um ponto a se alcançar, mais propriamente do que a efetiva configuração do estágio econômico e social em que se encontravam.

530 Em continuidade a essa reflexão e diante de muitos elementos da aproximação possíveis, como, por exemplo, a presença do escritor brasileiro Ronald de Carvalho como um dos organizadores do número 1 da revista **Orpheu** (1915), seria interessante discutir a forma como algumas vertentes de ambos os movimentos terminaram por se associar ao imaginário próprio dos respectivos Estados Novos, endossando a grande corrente autoritária que circulou naquele momento não só na Europa, mas também em parcela significativa da América Latina. Não me refiro, por óbvio, ao envolvimento de determinados intelectuais com as atividades próprias dos cargos públicos que ocuparam durante a existência dos regimes, muitas vezes contingenciais, ou mesmo à colaboração artística esporádica, como a que ocorreu, por exemplo, no caso português, com a produção de quadros e murais para a Exposição do Mundo Português, realizada em Lisboa em 1940. Nem todos os artistas envolvidos em tal processo poderiam ser considerados defensores efetivos do salazarismo. Penso, todavia, na participação ativa que alguém como o escritor

António Ferro teve no governo durante o Estado Novo português e ainda na sua reiterada admiração por ditadores europeus – para além de Salazar, incluiríamos neste grupo Mussolini, Primo de Rivera e outros – ou mesmo, considerando-se o modernismo brasileiro, na presença de Rosário Fusco (de Souza Guerra), um dos mais articulados membros do grupo da **Revista Verde** de Cataguases, como colaborador fixo de **Cultura Política**, revista que, nas palavras de Luiz Ruffato, sendo um periódico

oficial do Governo Vargas, diretamente vinculada ao Departamento de Imprensa e Propaganda, tinha caráter doutrinário na construção das diretrizes do Estado Novo. Circulou entre março de 1941 e outubro de 1945, dirigida por Almir de Andrade, a quem Fusco dedica *O agressor*. (Ruffato, 2022, p. 156, nota 252)

Como escritores que, por iniciativa própria, cerraram fileiras em movimentos que pregavam a liberdade artística e individual, terminaram por associar-se a regimes ditatoriais responsáveis por ações de opressão e controle ativo da sociedade? É importante lembrarmos que António Ferro, para além de ter sido uma espécie de dinamizador cultural do regime salazarista, ocupando o cargo de Diretor do SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) de 1933 a 1944<sup>2</sup>, também esteve presente na direção da nova versão de tal secretariado, o SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) de 1944 a 1959, quando o órgão assumiu a responsabilidade pelas ações de censura, sendo diretamente ligado ao próprio Presidente do Conselho de Ministros, ou seja, António de Oliveira Salazar. Antes de tudo isso, entretanto, ainda jovem, Ferro esteve no Brasil em momento próximo à Semana de Arte Moderna, entre os anos de 1922 e 1923, sendo recebido por nossos escritores

531

---

2 É necessário ainda destacar, junto a tais dados biográficos, que Ferro foi o responsável por levar a Portugal figuras importantes do nazismo, com Albert Speer (o arquiteto do que seria a nova Berlim) e Robert Ley (responsável pelo serviço escravo no regime nazista).

modernistas como uma voz altissonante do futurismo e importante para a renovação das letras nacionais. Como afirma Márcia Arruda Franco, em “A distópica artificialização da mulher n’*A idade do Jazz Band*, de Antônio Ferro”, tendo sido relegado a um segundo plano como escritor por Pessoa e Sá-Carneiro,

Tal façanha de ensinar o futurismo às elites brasileiras, incluindo a maioria absoluta de nossos modernistas, lhe garante um lugar na formação do Modernismo brasileiro e na longa Semana da Arte Moderna de 1922, como afirmam os testemunhos de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Sergio Buarque de Hollanda, entre outros. (Franco, 2017, p. 123)

No Brasil, além de encenar peças de teatro, publicou o manifesto “Nós” no n. 3 da revista **Klaxon** (1922) e apresentou três conferências, sendo a mais aplaudida **A idade do Jazz-Band** (1923), cuja publicação também se deu como libreto pela Monteiro Lobato & CO Editores. Ou seja, a recepção de Ferro como homem de cultura foi fortemente apreciada pela intelectualidade brasileira, sobretudo no que ele revela como enunciador de estratégias capazes de revelar “o novo”, seja em termos discursivos, seja em termos de concepção artística e social. Não se pode, todavia, obliterar a percepção de que os textos apresentados e representados por Ferro trazem em si, para além do estético, ou mesmo em conjunto a ele, um caráter misógino e patriarcal, bem ao gosto de nossas elites econômicas e sociais, que revelam, ao fim, não uma visão transformadora do mundo, mas a reiteração de elementos conservadores e desumanizantes, bem de acordo com o que seria, em tempos de tentativas de acelerar os processos industriais, o imaginário constante. Por outro lado, o *Jazz-Band* a que o título de sua conferência se refere é bem pouco referido em termos teóricos no texto, servindo, de um lado, como aparato cênico capaz de gerar o estímulo aos ouvintes e, por outro, como elemento que reitera a visão exótica da música e dos homens

negros, que apenas serviriam como instrumentos responsáveis por levar ao corpo branco o movimento:

Nas almas, nos corpos, nos livros, nas estátuas, nas casas, nas telas – há negros em batuque, suados e furiosos, negros em vermelho, negros em labareda. O momento é um negro. O *jazz-band* é o xadrez da Hora. *Jazz-branco*; *band-negro*. Corpos alvos – bailando; corpos de ébano – tocando. O *jazz-band* é o *ex-libris* do Século. Que as vossas almas bailem ao ritmo deste *jazz-band* de brancos mascarados pelo carvão das minhas palavras. (Ferro, 1923, p. 69-72; grifos do autor)

Se aqui a descrição exótica do corpo negro é bastante evidente – “negros em batuque, suados e furiosos, negros em vermelho, negros em labareda” – não resta menos clara a ideia de que o corpo a ser libertado em movimento é o branco, ou seja, mais uma vez demarcando o que é dito: o Jazz é branco; a band, ou seja, o trabalhador, é negro... Voltando agora nossa atenção para determinados marcadores ideológicos próprios do Futurismo, vanguarda que mobilizará a literatura de Ferro em seu momento inicial, bem como vários de seus interlocutores brasileiros, como Oswald de Andrade, Graça Aranha e Menotti del Picchia, é notável o quanto tal movimento, sobretudo em seus manifestos iniciais propostos por Marinetti, apresenta de um lado a defesa da liberdade formal, a quebra da sintaxe, a abertura da pontuação, com o recurso tanto a sinais matemáticos quanto a sinais musicais, mas de outro atém-se a um discurso que valoriza a guerra e se opõe ao feminismo e a tudo aquilo que o italiano chama de “covardias oportunistas e utilitárias”. De certa forma, a defesa da liberdade na literatura se contrapõe, em sua proposta, à defesa da liberdade em termos sociais, enaltecendo procedimentos que serão caros ao fascismo italiano. É o que se pode ler, por exemplo, no fragmento do “Manifesto do futurismo” (1909) que destaco abaixo:

[...]

9. Queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas Ideias que matam e o menosprezo à mulher.

10. Queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias.

[...]

(Marinetti apud SOUZA, 2022, p. 30)

534 Claro está que os manifestos de Marinetti não se limitam a isto e que, em muitos momentos, seu ímpeto de violência destinava-se a valorizar um processo de renovação da arte que permita a ela dicção capaz de dialogar com o momento vivido, mais do que isso, com o futuro que se almeja. Trata-se, todavia, de um discurso comprometido com uma visão social fortemente vinculada a aspectos conservadores que estarão presentes nas sociedades portuguesa e brasileira estadonovistas, como a já referida negação do feminismo e o patriotismo exacerbado. As peças de teatro representadas por Ferro no Brasil, bem como seus discursos, deixam tal perspectiva bastante clara.

Em relação ao patriotismo exacerbado e à vinculação dos intelectuais brasileiros ao pensamento de Vargas, seria o caso de darmos um salto à frente no tempo e verificarmos os números da revista **Cultura Política** já acima referida e que podem ser encontrados, em cópia digital, na hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Se nos é possível destacar, como já o fizemos, a colaboração rotineira de Rosário Fusco, do grupo de Cataguases, no periódico, em uma coluna na qual basicamente tentava desenhar um arcabouço do que seria uma história da literatura brasileira, sem maiores pretensões em termos de formulações políticas, e se com ele também encontramos a presença esparsa de outros cola-

boradores que não foram, em qualquer hipótese, ligados ao regime, como Graciliano Ramos, é importante lembrar que a participação de Fusco na revista não se limitou a essa colaboração regular. No n. 2, publicado em abril de 1941, foi ele o responsável por escrever na permanente coluna “O pensamento político do Chefe do Govêrno”, respondendo por um artigo intitulado “A cultura e a vida” (1941), no qual assumia a responsabilidade de explicar aos leitores o que seria a concepção de cultura de Vargas. Iniciando por uma epígrafe em que transcreve as palavras do próprio ditador,

Não tenho, como é de moda, desdém pela cultura ou menosprezo pela ilustração. Acredito que o homem conquista, progressivamente, a Natureza pelo trabalho e pela ciência, e, graças a êsse processo de apropriação, consegue melhorar o corpo e o espírito, elevando a condição humana e tornando a existência mais digna. No período de evolução em que nos encontramos, a cultura intelectual sem objetivo claro e definido deve ser considerada. entretanto, luxo acessível a poucos indivíduos e de escasso proveito para a coletividade. (Vargas apud Fusco, 1941, p. 169)

535

Fusco desenvolve uma leitura na qual, mais do que propriamente estabelecer o que seria o pensamento político do presidente em relação à cultura, discute os termos propostos na epígrafe para, a partir deles, associá-lo a sua própria concepção de arte e cultura, bem como ao escopo de pensadores valorizados na época – e não apenas, claro –, como o francês Henri Bergson e o espanhol Ortega y Gasset, para além de outras referências mais tradicionais, como a Heráclito e a Santo Agostinho. Do que diz Vargas acerca da cultura, o que traz é apenas a epígrafe, que busca desfiar quase que linha a linha, para enaltecer o caráter justo e firme de suas considerações. Já em relação à figura humana de nosso alcaide tropical, sucedem-se elogios, seja à sua capacidade de suportar o peso da responsabilidade própria do cargo que ocupava, “sôbre cuja cabeça pesam tôdas as responsabilidades da época” (p. 175), seja à sua “extraordinária

capacidade de previsão” (idem), que lhe permitiria ajustar os passos do Brasil, naquilo que se refere ao aspecto cultural, às exigências do futuro que o aguardava e seria laboriosamente composto no dia a dia de nossas existências. Em sua conclusão, termina por reiterar essas ideias, afirmando:

Indivíduo e pessoa constituem um todo único, equivalente ao que o corpo e o espírito representam nessa composição de que somos feitos, como a imagem e semelhança de Deus.

Política de humanização das nossas instituições, política de recomposição de nossos valores, o pensamento do Presidente, no que se refere à cultura e à vida, é uma autêntica garantia da nossa segurança, no presente, e do cumprimento de nosso papel, no futuro. (Fusco, 1941, p. 177)

536 Há, assim, no texto, uma caracterização de Vargas que remete claramente para a necessidade de sua presença como condutor que tutela a nação, ancorado que está em certa visão de futuro que, sendo humanista, reforça a vinculação do homem à imagem de Deus e alerta “patrioticamente” ao povo para o perigo dos descaminhos trazidos por quem se contrapõe ao seu pensamento. Aliás, a palavra patriota e seus derivados (patriotismo etc) são recorrentes no texto e buscam vincular o pensamento do ditador a um ideal de sociedade que avançasse para sua forma mais adequada de organização, que seria justamente aquela proposta por ele.

Se os históricos de atuação política de Ferro e Fusco não são representativos de todo o conjunto das diferentes concepções de arte que circularam por entre as gerações modernistas de ambos os países – sobretudo se considerarmos o Regionalismo de 30 no Brasil e o Neorrealismo em Portugal como momentos diferenciados que se associam à expansão modernista durante a primeira metade do século –, adquirem, todavia, um caráter bastante sugestivo das relações que se podem estabelecer entre arte literária e as manifestações de cunho fascista durante o longo período autoritário vivenciado



nos dois espaços nacionais. Talvez contribua para isso o arraigado conservadorismo presente em grupos sociais dominantes de lá e de cá. Mas é inevitável considerarmos também o quanto certo discurso de viés nacionalista presente em tais percursos artísticos, para além de postularem uma necessária e importante valorização de traços das culturas populares locais, escorrega para uma significativa idealização de agentes públicos que sinalizam para um futuro de grandeza calcado na ordenação social e na racionalização das hierarquias de classe, raça e gênero. Nesse sentido, para dialogar com Antonio Arnoni Prado e com o seu **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo, é interessante lembrar o que afirma o pesquisador ao destacar que:

A ampliação do campo de ação dos intelectuais, ao utilizar-se da projeção mítica do texto literário como forma de legitimar a força reveladora de uma “nova alma da pátria”, conduz na verdade ao simplismo especulativo das reduções totalitárias que violentam as categorias do pensamento em nome de uma síntese arbitrária que, como vimos, foi a pedra de toque dos manifestos dissidentes. (Prado, 2010, p. 255)

537

A adesão ao pensamento e a formas de governo totalitárias resvala justamente na ideia de constituição de uma “nova alma pátria”. Tal alma, projetada no futuro, revela-se, todavia, como ressignificação de um passado que ainda permanece plasmado em estruturas sociais arcaicas e arcaizantes. Em termos formais, enfatizam-se aspectos próprios de uma contemporaneidade transnacional, seja na fragmentação discursiva, seja no recurso a parâmetros gráficos que semeiam nas folhas impressas a busca por uma linguagem literária mais ampla, capaz mesmo de incorporar aspectos estéticos ligados à linguagem coloquial. Paradoxalmente, em termos de concepção social, o que se mantém é uma tentativa de ordenação que estabeleça de “cima para baixo”, ou seja, das supostas elites intelectuais e econômicas para as parcelas menos favorecidas

da sociedade, um modelo fixo e viril capaz de disciplinar os povos e orientar o “progresso” do país. Claro está que, recorrendo a dois percursos literários individuais, o de António Ferro e o de Rosário Fusco – aliás, percursos que não são apenas literários, mas também políticos e culturais – a imagem que este texto convoca não pretende compreender de forma abrangente os grupos modernistas de Portugal e do Brasil; trata-se intencionalmente de imagem parcelar e que tem por objetivo assinalar a multiplicidade de caminhos seguidos por autores que estiveram ligados a movimentos literários seminais em ambos os países. Justamente por serem muitos, tais caminhos nem sempre mantiveram um pacto ético com a liberdade de expressão ou mesmo com a efetiva renovação das estruturas sociais neles vigentes. Talvez, a sedução do autoritarismo presente em discursos estéticos que tentaram revolucionar a arte e a literatura tenha se sobreposto às reivindicações que afirmavam a autonomia do artista diante de percursos pré-estabelecidos. Talvez, o que aqui se diz seja, no fundo, fruto de uma descontextualização histórica e, portanto, merecedor de tornar-se alvo da “espingarda de cânone cerrado” a que Patrícia Lino ironicamente se refere na epígrafe com que este texto se abre. 538

Todavia, se é fundamental comemorar as conquistas estéticas e éticas alcançadas pelos grupos modernistas em nossas literaturas, também se faz importante lembrar que algumas das portas abertas levaram ao diálogo com o que de pior se criou nos dois países em termos de repressão ideológica: a fúria nacionalista do Estado Novo.

## REFERÊNCIAS

- FERRO, António. **A idade do Jazz-Band**. 2. Ed. Lisboa: Portugalíia, 1923.
- FRANCO, Márcia Arruda. A distópica “artificialização” da mulher n’**A idade do Jazz-Band**, de António Ferro. In: TAVARES, Daniel et alii (Org.). **Outros lugares. Utopias, Distopias, Heterotopias / Other Places**.

**Utopias, Dystopias, Heterotopias.** Braga: CEHUM; Ed. Húmus, 2017, p. 121 – 135.

FUSCO, Rosário. A cultura e a vida. **Cultura e Política:** revista mensal de estudos brasileiros. Rio de Janeiro: ano 1, n. 2, p. 169 – 180, abril de 1941.

LAKS, Daniel Marinho. **Modernismos em modernidades incipientes:** Mário de Andrade e Almada Negreiros. São Carlos: EdUFSCar, 2020.

LINO, Patrícia. **O kit de sobrevivência do descobridor português no mundo anticolonial.** 2. Ed. Juiz de Fora: Macondo, 2022.

PRADO, Antonio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda:** os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010.

RUFFATO, Luiz. **A revista Verde, de Cataguases:** contribuição à história do modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Revoluções literárias:** manifestos das principais vanguardas modernistas. Chapecó: Argos, 1922.

# Tradição e modernidade; localismo e cosmopolitismo em Carlos Drummond de Andrade

Sonia Netto Salomão<sup>1</sup>

*No elevador penso na roça, na roça penso no elevador.*

(Carlos Drummond de Andrade)

540 No âmbito dos congressos que comemoraram os duzentos anos do Modernismo Brasileiro, retomei os binômios que se ligaram ao movimento e que atravessam a obra do nosso poeta maior. Esta necessidade foi, para mim, motivada pela demanda de balanço e, embora não fosse exatamente uma surpresa, principalmente após a publicação da correspondência do poeta mineiro com Mário de Andrade, o tema confirmou uma polaridade intrínseca à poética drummondiana. A obra de Carlos Drummond de Andrade é uma contribuição personalíssima ao Modernismo histórico brasileiro e ao seu desdobramento. Drummond enfrenta a questão do universalismo, dialogando com o “nacionalismo pragmático” de Mário de Andrade, de modo que a matéria local e o viés cosmopolita sejam afirmados e problematizados numa tensão perene e constitutiva. Podemos encontrar esta polarização ao longo de todo o seu trabalho, como nos poemas de *Alguma poesia*, de 1930, de que *Explicação* é um entre vários exemplos,

Ah, ser filho de fazendeiro! / À beira do São Francisco, do Paraíba  
ou de qualquer córrego vagabundo, / é sempre a mesma sen-si-bi-

---

<sup>1</sup> Professora Catedrática de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira na Sapienza Universidade de Roma 1.

li-da-de. / E a gente viajando na pátria sente saudades da pátria.  
 / Aquela casa de nove andares comerciais / é muito interessante.  
 / A casa colonial da fazenda também era... / No elevador penso  
 na roça, / na roça penso no elevador. (Andrade, 1983, p. 98).

A técnica utilizada é uma espécie de simultaneidade cubo-futurista, como assinalou Merquior (2012, p. 38) a respeito do *Poema das Sete Faces*, em que uma imagem inesperada irrompe, desfazendo a continuidade do sentido que se estava construindo. Em *Explicação* interrompe-se, na quinta estrofe citada acima, o clima de lirismo nostálgico que vinha construindo a biografia do poeta, propositadamente confundida com a do eu lírico e ligada às origens rurais.

O ser e não ser brasileiro é tema de discussão nas cartas trocadas com Mário de Andrade desde os vinte e dois anos, quando o jovem poeta se expressa com grande maturidade e, até mesmo, com uma percepção fina da história, depois do balanço que se fez sobre os males do nacionalismo, que podemos comprovar cem anos depois<sup>2</sup>. Vejamos este depoimento epistolar de 22 de novembro de 1924:

541

Reconheço alguns defeitos que aponta no meu espírito. Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados. Tenho uma estima bem medíocre pelo panorama brasileiro. Sou um mau cidadão, confesso. É que nasci em Minas, quando devera nascer (não veja cabotinismo nesta confissão, peço-lhe!) em Paris. O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado. E isto não acontece comigo, apenas: “Eu sou um exilado, tu és um exilado, ele é um exilado”. Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto. Perdoe o desabafo, que a você, inteligência clara, não causará escândalo. O Brasil não tem atmosfera mental; não tem

---

2 O balanço da noção de nacionalismo fez-se principalmente depois da Segunda Guerra Mundial e do fascismo que hoje se traduz na luta modulada contra a globalização. Cfr. Hobsbawwm, 2011.

literatura; não tem arte; tem apenas uns políticos muito vagabundos e razoavelmente imbecis ou velhacos. Entretanto, como não sou nem melhor nem pior do que os meus semelhantes, eu me interesso pelo Brasil. Daí o aplaudir com a maior sinceridade do mundo a feição que tomou o movimento modernista nacional, nos últimos tempos: feição francamente construtora, após a fase inicial e lógica dos falsos valores. (Santiago e Frota, 2002, p. 56)

É significativa esta afirmação de Drummond: « O meio em que vivo me é estranho: sou um exilado». Afirmação recolhida em uma correspondência privada que vai ressoar em *Raízes do Brasil*, doze anos mais tarde:

Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra (Holanda, 1995, p. 31).

O mesmo comportamento paradoxal vamos encontrar em outro poema de 1930, *Europa, França e Bahia*:

542

Meus olhos brasileiros sonhando exotismos. / Paris. A torre Eiffel  
alastrada de antenas como um caranguejo [...] Chega! / Meus  
olhos brasileiros se fecham saudosos, / Minha boca procura a  
“Canção do Exílio”. / Como era mesmo a “Canção do Exílio”? /  
Eu tão esquecido de minha terra. / Ai terra que tem palmeiras /  
onde canta o sabiá! (Andrade, 1983, p. 74).

Outro exemplo, ainda, no «Hino Nacional», de *Brejo das Almas* (1934), no percurso que vamos assinalando: «Precisamos descobrir o Brasil! / Escondido atrás das florestas, / com a água dos rios no meio, / o Brasil está dormindo, coitado. / Precisamos colonizar o Brasil. [...] Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?» (Andrade, 1983, pp. 108-109). Os verbos no imperativo enumeram, em nítida paródia, o tom pedagógico do *vademecum* nacionalista do período: tudo o que era necessário para *formar* o Brasil. As anáforas, por outro lado, insistem numa ideia de progresso

como algo irremediavelmente imposto.

A tensão continua em *Sentimento do mundo*, de 1940, na «Elegia, 1938»: «Mas o horrível despertar prova a existência do maquinário / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras. [...] Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan» (Andrade, 1983, p. 137). Mário de Andrade dará a sua aprovação à nova coletânea em carta de 15 de agosto de 1942:

Sentimento do mundo é o resultado de um poeta verdadeiro cuja vida se transformou. O poeta não mudou, é o mesmo, mas as vicissitudes de sua vida, novos contatos e contágios, novas experiências, lhe acrescentaram ao ser agressivo, revoltado, acuado em seu individualismo irredutível, uma grandeza nova, o sofrimento pelos homens, o sentimento do mundo. (Santiago e Frota, 2002, p. 483)

*Rosa do Povo*, de 1945, reitera o desejo de enraizamento que assinalamos, com outro exemplo retirado de «Canto ao homem do povo Charlie Chaplin»:

543

Era preciso que um poeta brasileiro, [...] / era preciso que esse pequeno cantor teimoso, [...] / era preciso que um antigo rapaz de vinte anos, [...] Para dizer-te como os brasileiros te amam / e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece / com qualquer gente do mundo — inclusive os pequenos judeus / de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos [...] / ó Carlito, meu e nosso amigo, teus sapatos e teu bigode caminham numa estrada de pó e esperança» (Andrade, 1983, pp. 240-246).

O poema é construído em diálogo com o filme de Charlie Chaplin, *Tempos Modernos* (1936), e ambos expressam o desencanto dos homens, principalmente dos desprivilegiados, diante do novo modelo de relações humanas. O brasileiro comum é como o americano ou o judeu de bengalinha e chapéu-coco: um *gauche*. Como anota Antonio Cândido, ao retratar bem o dilema drummondiano:

Mas de permeio, digamos entre 1935 e 1959, há nele uma espécie de desconfiança aguda em relação ao que diz e faz. Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. (Cândido, 1970, p. 95)

Em 1951 o poeta estava maduro para uma coletânea como *Claro enigma*, cujo título, em oxímoro, colocava-o no meio do caminho de sua própria obra, realizando uma ultrapassagem com o seu mais famoso poema, «A Máquina do Mundo». A sugestiva epígrafe à coletânea: «Les événements m'ennuient», de Paul Valéry, reforçava o sentido da nova fase, que tanta irritação causou no meio literário brasileiro, acusando o desconforto com certo ceticismo e niilismo do “poeta do finito e da matéria” o qual, segundo muitos, estaria abandonando as conquistas do Modernismo brasileiro para voltar ao trabalho “da arte pela arte” (Faustino, 1977, pp. 88-97). O poeta parece confirmar o julgamento, pois em «Eterno», de *Fazendeiro do Ar*, de 1954, vamos encontrar estes versos: «E como ficou chato ser moderno / Agora serei eterno» (Andrade, 1983, p. 318).

544

Já em *A Vida Passada a Limpo*, de 1959, deparamo-nos com outra síntese de incrível atualidade, em «Pranto Geral dos Índios»: «Chamar-te Maíra / Dyuna / Criador [...] Não nos deixaste sós quando te foste / Ficou a lembrança, rã pulando n'água / do rio da Dúvida: voltarias?» (Andrade, 1983, pp. 341-342). A temática ecológica e o tema indígena, que contemporaneamente voltam com força, alimentados pela preocupação mundial com os estragos perpetrados pelo homem contra a natureza e, por conseguinte, contra os seres que melhor representaram esta harmonia e a integração com o sistema ecológico, os índios, está magistralmente colocada. Drummond fala da resistência de uma etnia, de uma identidade que persistiria apesar de tudo, tema que será abordado também por Darcy Ribeiro em *Maíra*, de 1976.

Terminaria, enfim, esta breve introdução temática, com o po-



ema «O homem; as viagens», de *As Impurezas do Branco*, de 1973: «O homem, bicho da Terra tão pequeno / chateia-se na Terra / lugar de muita miséria e pouca diversão» (Andrade, 1983, p. 440). Esse é um dos momentos em que o olhar drummondiano se espria e colhe o dado humano que está na colonização, no homem que subjuga o outro simplesmente pelo desejo de poder que Schopenhauer (2012) tão bem descreveu.

Na verdade Drummond, na sua biografia assinalada pelo anjo torto que o fez nascer filho de fazendeiros, no bojo da sociedade patriarcal brasileira, era também o escritor que possuía, ao lado da extrema sensibilidade poética, uma precoce vocação para o jornalismo. A sua poesia, que conjuga a figura e a letra, o dado abstrato e o referencial, é marcada por um *destino* histórico que muito tem a ver também com a sua amizade com Mário de Andrade, desde ainda muito jovem, como anotamos. Essa relação pode ser resumida no trecho de uma famosa carta, de 1924, que se apresenta como o projeto de Mário de Andrade, uma espécie de legado, para as novas gerações:

545

Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo. [...] Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade. [...] Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. [...] Os gênios nacionais não são de geração espontânea. Eles nascem porque um amontoado de sacrifícios humanos anteriores lhes preparou a altitude necessária de onde podem descortinar e revelar uma nação. (Santiago e Frota, 2002, p. 56)

Entre as inúmeras questões que o Modernismo propôs, portanto, estava a do binômio nacionalismo-universalismo que o Movimento desenvolveu no âmbito da coincidência *desejada* com

o aniversário da Independência do Brasil. O movimento nasce, portanto, do empenho de refletir sobre a identidade de uma literatura nacional, pretendendo, ao mesmo tempo, incorporá-la ao cânone internacional: «Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação». (Andrade, 1976, p. 327)

Chamo a atenção para este dado, não por ignorarmos tudo isso; e sim porque Drummond realizou este importante núcleo do projeto praticamente sozinho. E aqui caberia uma reflexão sobre o que nos resta do conceito de antropofagia, historicamente falando, e de quanto a obra de Drummond também se faça referente deste conceito *local*, brasileiro. Deste conceito fundador. É como se Drummond, mas também Murilo Mendes, já tivesse nascido “moderno”. (cfr. Merquior, 1994, p. 12)

546 Na XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, “Antropofagia e Histórias de Canibalismo”, chamada de Bienal da Antropofagia, consagra-se a metáfora englobada no discurso oficial, como se lê na fala do então Ministro da Cultura, Francisco Weffort. Ao inaugurar a mostra, ele proclama: « A Antropofagia foi a categoria criada por Oswald de Andrade para explicar, de um ponto de vista nacional, o processo de formação de nossa identidade cultural» (Weffort, 1998, p. 20).

Não só o conceito é “oficializado”, como também é utilizado atualmente em muitos estudos com uma dupla orientação. Por um lado, é inserido no grande conjunto de teorias modernas e pós-modernas que operam com a globalização da literatura, sua recepção e inserção no mercado. Por outro lado, o conceito de antropofagia cultural remete a uma tradição especificamente brasileira, evocada através das crônicas seiscentistas de autores como Hans Staden, André Thevet e Jean de Léry sobre o canibalismo dos Tupinambás. A ambivalência entre o nacional e o internacional se configura hoje digerida pela crítica, sendo que o conceito, na sua autorreferencialidade, pode ser substituído por outros como intertextualidade,

mestiçagem, creolização, hibridismo e assim por diante.

A obra de Drummond parece confirmar a Antropofagia como resposta à importação da técnica que tudo homogeneiza nas sociedades “periféricas”. A Antropofagia oswaldiana é um pensamento historicamente produzido entre 1924-1928, num momento específico da evolução do capital industrial. A sua transposição como tema de debate para a produção literária e artística atual é problemática pois desistoriciza uma noção precisa, um *diagnóstico* sobre a produção cultural brasileira das vanguardas históricas dos anos Vinte a Trinta.

Vera Martins Chalmers recupera, num estudo de 2002, *O outro é um*, uma polêmica de Wilson Martins, quando o crítico paranaense mostra que Oswald aproveitou-se do canibalismo europeu, do Futurismo de Marinetti e do Dadaísmo francês, já exauridos. O artigo de Wilson Martins, de 1968, se refere à apropriação da obra de Oswald de Andrade por parte dos concretistas de São Paulo e é hoje datado, mas é interessante retomá-lo aqui porque as vanguardas compartilham com o discurso revolucionário a visão utópica da construção de uma nova sociedade alternativa à sociedade burguesa.

547

O poeta mineiro consegue evitar o anacronismo do conceito ao assumir a perspectiva irônica do “anjo torto”. Todavia, a poética drummondiana mantém viva a estrutura expressiva da vanguarda – na sua etimologia de guerra, de choque e, ao mesmo tempo, de primeira linha, de atualidade *avant-garde*, justamente. Trata-se de uma poética insubordinada, e me desculpo pelo empréstimo biográfico inevitável.<sup>3</sup>

Quanto à caracterização da modernidade de Carlos Drummond de Andrade e da sua relação com a tradição, ela foi bem definida por José Guilherme Merquior na sua tese de Doutorado, *Verso Universo em Drummond*, de 1972. Para isso, o crítico diplomata apoiou-se em *Mímesis* de Erich Auerbach, explicando, em

3 Drummond foi expulso do Colégio Anchieta, em conflito com o professor de português, por “insubordinação mental”.

síntese, que a história da cultura ocidental num processo de longa duração, realizou a mescla de dois estilos de abordagem da realidade: o homérico e o bíblico. Este movimento, que tem raízes fortes e subterrâneas, conheceu um grande obstáculo no período clássico com a separação dos estilos no que diz respeito à mistura de temas cotidianos com tratamento sublime.

Num trecho da sua argumentação Merquior afirma: «Além de universal, a poesia drummondiana é também muito atual». (Merquior, 2012, p. 324) Esta atualidade se deve a três eixos, relacionados ao tema que estamos discutindo e ao *ethos* central da arte moderna: a recusa do patético, o espírito da paródia e a substituição de uma ótica trágica e idealizadora da vida por uma perspectiva grotesca. Portanto, tudo isso, posto a serviço do espírito modernista, sem ignorar a contribuição do ataque liberador surrealista, como neste penúltimo verso muito significativo da segunda estrofe de *Consideração do poema*:

548

São todos meus irmãos, não são jornais  
nem deslizar de lancha entre camélias:  
é toda a minha vida que joguei.  
Estes poemas são meus. É minha terra  
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem  
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna  
em qualquer estalagem, se ainda as há. (Andrade, 1983, pp.  
240-246).

«Nem deslizar de lanchas entre camélias» é uma contribuição àquela poesia moderna com toque surrealista que fez com que Alceu Amoroso Lima considerasse o poeta mineiro como “uma espécie de Baudelaire da nossa poesia moderna” (Ataíde, 1969, pp. 274-275). Entende-se aqui a sensibilidade moderna existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa na alta literatura lírica.

De modo muito esquemático poderíamos dizer que Drummond significou, no âmbito do Modernismo, a realização do projeto revolucionário da primeira hora, criando uma poesia rica e substancial, liberada do servilismo em relação aos modelos estrangeiros; promoveu a inserção da sua poesia no tocante à realidade social concreta, principalmente com *Sentimento do mundo* e *A Rosa do povo*, e evitou a superficialidade intelectual na busca constante de novas formas e novos temas, através do estudo e da experimentação. Foi um antropófago voraz, obstinado e coerente. A respeito deste último ponto, a superficialidade intelectual, assim como Machado de Assis no século XIX, a poesia drummondiana é uma poesia da gnose, da problematização filosófica e da pesquisa psicossocial que é, no fim, responsável por uma antropologia do homem brasileiro, à revelia do próprio Drummond “universalista”. Nesse sentido, ele é muito brasileiro, porque emprenhado pelo “instinto de nacionalidade” machadiano.<sup>4</sup> (Assis, 1973, pp. 801-809).

*Em Confissões de Minas* (1944), Drummond contextualiza o Modernismo brasileiro e percebe a tensão na qual se encontra diante dos deslocamentos temporais do fazer modernista em seu projeto de renovação estética e atualização da inteligência artística. Demonstra a permanência de algumas conquistas modernas do Romantismo no Modernismo e analisa Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Abgar Renault e Emílio Moura, principalmente, quanto a certo mal estar diante do caos urbano. O prosador informa os leitores sobre a existência de mitos e invenções do movimento de vanguarda; tece a sua autobiografia e se posiciona frente à guerra e à ditadura brasileira que reivindicam o seu *sentimento do mundo*. Ele pertence à escola mineira que jamais quis ser uma escola, con-

549

---

4 No célebre estudo de Machado de Assis, « Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade», consagra-se o conceito de que para ser brasileiro, para ser nacionalista, melhor dizendo, não era necessário seguir um roteiro de temas politicamente corretos, como diríamos hoje.

fessa, abrindo espaço, com esta precisão, para se pensar nos diversos modernismos: do Rio, do Nordeste, de Minas, e assim por diante. Tema que hoje começa a ser debatido e que merece ainda estudos aprofundados (cfr. Cardoso, 2022, pp. 13-39 e 41-87).

No entanto, Drummond é atual também porque configurou, no espaço da cidade moderna, a perda da *polis*, a única possibilidade de existência para o cidadão político e juridicamente enquadrado. Drummond caracterizou o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chamou de *homo sacer*, figura que apareceu pela primeira vez no direito romano: um indivíduo que pode ser assassinado displicentemente sem qualquer consequência legal: um indivíduo privado de cidadania, uma espécie de zumbi na esteira do pensamento de Hanna Arendt, Benjamin e Foucault: os excluídos do discurso legalizado da *polis* (Agamben, 2012, p. 57). Na crônica «Embaixo da ponte», de *A Bolsa e a Vida*, de 1962, temos um significativo exemplo desta situação em que os personagens não possuem um nome e são con-

550 figurados com um tom de calibrado “distanciamento” jornalístico:

Moravam debaixo da ponte. Oficialmente, não é lugar onde se more, porém eles moravam. Ninguém lhes cobrava aluguel, imposto predial, taxa de condomínio: a ponte é de todos, na parte de cima; de ninguém, na parte de baixo. Não pagavam conta de luz e gás, porque luz e gás não consumiam. Não reclamavam contra falta d'água, raramente observada por baixo de pontes. Problema de lixo não tinham; podia ser atirado em qualquer parte, embora não conviesse atirá-lo em parte alguma, se dele vinham muitas vezes o vestuário, o alimento, objetos de casa. Viviam debaixo da ponte, podiam dar esse endereço a amigos, recebê-los, fazê-los desfrutar comodidades internas da ponte. [...] Dizem uns que morreram da carne, dizem outros que do sal, pois era soda cáustica. Há duas vagas debaixo da ponte. (Andrade, 1983, pp. 1201-1202)

No poema «Ao Deus Kom Unik Assão», de *As impurezas do Branco* (1973), Drummond intui os perigos da modernolatria e

de uma certa ideia de modernidade: teme o germe da violência, o explodir da Bomba, receia a violência do artifício e da programação burocrática do sistema. Do medo passa à melancolia e à experiência da dor do homem contemporâneo que se traduz numa espécie de “ânsia de prestação” constante.

<p><i>Ao Deus Kom Unik Assão</i> (1973)</p> <p>Eis-me prostrado a vossos peses que sendo tantos todo plural é pouco. Deglutindo gratamente vossas fezes vai se tornando são quem era louco. Nem precisa cabeça pois a boca nasce diretamente do pescoço e em vosso esplendor de auriquilate faz sol o que era osso.</p> <p>Genuncircunflexado vos adouro Vos amouro, a vós sonouro deus da buzina &amp; da morfina que me esvaziáis enchendo-me de flauto e flauta e fanopeia e fone e feno. Vossa pá lavra o chão de minha carne E planta beterrabos balouçantes de intenso carneiral belibalentes em que disperso espremo e desexprimo o que em mim aspirava a ser humano.</p>	<p>[...]</p> <p>E quando não restar O mínimo ponto a ser detectado a ser invadido a ser consumido e todos os seres se atomizarem na supermensagem do supervácuo e todas as coisas se apagarem no circuito global e o Meio deixar de ser Fim e chegar ao fim, Senhor! Senhor! Quem vos salvará de vossa própria, de vossa terrível estremendona inkomunikassão? (Andrade, 1983, pp. 428-431)</p>
--	---

Retomo, como conclusão, dois exemplos da relação entre tradição e modernidade, com aquele tom local que mistura Itabira com o edifício Esplendor. Trata-se do trabalho linguístico (Salomão, 2013, pp. 27-36) realizado na obra drummondiana de poesia e de prosa. O autor mineiro representa uma espécie de síntese do Modernismo brasileiro no que diz respeito à língua literária do período: a criação de neologismos, a absorção dos diversos registros da língua – o popular, o regional e o familiar –, para chegar até à

língua especial: a língua da ciência, da gíria, do baixo calão e do erotismo. Outro vetor importante, e menos explorado, diz respeito aos arcaísmos quando, retornando aos clássicos luso-brasileiros, traz para os seus textos palavras esquecidas, geralmente usadas, aqui também, de forma humorística, mas sempre num trabalho de erudição e de insuspeitado conhecimento filológico.

É no âmbito deste laboratório da palavra que encontramos *topoi* camonianos, numa surpreendente crônica de 1970: «O outro nome do verde» (Andrade, 1983, pp. 1310-1312), em que se dá uma curiosa revisitação. Com o pretexto do diálogo com uma jovem, um *broto*, na gíria carioca, num bar típico da Praia de Ipanema, no Rio, o Castelinho, o narrador explica à jovem que os seus olhos eram gonçalves e até gonçalvíssimos, recitando o mote de uma canção de Camões de 1595, presente também no *Auto de El-rei Seleuco* (1545-1616),

Com vossos olhos *gonçalves*,  
Senhora, cativo tendes  
este meu coração *mendes*.

(Andrade, 1983, p. 1310) Grifo nosso

552

A narrativa prossegue com um humorismo mesclado à erudição de quem não só conhece bem o uso dos adjetivos na lírica camoniana, como também estudou os filólogos a respeito de tal uso (Salomão, 2016, pp. 201-210), sendo este mote um dos mais famosos pelo debate filológico centenário. O próprio Drummond usa o recurso camoniano apontado no mote: o nome próprio como adjetivo e até como verbo, conforme vamos encontrar num poema de *Brejo das Almas*, «Desdobramento de Adalgisa», de 1934:



Adalgisa e *Adaljosa*,  
 parti-me para o vosso amor  
 que tem tantas direções  
 e em nenhuma se define  
 mas em todas se resume. [...]  
 Se fugirdes para a floresta,  
 serei cipó, lagarto, cobra,  
 eco de grotta na tarde,  
 ou serei a humilde folha,  
 sombra tímida, silêncio  
 entre duas pedras. E o rei  
 que se enfarou de Adalgisa  
 ainda mais se *adalgisará*.  
 (Andrade, 1983, p. 118, grifo nosso)

O segundo exemplo não poderia deixar de ser o poema *A Máquina do mundo*, por tratar-se, na minha opinião, de um texto em palimpsesto, que resume toda a obra drummondiana. O poeta constrói, palavra sobre palavra, um texto sobre si mesmo e a sua poética, transformando-o num dos mais universais poemas da literatura brasileira, no seu confronto com Dante Alighieri, o primeiro a usar o eu lírico de forma autobiográfica em sentido moderno, na sua viagem em direção do Empíreo e da plena luz. Igualmente sugestiva é a percepção moderna da outra máquina do mundo, «etérea e elemental», de Camões, símbolo do domínio humano sobre a natureza:

<p>E como eu palmilhasse vagamente uma estrada de Minas, pedregosa, e no fecho da tarde um sino rouco</p> <p>se misturasse ao som de meus sapatos que era pausado e seco; e aves pairassem no céu de chumbo, e suas formas pretas</p> <p>lentamente se fossem diluindo na escuridão maior, vinda dos montes e de meu próprio ser desenganado,</p> <p>a máquina do mundo se entreabriu para quem de a romper já se esquivava e só de o ter pensado se carpia.</p> <p>(ANDRADE, 1983, pp. 303-05)</p>	<p>[...]</p> <p>baixei os olhos, incurioso, lasso, desdenhando colher a coisa oferta que se abria gratuita a meu engenho.</p> <p>A treva mais estrita já pousara sobre a estrada de Minas, pedregosa, e a máquina do mundo, repelida,</p> <p>se foi miudamente recompondo, enquanto eu, avaliando o que perdera, seguia vagaroso, de mãos pensas.</p>
---	---

554

O texto, portanto, retoma a obra drummondiana pregressa, com antecipações da futura. Além da conotação metalinguística, constata-se o sentido da vida vivida e pensada. As várias seções do poema revisitam poemas canônicos em que estilemas e palavras-chaves se fazem reconhecer. No primeiro período (versos 1-12) apresentam-se a paisagem e a circunstância: o encontro com a Máquina “no meio do caminho”. O texto, com tom sério, quase religioso, a sugerir uma figura crepuscular que mais do que caminhar ou percorrer, palmilha uma estrada de Minas, é trabalhado com atenção de ourives. “Palmilhar” é termo conceitualmente perfeito. Dá a ideia de caminhar, pisar, mas também a de calcar o chão, talvez de forma pesada, já que se coloca uma “palmilha” nos sapatos para amortecer e ajustar os pés no calçado. Numa daquelas imagens “inadequadas”

(*gauches?*), ao lado de tanta perfeição vocabular, este “vagamente”, advérbio deverbal de “vagar”, que significa “andar sem destino”, atribui à ação em oxímoro uma intensa rentabilidade semântica. Logo no segundo verso, as Minas Gerais, estado natal do poeta, e a pedra que já encontrara no meio do caminho de sua própria estrada pessoal e poética. Mas os signos particulares não param aí, porque sinos e sineiros também estão presentes na sua obra em abundância, como em «Romaria»: «Os sinos tocam, chamam os romeiros»; ou em *Anoitecer*: «É a hora em que o sino toca, / mas aqui não há sinos; / há somente buzinas», e, ainda uma vez, nas muitas igrejas da católica Minas Gerias, onde também abundam os montes. O sino é rouco, talvez como o poeta, já cansado do seu canto, já fatigado de chamar os homens, como em *Canto órfico*: «Orfeu, que te chamamos, baixa ao tempo / e escuta: / só de ousar-se teu nome, já respira / a rosa trismegista, / aberta ao mundo». (Salomão, 2013, pp. 1177-1195)

Todo o poema é construído a partir dessas referências intra-textuais, estas estruturas que remetem a outras, obtendo um efeito de eco, inclusive muito musical, na marcha lenta dos tercetos, outra opção mirada. Na *Obra completa* organizada pelo autor, «A máquina do mundo» está colocada depois do poema em prosa «O enigma», último texto da coletânea *Novos poemas*. Em *Claro-enigma*, «A máquina do mundo» é o penúltimo poema, ao qual se segue «Relógio do rosário». Drummond constrói uma tríade em que coloca «O enigma», «A máquina do mundo» e «Relógio do rosário», como fecho. Um fecho no tempo, já que se trata de um relógio. O poema «O enigma» é uma antecipação da temática de «A máquina do mundo», concentrando nas pedras a indagação metafísica, como um desejo de saber o que ficará sem resposta:

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrarem a si próprios. Carecem de argúcia alheia que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E

repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo. (Andrade, 1983, p. 259)

O Drummond “engomadoc, como foi chamado por Décio Pignatari (1971, p. 96), na verdade, estava aprofundando o seu estilo, trabalhando no que Francisco Achcar denominou de “ironia estilística”, como no poema «Legado»:

Pode-se, contudo, entender de outra maneira esses elementos de convencionalismo – como uma espécie de ironia estilística, que assume tom, forma e linguagem solene para marcar mais inesperadamente a inversão do glorioso lugar-comum frequentando pelos mais clássicos dos poetas: a ideia de que a poesia, a arte, perdura e é uma garantia contra a efemeridade da vida. Drummond “desidealiza” essa visão do trabalho do artista, pelo menos no que se refere à própria poesia. (Achcar, 2000, p. 74)

556

Talvez, depois da última fase experimental do poema «Palavra, Isso é aquilo», possamos terminar este balanço, justamente com o «Legado» drummondiano:

Que lembrança darei ao país que me deu  
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?  
Na noite do sem fim, breve o tempo esqueceu  
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.

E mereço esperar mais do que os outros, eu?  
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.  
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,  
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.

Não deixarei de mim nenhum canto radioso,  
uma voz matinal palpitando na bruma  
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.

De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois o resto se esfuma,  
uma pedra que havia em meio do caminho.

Drummond nada tem de exótico e nem de regionalista, embora se trate de um escritor obsedado pelas suas origens. O seu universalismo passa pelo resgate do localismo através do olhar *bovino*, assumidamente retraído, mas sem o didatismo de Mário de Andrade ou o triunfalismo fundamental, mas datado, do outro Andrade, Oswald.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000. Col. Folha Explica.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983. 557

\_\_\_\_\_. «Três janelas da crônica», in *Jornal do Brasil*, 17-03-1979, p. 5.

ANDRADE, Oswald, « Manifesto da Poesia Pau-Brasil », in Gilberto Mendonça Teles (org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, pp. 326-331.

ATAÍDE, Tristão de. «O poeta brinca». In \_\_\_\_\_. *Meio século de Presença Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. P. 274-275.

AUERBACH, Erich. *Mimesis, A representação da realidade na literatura ocidental*. [1946] São Paulo: Perspectiva, 2013.

ASENSIO, Eugenio. «Sobre el-Rey Seleuco de Camões». *Boletim de Filologia*, XI, 1950, pp. 304-319.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa –I*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. In \_\_\_\_\_. *Opere Complete*. Milano, Mondadori, 1991. Vol. II

CAMILO, Wagner. «A cartografia lírico-social de Sentimento do Mundo»,

in: REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 64-75, março/maio 2002.

CANDIDO, Antonio. «Inquietudes da poesia de Drummond». In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARDOSO, Rafael. «Coração das trevas no seio da metrópole moderna: Favelas, raça e barbárie». In \_\_\_\_\_. *Modernidade em Preto e Branco. Arte e Imagem, Raça e Identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

CHALMERS, Vera Martins. « O outro é um». In CHIAPPINI, Lúcia e BRESCIANI, Maria Stella (orgs). *Literatura e Cultura no Brasil, identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p.107-123.

FAUSTINO, Mario, «Poesia-Experiência» [1957], in *Carlos Drummond de Andrade*, dir. de A. Coutinho, seleção de textos de S. Brayner, Rio de Janeiro 1977, pp. 88-97

FROTA, Lélia Coelho e SANTIAGO, Silviano. *Carlos e Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mario de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano. (curadores), *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo*, vol. I. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

558 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, [1936] 1984.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme, *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: Realizações, 2012.

PIGNATARI, Décio. «A situação atual da poesia no Brasil». In: \_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RUFINONI, Simone Rossinetti. «Mário e Drummond: nacionalismo, alteridade, arte». In: *Estudos avançados*, 28 (80), pp. 247-264, 2014.

SALOMÃO, Sonia Netto. «Carlos Drummond de Andrade e o laboratório da palavra no Modernismo brasileiro». *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, XV, 2013.

\_\_\_\_\_. «Carlos Drummond de Andrade: a Máquina do Mundo em palimpsesto». In *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*. Roma: Viella, 2013. A cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi. tomo II. pp. 1177-1195.

\_\_\_\_\_. «Drummond revisita Camões: dos “olhos Gonçalves” ao “coração Mendes”», in *Giochi di specchi. Modelli, tradizioni, contaminazioni e dinamiche interculturali nei e tra i paesi di lingua portoghese*. Pisa: Edizioni ETS, 2016. A cura di Monica Lupetti e Valeria Tocco.

# Justiça de onça se faz é no dente: oralidade e devoração em Guimarães Rosa e Micheline Verunschik

Stefania Chiarelli<sup>1</sup>

“Eu-onça! Sou diabo não, Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio” (Rosa, p. 233). Palavras do personagem-narrador de “Meu tio o iauaretê” (1969), de Guimarães Rosa, que servem de abertura para esta reflexão, em que analiso **O som do rugido da onça** (2021), de Micheline Verunschik, em diálogo com o célebre conto rosiano.

560 A pulsão feroz do animal e a maldade de um diabo humanizado são elementos presentes em ambas as obras. Penso essa relação sobretudo como possibilidade de articular o tempo presente, acessando uma tradição, em que o romance de Verunschik se dá como diálogo e reapropriação: conto e romance estão mais de cinquenta anos distantes entre si, e a despeito de diferenças flagrantes, como o próprio gênero e as estratégias narrativas, proponho aproximá-los a partir da ideia de vigilância e ferocidade – em Rosa, um personagem filho de mulher indígena; em Verunschik, uma menina indígena levada à força para a Europa por cientistas europeus. Dois sujeitos esmagados em sua cultura original, recalcados pela ação do colonizador, que surgem diante do leitor (tanto o do século passado quanto o de hoje) marcados pela experiência radical da metamorfose, de um devir-animal<sup>2</sup>: um devir onça.

---

1 Professora associada de literatura brasileira na Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora associada do PRINT UFF.

2 Tomo a perspectiva deleuziana do devir como realidade processual, nunca acabada em definitivo, que expressa uma produção de diferença e remete



Publicado pela primeira vez na revista *Senhor*, em 1961, “Meu tio o iauaretê” saiu postumamente, em edição preparada pelo autor mineiro no volume **Estas Estórias** (1969). Em nota introdutória, Paulo Rónai registra que no original consta anotação do autor afirmando que o conto é anterior a **Grande sertão: veredas** (1956). Do ponto de vista formal, há importante semelhança estrutural entre as duas obras, a de um narrador-personagem que fala ininterruptamente a um homem branco em posição de escuta silenciosa, o que confirmaria a hipótese de que o conto poderia ter servido como espécie de gênese do célebre romance.

Em “Meu tio o iauaretê” o narrador é um onceiro metade indígena – a tribo de sua mãe, do gentio Tacunapéua, vivia à beira de um afluente do rio Xingu – e metade branco, filho de pai que cultivava a religião católica. Ele se apresenta em monólogo-diálogo entabulado com um viajante de passagem pela região, e relata sua vida em um lugar hoje esvaziado, em que durante muito tempo caçou onças, contratado por um homem que o levara até ali para “desonçar” a região. No entanto, para a tribo de sua mãe a onça é um animal sagrado. Aos poucos, a noite avança, a aguardente que sorve faz efeito e o personagem vai revelando sua trajetória: ele passou a atacar e matar pessoas no lugar dos felinos. A partir de detalhes da narrativa se percebe que também se transforma em um deles, sobretudo a partir do momento em que conhece uma onça em especial, a fêmea Maria-Maria. O clima do conto vai ganhando tons sombrios, evidenciando a ameaça de que o narrador pode atacar seu interlocutor, que passa o tempo todo vigilante, com a mão na própria arma, em atitude de prontidão.

561

Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-  
-hum... Aã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê! Cê deixa

---

ao inesperado e ao inaudito. Segundo Deleuze & Guattari a potência dos devires passa por modos de vida minoritários, sendo possível falar em devir-mulher, devir-criança ou mesmo devir-animal (Deleuze, Guattari, 2012)

eu pegar com minha mão, mor de ver direito... A-nhã, não deixa, não deixa? Gosta não que eu pego? (Rosa, 2001, p. 234).

A linguagem desde o início revela profunda experimentação, marcada por intensa oralidade, em uma prosa que se vale de inúmeros recursos poéticos, como aliterações, gradações, repetições. O texto encena a situação de fala e dá a ver o mundo através de um ângulo desse homem-onça, no jaguanhenhém. De acordo com Haroldo de Campos, em conhecida análise do texto de Rosa, essa espécie de linguagem da onça seria uma palavra montada pelo escritor a partir dos vocábulos tupi *nheng*, falar, e *jaguar*, onça (Campos, 1970, p. 59). Nesse sentido, vale notar que a trajetória do personagem revela seu não pertencimento à linhagem branca do pai, mas ao clã tribal da mãe, cujo totem é a onça – seu antepassado e origem. Em tupi, *iauara* significa onça, e *etê*, verdadeiro. De acordo com Erich Soares Nogueira,

562

é o próprio ato de narrar que, operando sobre a linguagem, leva o onceiro a essa inevitável e perigosa metamorfose final. Nessa fronteira, coloca-se em risco o próprio estatuto da narração: não temos mais uma típica “voz narrativa”, isto é, uma “voz” que, com maior ou menor onisciência, elabora um discurso sobre algo, mas um texto que, no limite, nem sequer é narrativo: um texto que é só voz, é pura presença de uma voz. (Nogueira, 2018, p. 46)

A centralidade de uma voz indígena que narra em primeira pessoa e se transmuta em onça surge também no romance de Verunschik, que revisita essa herança cultural e literária. A autora pernambucana é historiadora, poeta e autora de outros quatro romances, **Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida** (2014) e também da chamada Trilogia Infernal, composta de **Aqui no coração do inferno** (2016); **O peso do coração de um homem** (2017) e **O amor, esse obstáculo** (2017).

**O som do rugido da onça** parte da história real de oito crianças indígenas raptadas no Brasil e levadas da Amazônia para

a Alemanha por dois naturalistas estrangeiros célebres no Brasil do século XIX: Karl Friedrich Phillipp von Martius, botânico alemão que junto ao zoólogo Johann Baptist von Spix veio ao país em 1817. Após retornar à Europa, Martius publicou seu relato das viagens em 1823.

Duas das crianças protagonizam a narrativa. Iñe-e, do povo miranha, por força da aculturação se torna a triste Isabella na Europa e um menino, de origem juri, rebatizado Johann. Depois de expostos e estudados como representantes selvagens do Novo Mundo, morrem em terras alemãs. Dois séculos se passam, e a visão repentina de uma litografia das duas crianças em uma exposição irrompe na vida da paraense Josefa, que vive em São Paulo. Seu destino será impactado por esse encontro inesperado, iniciando uma busca por sua origem mestiça.

De derivação latina, a palavra infante designa aquele que ainda não articula a linguagem. Também uma espécie de afasia afetará as crianças levadas à Alemanha: já no navio a não comunicação é uma das violências sofridas, pois mesmo antes de chegar à Europa não compreendem seus supostos semelhantes: “Sem falar o nhe-engatu ou o português, apenas as linguagens que aprenderam com suas mães, só conseguiam falar entre si as crianças pertencentes ao mesmo povo (...)” (Verunschck, 2021, p. 28).

563

Incomunicabilidade e solidão são elementos estruturantes da experiência dos viajantes indígenas. Além disso, o espaço desconhecido é amedrontador: aquele “imenso cobertor de águas” (idem, p. 11) é ao mesmo tempo percebido como a “grande canoa da morte” (idem, p. 12). Descrito como vala comum, o mar recebe os corpos das crianças que morrem na travessia, restando apenas Iñe-e e o menino juri:

Tanta água não, nunca haviam conhecido, *um espírito assustador em sua baba salgada, esturrando, mas onça é que não. (...)* Outrossim, cruzar *aquela água infinita e perturbada, imenso rio sem margens*, certamente era morrer sem chegar ao lugar dos antepassados. (grifo da autora, idem, p. 11)

A baba salgada referida evidencia o aspecto grotesco da experiência: cuspe, excrementos, entranhas de uma água vivida como bicho feroz, lugar do medo para as crianças. A ausência de margem e de limites provoca terror pela falta de contornos e de segurança. Para a menina e o menino, que surgem como “dois rostos sem corpo, dois nomes sem história” (Verunsch, 2021, p. 73), a vulnerabilidade é imensa, pois carregam em si elementos que os fragilizam duplamente: são crianças e são indígenas. No caso de Iñe-e, diante de sua condição feminina, uma tripla subalternidade se coloca.

564 Formado por três blocos, o romance entrelaça relatos de origem indígena (como o início, descrevendo a criação do mundo na perspectiva dos miranha) a trechos que reproduzem a visão dos viajantes, a exemplo do diário de Martius. Dentro da forte convicção de superioridade cultural, este crê resgatar as crianças de horrível cativo, enquanto para elas a viagem transatlântica e a permanência na Europa é uma vivência de puro terror e morte. A autora dialoga com o gênero da literatura de viagem, mas traz para a trama do texto o olhar de diferentes sujeitos da História - lado a lado, o indígena, a natureza e o cientista se expressam, desierarquizando saberes.

O ponto de virada surge porque Iñe-e é uma menina-onça: quando pequena, se desgarrou da companhia das mulheres da tribo. Passa horas desaparecida e é encontrada à margem do rio, ao lado de uma grande onça, Tipai uu, que não a atacara e ficara sentada a seu lado “como quem espera, como quem vela, tendo deixado a criança intacta e segura até a chegada do seu povo, quando então foi embora” (idem, p. 18). Ela tinha sido encantada, “onçada” pelo animal. Tempos depois, o pai, aculturado e rebatizado com nome católico, dá a filha de presente a um grupo de estrangeiros liderado por Martius, por acreditar que a proximidade com o felino era sinal de maldição.

Os viajantes alemães enxergam a natureza em seu aspecto monstruoso e maligno. Não por acaso, o indígena é visto como ser

bruto em uma paisagem assustadora. Martius, cujo olhos claros “pareciam verdadeiramente os de alguém que fosse bom” (idem, p. 28), crê salvar a menina miranha do cativo, pois em sua perspectiva aqueles habitantes eram gente bestial e decaída. Mas Iñe-e intui o engodo desse olhar aquoso.

Iñe-e é perscrutada pelo olhar de Martius. Ele investiga o tom marrom-pálido, isabelino, como diz, da pele dela, o brilho do cabelo negro, as sobrancelhas finas e salientes, o repuxado dos olhos. No peito de Iñe-e começam a despontar seios em dois pequenos brotos. Eles latejam, às vezes, como se fagulhas a habitassem por debaixo da pele. A menina resplandece sob o sol, contra o verde da paisagem. (idem, p. 24)

Como naturalistas, os homens de ciência que se fizeram viajantes sonhavam descrever a totalidade de elementos com que se deparavam. Entre o enamoramento diante da natureza e o desconforto frente aos habitantes do lugar, permitiam-se nomear, catalogar e dominar<sup>3</sup>. Nesse contexto, um machado podia ser trocado por uma criança, e os indígenas eram engolidos e exibidos como butim dos exploradores, convictos de uma visão hierarquizante entre os seres – era comum a coleta de “espécimes” e objetos, levados à Europa para serem estudados e exibidos publicamente. Muitos dos artefatos e seres traficados se tornaram peças importantes de acervos de museus europeus, gesto que vem sendo denunciado nas últimas décadas.

565

Ao chegar à Alemanha, a menina tenta reagir, convocando o animal dentro de si. Mas nada acontece. Na raiva sentida, pensa que

---

<sup>3</sup> Vale lembrar de “A menor mulher do mundo”, conto publicado no volume *Laços de família* (1960), de Clarice Lispector, em que se narra o encontro do explorador francês Marcel Prêtre com uma pigméia habitante de uma floresta no Congo, batizada pelo viajante de Pequena Flor. No texto, se fazem presentes várias das questões aqui abordadas, como o colonialismo e a mirada classificatória por parte do homem branco europeu, cuja visão sobre a figura feminina denota a percepção de que seja um ser análogo à natureza e passível de ser renomeado e recalçado.

mataria a todos, inclusive o próprio genitor. Se a guerra, a cobiça e a luxúria são empreendimentos predominantemente masculinos, nesse momento o feminino se insurge, ecoando a onça como totem tribal da mãe: “Só pouparia as crianças, as mulheres, as avós os os avós gerais. Nenhum outro homem ficaria de pé, porque bem sabia que o macho pertence à guerra do mesmo modo que a guerra pertence ao macho” (Verunsch, 2021, p. 51).

Iñe-e tem doze anos e ainda não consegue se transmutar no grande felino e o sofrimento se prolonga. Para esses seres extraviados, o exílio dói e o corpo padece com o frio e as moléstias desconhecidas. Então a morte surge como desfecho incontornável.

No presente da narrativa, ao se deparar com a imagem das crianças na exposição, Josefa intui uma conexão insuspeitada com eles. O rosto daquela criança lhe é muito familiar. Recupera, pela lembrança, a história de uma de suas avós, pega “a laço” para o casamento. Soterrado na história familiar, esse relato revela o vínculo com outras tantas mulheres caçadas pelos colonizadores. Sobre a dramática recorrência de tais episódios na cultura brasileira, o escritor Daniel Munduruku afirma que somos uma nação parida à força, referindo-se a uma dor que deveria morar dentro de todos os brasileiros:

Foi assim com os primeiros indígenas forçados a receber uma gente que se impôs pela crueldade e pela ambição; uma gente que tinha olhares lascivos contra os corpos nus – e sagrados – das mulheres nativas. (...) O Brasil precisa se reconciliar com sua história; aceitar que foi ‘construído’ sobre um cemitério. Apenas dessa forma saberemos lidar com criatividade sobre a verdadeira história de como “minha avó foi pega a laço”. (Munduruku, 2018)

A menção de Munduruku à imagem do cemitério não é gratuita. De um rastro de mortes também se constitui **O som do rugido da onça**. Ao ecoar tantas vozes, o romance está ancorado no presente, retomando um tempo de atrocidades e convocando a

urgência de pensar o Brasil de hoje. No texto, as palavras reivindicam uma outra história, mirando o passado para ler o presente.

Ao analisar o racismo no Brasil, Antonio Simas fala da colonização como fenômeno de longa duração, que opera artimanhas até o presente: “A discriminação, portanto, vai além do corpo físico (mas parte dele) e também se estabelece a partir da inferiorização de bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter” (Simas, 2021). O historiador entende a sobrevivência de várias formas:

Algumas sobras viventes conseguem virar sobreviventes. Outras, nem isso. Os sobreviventes podem se tornar supraviventes – aqueles que foram capazes de driblar a própria condição de exclusão (as sobras viventes), deixaram de ser apenas reativos ao outro (como sobreviventes) e foram além, inventando a vida como potência (supraviventes). (idem)

A mordida feroz do narrador rosiano, filho de mãe indígena, onheiro que abandona a atividade de caçador de onças, ecoa na menina Iñe-e, na imagem de dentes e mandíbulas que mordem e rasgam seu agressor. Do ponto de vista da linguagem, a operação rosiana é radical, ao criar um narrador que fala tupi e vai devorando os fonemas da língua do opressor. Um texto antropófago, que mastiga o português por dentro, ou de acordo com Haroldo de Campos, um português manchado de tupi, narrativa salpicada de palavras em tupi que vão aos poucos comendo a língua portuguesa (Campos, 1970, p. 61).

Nos textos, ambos os personagens, no devir onça, irão matar e até mesmo estraçalhar o outro, em gesto oposto ao da piedade ou caridade. Em Rosa, o conto se encerra na escuridão de uma noite sem lua, em que se ouve o disparo do revólver do viajante. Como leitores, somos conduzidos a um estado de suspensão, sem saber ao certo se o homem branco matara seu interlocutor, ou se esse homem-onça ferira de morte o viajante. Para críticos como Walnice Nogueira Galvão não resta dúvida de que o protagonista é morto a tiros por

seu interlocutor (Galvão, 2008, p. 23). Certo é que na cena final a linguagem vai desagregando, tomando o espaço da escrita com mia-dos, rugidos e uma série de palavras em tupi nesse final espantoso:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Cacuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaaã..Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... (Rosa, 2001, p. 235)

568

O narrador sustenta o parentesco com o mundo animal – “onça meu parente” –, de um elo definitivo com os felinos, universo derivado de sua linhagem materna. Sobre o texto, Galvão chama a atenção para o fato de que ele afirma ter todos os nomes (Galvão, 2008, p. 25). A partir dessa observação, podemos destacar que foi batizado pela mãe de Bacuriquirepa, depois o pai leva-o a um missionário católico que o rebatiza Tônico, apelido derivado de Antonio de Jesus (“Antonio de Eiesús”), enquanto Nhô Nhuão Guede, o homem que o contratara para matar onças, chamava-o de Tonho Tigreiro. Vale pensar que a multiplicidade de nomes surge como indício de uma identidade que não se fixa, pois será (re)batizado diversas vezes: um primeiro nome conferido pela cultura da mãe, um segundo pela figura do pai e um terceiro pela função de onceiro que irá desempenhar. À medida que se agudiza o devir animal, todos esses nomes perdem importância, não aderem inteiramente a ele: “Agora tenho nome mais não” (Rosa, 2001, p. 215).



De modo paralelo, no romance de Verunschik Iñe-e é destruída pelo projeto de morte dos cientistas alemães. Seu extermínio começa já em terras brasileiras, no pacto estabelecido pelo próprio pai ao aderir aos valores europeus, e culmina na morte física na Alemanha, onde a imposição de outro nome é brutalidade que se sobrepõe a tantas outras: “Por certo que fui Iñe-e caída de buritizeiro, roubada, desnomeada, depois Miranha, Isabella, Iñe-e. Agora quero mais não, nem roupa nem nome” (Verunschik, 2021, p. 155). Iñe-e, Miranha, Isabella, Uaara Tipai uu: quantos nomes são necessários para dizer quem é essa criança?

“Tenho nome mais não”, “Quero mais não”: sustentam o narrador rosiano e a protagonista de Verunschik. Não ter, não querer: a veemência da negativa, a recusa da errância dos nomes conferidos por outros em sucessivos rebatismos se dá na negação que sucede a afirmação, reiterando o tom de intensa oralidade e de um falar próprio desses dois personagens tantas vezes desnomeados. A nudez também une suas trajetórias; tanto um quanto outro vivenciam a experiência da falta de vestimentas ao se desvencilharem do corpo humano. Livram-se do nome e da roupa, em uma espécie de libertação de toda imposição externa, ausência de ornamentos que se manifesta no âmbito da linguagem – não ter nome nenhum – e no território do corpo. 569

Vale reafirmar que ambos são exterminados – concreta ou simbolicamente, se considerarmos a possível ambiguidade do desenlace do conto rosiano. No caso da menina indígena, a reivindicação de uma outra história surge no gesto final do relato, em que menina e onça se encontram em um só corpo e ela assume de vez o nome de Uaara Tipai uu. Ao reviver como onça dá-se um recomeço em que Iñe-e vinga a própria morte. Após seu fim, o retorno a Munique acontece durante uma cena que quebra todo e qualquer possível realismo, em um voo pelos caminhos do céu. No dia 13 de dezembro de 1868 Uaara Tipai uu mata Martius:

(...) menina não mais Tipai uu como lhe fora dado ser em gar-  
ras e dentes e pelo, ela enorme, ele pequenino, ela crescendo e  
crescendo até que sua boca fosse do tamanho exato de quebrar  
cabeça de branco, cada dentão que ai que morro, ele quis gritar,  
mas da boca dele não saiu foi nada, som nenhum, ele ali, muito  
sojugado, sim, molhado de mijo, sim, ouvido dele estourando  
num zumbido que era o zumbido de estar sendo estraçalhado.  
E morreu. (Verunschck, 2021, p. 151)

A criança grande, crescendo; o adulto pequeno, apavora-  
do. Próxima a um saber ancestral, a menina encarna uma forma  
possível de inventar essa vida como potência subvertendo, ao seu  
modo, os efeitos danosos do processo colonizador, forçada que foi a  
subviver em meio à ruína de seu mundo originário. Na literatura de  
Verunschck, o berro da onça-menina se multiplica e vira um basta,  
sonoro “não”. A mordida da morte e também o urro final dado em  
plena Munique surgem como resposta a uma provocação presente  
na abertura do romance, trazida pela cosmovisão do povo miranha  
sobre a criação do mundo e dos animais:

É a eles que se deve prestar contas do minério extraído até  
que a terra vire ferida em crosta, das caldeiras explodidas, dos  
carburadores entupidos, dos rios envenenados e das minúsculas  
partículas de plástico que incham no ventre dos oceanos. É a  
eles que deveremos prestar contas. E eles cobrarão. (idem, p. 8)

A História é um triste desfile de barbárie e tanto em “Meu tio  
o iauaretê” quanto em **O som do rugido da onça** os indígenas (e  
seus descendentes) perecem na condição de corpos mais matáveis,  
em uma condição desumanizada. Tanto no passado, quanto no Brasil  
de hoje, desprezo e violência persistem<sup>4</sup>.

---

4 No dia 09 de agosto de 2021, Dia Internacional dos Povos Indígenas, a  
Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) apresentou ao Tribunal  
Penal Internacional de Haia uma denúncia contra o governo Bolsonaro,  
acusando-o de crimes contra a humanidade e genocídio. O documento  
afirma que o governo agiu de maneira deliberada para exterminar etnias e

No romance contemporâneo, não se busca conciliação ou apaziguamento, e o verbo no futuro – “eles cobrarão”, deixa evidente o alerta. Morrer é somente uma parte do todo, e esse entendimento da finitude se dá por outra via, em que a linha temporal se distende, conectando passados e futuros. Nesse momento, é imperativo lembrar. O não esquecimento equivale a estar vigilante, pois o passado pode retornar como violência persistente, mas também como resposta efetiva do oprimido. Verunschck constrói uma personagem massacrada historicamente, que, ao se colocar na posição de primeira pessoa, narra sua disposição para a luta, “incansável, treinada na prontidão, sem esquecer jamais” (Verunschck, 2021, p. 153).

No romance, o ventre do oceano não mais embala docemente o sujeito que semeia no corpo indígena o primeiro brasileiro<sup>5</sup>, mas vomita de volta o lixo de centenas de anos de detritos materiais e simbólicos. Faz-se presente um prestar contas, evidenciado pela necessidade de se responsabilizar. Nessa direção, é possível pensar que alguma coisa na prosa atual se movimenta, talvez a insurgência na forma de mordida que se crava no agressor, porque “justiça de onça se faz é no dente” (idem, p. 135).

571

Marielle Macé em **Siderar, considerar**, ao pensar no sentimento que se deveria mobilizar em relação aos migrantes contemporâneos – no sentido de se deixar afetar, sem necessariamente ficarmos siderados ou petrificados diante dessa situação – menciona as vidas vividas em condições de destruição para sugerir a possibilidade de vivermos de outra maneira, ao levar em conta os sujeitos expostos à violência de massa (Macé, 2018, p. 18). A antropóloga francesa frisa a importância de acolher de outra maneira essas vidas,

---

povos e estabelecer um “Brasil sem indígenas”: explícita recusa de demarcar terras, legalização de atividades invasoras e omissão no tratamento da pandemia da Covid-19 foram argumentos elencados.

5 Refiro-me a Moacir, fruto do relacionamento interétnico entre Martim, o colonizador português, e Iracema, protagonista indígena de Iracema (1865), romance de José de Alencar.

sustentando a urgência de uma “vigília intensa” (p. 38) como um estado permanente de alerta.

Semelhante atenção se manifesta na fala de Jaider Esbell citada em artigo de Paula Alzugaray e Leandro Muniz (2021), em que destacam a importância e a recorrência do imaginário da onça para as cosmogonias indígenas, a ciência e a literatura. Esbell lembra que, para os makuxi, a onça significa desafio e coloca a sociedade em estado de vigilância. Ela seria complementar à figura do jabuti: um é força e agressividade, o outro, parcimônia e paciência: “Essa dicotomia representa como lidar com os ímpetos, a raiva, o rancor, como utilizar a sabedoria para o nosso trabalho de contracolônização”, sustenta (Esbell in Alzugaray, Muniz, 2021).

572 Vale pensar nesses dois polos, o da vigilância e o da ferocidade, visíveis em uma revanche que vem pela boca, de dentes afiados que se postam diante de nós. Por vezes, o gesto de reação se dá no âmbito individual, mas é na esfera da coletividade que se insere a necessidade urgente de imaginar outros mundos possíveis. Retomando a imagem onipresente de um devir onça, importa considerar a ideia de uma afirmação da vida que se manifesta em um plano político e coletivo: “Parente meu é onça, jaguaretê, meu povo” (Rosa, 2001, p. 195). Na Jaguaretama, terra dos jaguares, é preciso estar atento e forte.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Iracema In **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

ALZUGARAY, Paula; MUNIZ, Leandro. “A constelação da onça”, In Revista **Select**, vol. 10, no. 50, 2021. Disponível em <https://www.select.art.br/a-constelacao-da-onca/> Acesso em 24 de junho de 2022.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê” In **Meta-linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1970

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Devir-intenso, Devir-animal, Devir-imperceptível*. Trad. de Suely Rolnik. In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno” In **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 11-40.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993

MACÉ, Marielle. **Siderar, considerar: migrantes, formas de vida**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

MUNDURUKU, Daniel. “Minha avó foi pega a laço” Disponível em <https://racismoambiental.net.br/2018/03/24/minha-avo-foi-pega-a-laco/>. Acesso em 12 de março de 2021.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Os sentidos da voz: vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp, 2018.

ROSA, João Guimarães. “Meu tio o iauaretê”. In: **Estas Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 191-235

\_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

573

SIMAS, Antonio. “Pilantras e padilhas: a dança dos corpos encantados”. *Revista piauí*, 12 de março de 2020, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/>. Acesso em 13 de março de 2021.

# Literatura afro-brasileira: da fraca adesão ao modernismo brasileiro de 1922 ao projeto de refundação de uma identidade nacional

Zilá Bernd<sup>1</sup>

## Introdução

Afirma-se em geral que os afrodescendentes não participaram do Movimento Modernista Brasileiro. Chamo a atenção para dois apagamentos consideráveis: Lima Barreto (1888-1922) e Lino Guedes (1897-1951) cujos registros foram completamente apagados durante o período das manifestações da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos.

574

Suas obras, embora se apropriem, em diferentes aspectos, dos ideais modernistas, permaneceram à margem desse processo. Quais serão as razões de tais ausências? A época era de fortes manifestações de racismo no Brasil e a cor de pele e a origem humilde desses dois autores, contribuíram para que ficassem à margem do projeto modernista, apesar do fato de serem, nos dias de hoje, reconhecidos como escritores maiores no panorama da literatura brasileira e afro-brasileira. As principais proposições dos modernistas tais como: ausência de formalismo, ruptura com o academicismo e o tradicionalismo, crítica dos modelos parnasianos e das estéticas conservadoras do século XIX, influência das vanguardas artísticas europeias e valorização da identidade e da cultura brasileiras, estavam presentes, com toda a evidência, nas obras de Lima Barreto e,

---

1 Universidade La Salle (RS-Brasil)/ Pesquisadora 1A - CNPq

em certa medida, na de Lino Guedes, sobretudo no que diz respeito ao combate às posições racistas das elites brasileiras.

Uma das razões, no que diz respeito a Lino Guedes, foi sua associação com os escritores considerados malditos pelos modernistas tais como Coelho Neto, Silveira Bueno e João Ribeiro, o que lhe valeu ser classificado entre os pré-modernistas, o que correspondeu a ser excluído do projeto modernista, apesar das inovações presentes em sua obra assim como na de Lima Barreto: a crítica sistemática das manifestações racistas na sociedade brasileira inclusive entre os intelectuais.

Se os Modernistas de 1922 se caracterizaram pela irreverência e pela iconoclastia, as posições antirracistas desses dois autores afro-brasileiros poderiam ter sido incluídas no âmbito do movimento que se notabilizou pelo combate aos formalismos e todas as formas de autoritarismo e discriminação. A crítica sistemática que eles desenvolveram no sentido de condenar a hipocrisia das elites brasileiras, deveria ou poderia tê-los incluído no quadro da revolução modernista levada à frente por autores da vanguarda da época como Mario e Oswald de Andrade, entre muitos outros.

575

Se o Movimento Modernista buscava construir uma arte “essencialmente brasileira”, a partir da devoração de elementos culturais europeus e brasileiros, nada melhor do que ir buscar tais elementos em artistas não-brancos: negros indígenas, mestiços que eram, até então, somente objeto de estudo e não protagonistas dos meios culturais, mas que tinham contribuições que vinham justamente ao encontro desse objetivo maior: criar uma arte essencialmente brasileira. Segundo um artigo recente da revista *Vogue*, o que acabamos de mencionar, se constitui como uma das principais problematizações que se pode fazer da Semana de Arte Moderna de 1922 a partir de nosso olhar de 2022. Cito um trecho da entrevista de Sabrina Fidalgo com o colecionador Ademar Britto Jr. (*Vogue* 27/06/2021):

Apesar da grande importância de ter introduzido no Brasil o espírito das vanguardas de seu tempo, esse movimento, em realidade, foi uma extensão do projeto colonial criado sob a égide dos barões do café cujos líderes eram direta ou indiretamente ligados aos escravocratas da elite rural ». (<https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-ovimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html>)

Essa posição é nitidamente falaciosa na medida em que, se é verdade que Paulo Prado, historiador e cafeicultor, era um dos grandes mecenas da Semana de 22, um dos grandes artífices da Semana foi Mário de Andrade, de « cor duvidosa» - como ele próprio, que era mestiço, afirmava. Embora Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade pertencessem a classes afortunadas da sociedade brasileira, isso não lhes tirava o direito de quebrarem os parâmetros artísticos até então praticados no Brasil. Se por um lado sua fortuna favoreceu longa estada na Europa, o que era para poucos à época, eles voltaram os olhos para a cultura brasileira, aplicando, de forma original e revolucionária, algumas das tendências que observaram nos meios artísticos de Paris.

576

Abdias do Nascimento, poeta afro-brasileiro da maior proeminência é o primeiro a destacar a importância da obra de Mário de Andrade para a cultura brasileira e para a população negra:

Num país em que a literatura é uma espécie de perversão coletiva, o mulato Mário de Andrade conseguiu fazer um apostolado de genuína inteligência e de genuína expressão espiritual, desdenhando do sucesso literário em que se compraz a quase totalidade dos que escrevem livros no Brasil. (Nascimento, A., 2003, p. 72, APUD CAMARGO, O., 2018, 46-47).

Vejamos, a seguir, as razões da ausência de Lino Guedes e Lima Barreto da efervescente cena literária de 1922.



## Lino Guedes

Lino Guedes, apesar do fato de ter publicado 13 livros entre 1924 e 1938, para além de sua atividade como jornalista centrado na problemática do lugar do negro na sociedade pós-escravagista, não mereceu um lugar na literatura brasileira e não participou dos eventos associados ao Modernismo brasileiro. Segundo Oswald de Camargo, Lino Guedes era “o negro que passou ao largo do movimento de 1922”, pois ele considerava que a via iconoclasta do Modernismo não seria aquela que a coletividade negra deveria seguir. Na ótica de Lino Guedes, os negros deveriam primeiramente conquistar seu espaço na sociedade e, sobretudo, lutar por serem aceitos no mundo dos brancos que os consideravam como indivíduos de segunda classe.

Segundo Oswald de Camargo (2016), Lino Guedes pensava que o caminho a seguir deveria ser o de aproximar os negros primeiramente da escolarização e em seguida da literatura, pela via dos versos de 7 sílabas, popularizados pelo *cordel* e pela oralidade os quais haviam sido banidos do projeto modernista. Para o poeta, a comunidade negra deveria assumir uma postura moralizadora, a qual poderia assegurar-lhe um lugar na sociedade branca. Vejamos o poema *Novo rumo !*, do livro *Negro preto cor da noite*, de 1932:

577

Negro preto cor da noite  
 Nunca te esqueças do açoite  
 Que cruciou tua raça.  
 Em nome dela somente  
 Faze com que nossa gente  
 Um dia gente se faça!

O poeta, a exemplo dos modernistas, apresentava uma atitude corajosa de crítica de toda forma de manifestações racistas e de

exclusão dos negros do processo de ascensão social e profissional, durante o período pós-abolicionista, o qual não havia quase nada mudado em relação aos preconceitos que excluía os negros dos meios sociais. Entretanto, Lino Guedes restringiu-se “às unhas do Parnasso”, para retomar uma expressão de um outro escritor excluído, Lima Barreto», como nos lembra Eduardo de Assis Duarte. Assim, se Lino Guedes renovou no sentido de associar a literatura brasileira à luta contra o preconceito racial, ele não foi considerado pelos modernistas que repudiavam os modelos literários associados aos dos antigos, ou seja, dos parnasianos e dos simbolistas, projetos literários dominantes do século XIX.

578 O que nos permite concluir, em relação a Lino Guedes, é que ele escolheu um caminho de luta em favor da emergência dos negros na sociedade brasileira, adotando a concepção dos brancos que viam nos hábitos boêmios dos negros, elementos, como o abuso de bebida, etc., que poderiam justificar o preconceito dos brancos em relação aos negros. Tais esforços se concentraram, na esteira de Lima Barreto, em denunciar o racismo e a falta de oportunidades para a coletividade negra. Nesse sentido, ele não viu, entre os modernistas de 22, a possibilidade de encontrar eco a essa ambição. Não ter participado das mutações e das transgressões propostas pelos modernistas, valeu a ele uma total invisibilidade não somente no âmbito das atividades modernistas como na literatura brasileira, na medida em que ele foi classificado de “pré-modernista”, o que equivalia a permanecer no ostracismo não somente em seu tempo, como para a posteridade.

Ruy Castro, em obra recente intitulada *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20* (2021), recolhe justamente as obras dos anos 1920 que permaneceram apagadas do quadro do Modernismo e, por via de consequência, da literatura brasileira. O autor nos lembra a importância da palavra escrita em uma época em que não havia outros meios de comunicação como temos nos dias de

hoje. Nessa antologia de 2021, Ruy Castro reúne trechos extraídos de obras de 41 escritores que, apesar do fato de terem sido admirados na época – os anos 20 – “ficaram fora do catálogo, fora de circulação e fora da moda há cem anos” (2021). O autor salienta que João do Rio, Lima Barreto e Murillo Mendes foram redescobertos nos anos 1950 e reeditados; contudo, com exceção desses três escritores, todos os demais foram esquecidos de modo permanente, até os dias de hoje. Ruy Castro aponta também que o objetivo de sua antologia foi justamente o de tirar da zona de sombra autores que tiveram impacto em seu tempo e cujas obras – hoje sumidas das livrarias – podem ser lidas com grande interesse ainda hoje. Essas vozes permaneceram inaudíveis e, segundo o autor da antologia, isso se deve ao fato de não terem sido classificados como “modernistas”, mas como “pré-modernistas”. A antologia *As vozes da metrópole* tem como objetivo aproveitar as comemorações do Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, para iluminar obras que ficaram à margem a exemplo das de Lino Guedes e Lima Barreto.

579

À época do Modernismo, Lino Guedes pretende que a « regeneração da raça» só se completará pela prática de uma moral puritana e vislumbra a ascensão dos negros pelo estudo (da cultura dos brancos), « único caminho para a ascensão do negro», como refere Benedita Gouveia Damasceno (2003, p. 72), em dissertação de mestrado sobre a poesia negra do modernismo brasileiro. Será somente com Solano Trindade, que começa a publicar em 1944, que a cultura popular de negros e mestiços será convocada a se instalar como matéria prima da poesia afro-brasileira e servirá de elemento fundamental para a criação de um projeto identitário dos negros no Brasil.

### **Lima Barreto**

Vejamos o caso de Lima Barreto, no livro *Os Bruzundangas*, publicado em 1922. Nessa obra, menos conhecida do autor, verifica-

-se uma crítica feroz da ordem social no Brasil, apresentando o povo fictício -“os bruzundangas” – com todas as características dos brasileiros da época vivendo em um país dominado pela corrupção, pela hipocrisia, pela valorização risível de títulos como o de “doutor”, que os ricos podiam comprar, e pela servilidade dos bruzundangas diante dos modelos europeus. Tudo o que os modernistas criticavam está descrito em detalhes nesse livro de uma inacreditável atualidade até os dias de hoje. O modo através do qual Lima Barreto satiriza a elite brasileira é realmente feroz e nós, enquanto leitores, podemos nos perguntar como esse livro chegou a ser publicado em 1922. Pela acuidade das críticas, é de admirar que a obra não tenha feito sucesso quando da primeira edição, permanecendo até 1952 praticamente desconhecida, quando Francisco de Assis Barbosa empreende a recuperação e posteriormente a reedição das obras completas de Lima Barreto. É neste ano que suas obras completas serão (re)editadas, tirando do esquecimento a prodigiosa contribuição de Lima Barreto à literatura brasileira.

580

Francisco de Assis Barbosa publicará ainda em 1988 uma minuciosa biografia de Lima Barreto de quase 500 páginas o que contribuirá de modo decisivo para a grande visibilidade atual de que goza o autor.

Os *Bruzundangas* poderia ter sido assinado por qualquer um dos mais destacados modernistas, dado o caráter demolidor das sátiras à sociedade brasileira pós-abolição. Por que ela passou despercebida em 1922, ano de sua publicação? Talvez por causa da trajetória errática de Lima Barreto, várias vezes internado em casas de alienados, ou ainda devido a seu alcoolismo e sua postura à margem dos debates acadêmicos. E talvez por uma última razão: ele era carioca e o movimento modernista foi articulado por intelectuais paulistas. Mário de Andrade chegou a dizer em relação a Lima Barreto que ele era um “escritor de arrabalde”.

Lília Moritz Schwarcz conta em seu livro *Lima Barreto, triste visionário* (2017) que “a condenação ao comportamento do escritor sobrepujou a avaliação de sua arte e ele permaneceu durante quase trinta anos, numa espécie de vácuo literário” (2017, versão digital sem menção de páginas).

Nessa obra, a historiadora afirma que, por seu lado, Lima Barreto considerava « os moços de São Paulo » como adeptos da onda futurista e como legítimos representantes das elites burguesas e industriais (Schwarcz, 2017). Em contrapartida, os modernistas o consideravam, assim como outros escritores do Rio da época, “muito conservador”.

Apesar dessas incompreensões de parte a parte, constatamos que o processo de “abrasileiramento” era evidente tanto na obra de Mário de Andrade quanto na de Lima Barreto.

O que podemos constatar é que se Lima Barreto sofreu com preconceitos contra os negros, em sua época, Mário de Andrade, cujas duas avós eram descendentes de escravos ou ex-escravos, também assinalou, em diferentes escritos, ter sido vítima de preconceitos: as pessoas o chamavam de “getulino” o que era uma espécie de coletivo pejorativo para pessoas negras. Contudo, apesar dessa situação, ele soube implodir o binarismo Branco x Negro, assinalando a grande diversidade do povo brasileiro. Em *Remate dos Males*, publicado em 1930, sob o pseudônimo de Mário Sobral, encontramos um poema intitulado “Eu sou Trezentos” que pode ser lido como um símbolo da diversidade cultural brasileira, ou, como menciona João Luiz Lafetá: *Eu sou trezentos* alude a essa diversidade de linguagens e modos de ser, mas pode ser lido também como símbolo da personalidade fragmentada e dividida do homem contemporâneo (1990, p. 27).

Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta  
Mas um dia afinal eu toparei comigo....

Tenhamos paciência, andorinhas curtas  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.

Esse poema configura o que poderíamos considerar, na esteira de Edouard Glissant, a inauguração no Brasil de uma Poética do Diverso e da Relação. Tal poética implodiu, de certo modo, o binarismo dominante na época do Modernismo e correspondeu a uma maneira de contornar o conflito brasileiro onde as ideologias racistas conviviam com as imagens de um Brasil Mestiço. Foi o modo encontrado por Mário de Andrade para contornar o impasse de um país que - ao mesmo tempo em que proclamava a mestiçagem como característica do país tropical – continuava a praticar políticas de branqueamento.

Lima Barreto, por seu lado, tenta construir alguns de seus personagens como vítimas humanizadas do racismo, como sugere Cuti (2011) que assim se exprime, em seu livro *Lima Barreto : retratos do Brasil negro* :

Conhecer a teoria racista, vê-la incorporada no cotidiano da época, sentir por experiência própria, a violência daquela prática e ser capaz de detectá-la literariamente foi o grande legado de Lima Barreto (Cuti, 2011).

Em suas obras completas, editadas por Francisco de Assis Barreto em 1952, podemos ver que, em seus romances, artigos e ensaios, havia a marca da contestação ao racismo que o próprio autor resume do seguinte modo:

devemos mostrar nas nossas obras que um negro, um índio, um português ou um italiano se podem entender e se podem amar, no interesse comum de todos nós (Barreto, 1956, v. XIII, p. 13)

## **Concluindo**

O que gostaríamos de deixar registrado, neste ano do Centenário do Modernismo Brasileiro, é a ausência da intelectualidade

negra na cena pública da época, invisibilidade que recaí sobre autores como Lima Barreto e Lino Guedes, entre outros, cujas vozes ficaram inaudíveis, apesar da força de suas argumentações contra as crenças racialistas dominantes em sua época as quais atribuíam à “mistura das raças inferiores” a causa das degenerações em nosso país, seguindo as teses racistas de autores como Arthur de Gobineau, crítico feroz da mestiçagem.

Mostrar que, mesmo que eles tenham sido ignorados em seu tempo, esses dois autores serão reverenciados a partir dos anos 1970, quando uma literatura afro-brasileira começa a emergir no Brasil pela reivindicação de um lugar de fala na sociedade e no campo literário instituído. De 1970 até os nossos dias, são 50 anos, de (re)elaboração identitária e de construção de uma estética afro na literatura que atingiu, em nossos dias, um alto grau de sofisticação e de autenticidade, o que se pode constatar em obras de autores – hoje premiados - tais como Edimilson de Almeida Pereira, Djamila Ribeiro, Conceição Evaristo, Cuti, Oswaldo de Camargo, Miriam Alves, entre muitos outros. 583

Esses dois autores dos quais nos ocupamos no âmbito desse capítulo – Lino Guedes e Lima Barreto – deram origem ao projeto de refundação de uma consciência negra no âmbito dos processos de construção de uma identidade. O negro escravo, pária na sociedade, embora tenha sido emancipado, guardará as marcas do passado servil, e não será incluído de imediato, ao contrário, ele se tornará vítima de preconceito, pois carregará consigo o estigma da escravidão.

Ele ainda terá de lutar por uma cidadania plena e a noção de diversidade cultural ainda não integra plenamente o conceito de nação em nosso país.

Relê-los no contexto das comemorações do Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, pode fazer renascer um inte-

resse maior pela literatura afro-brasileira atual que se nutriu em sua trajetória do legado desses heroicos ancestrais.

584 Tratamos aqui da **ausência** dos afro-brasileiros. Antes de concluir, vale mencionar a presença dos indígenas no contexto artístico contemporâneo, depois de séculos de invisibilidade, o que está levando Denilson Baniwa a referir-se aos Baniwa e sua capacidade de capturar informações e técnicas não-indígenas na atualidade “para construir narrativas anticoloniais para a continuidade indígena” (Revista *Vogue*, fev, 2022, p. 65). Chamam a esse movimento de REANTROPOFAGIA, que é aliás título de uma pintura de Denilson Baniwa onde a cabeça de Mário de Andrade, em versão negra, é servida em uma bandeja indígena, junto a uma edição de *Macunaíma*. Atrás há um bilhete onde está escrito que o jantar está servido aos indígenas “sugerindo que eles devorem esta antropofagia constituída a partir do pensamento europeu e ocidental, explica Denilson, acrescentando: “O que parece ser uma violência é também uma homenagem a Mário e Oswald de Andrade que, de alguma maneira, conseguem condensar um pensamento muito complexo que é o indígena, mas não acertam totalmente, pois estão presos aos seus corpos brancos, acadêmicos, ocidentais e elitistas”. (BANIWA, *Vogue*, fev. 2022, p. 65.)

Re, de Reantropofagia remete à resignificação no presente dos atos de rebeldia e subversão do pensamento dos artífices da Semana de Arte Moderna de 1922, os quais, segundo o artista plástico Denilson Baniwa, precisa ser reeditado, no ano de seu centenário e compartilhado com todos os que ficaram ausentes em 1922.





Vogue.globo.com/Vogue Brasil. Fev.2022, p. 65.

REFERÊNCIAS:

BARRETO, Lima. **Os Bruzundangas** (1922). Rio de Janeiro: Editora Vermelho Marinho, 2019.

\_\_\_\_\_. **O cemitério dos vivos**. Rio de Janeiro, 1921. Kindle.

BARRETO, Lima. **Impressões de leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BERND, Zilá, org. **Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

CASTRO, RUY. **As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CAMARGO, Oswaldo. **Lino Guedes: seu tempo e seu perfil**. São Paulo: ciclo contínuo editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. **Negro drama; ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2018.

CUTI. **Lima Barreto: retratos do Brasil negro**. São Paulo: editora Selo Negro, 2011.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no Modernismo brasileiro**. 2.ed. Campinas: Pontes editores, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. Lino Guedes resgatado. **Literafro**. 3 de janeiro de 2022.

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/memorialismo/25-oswaldo-de-camargo-lino-guedes>

\_\_\_\_\_. Lino Guedes: imprensa e folhetim negro na década de 1920. **Literafro**, 2022. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autores/linoguedescritica1.pdf>

FONSECA, Maria Nazaré Soares. À guisa de apresentação. Site **Literafro**. 14/12/2008

<http://www.letras.ufmg.br/literafro/resenhas/ensaio/1160-oswaldo-de-camargo-negro-drama-ao-redor-da-cor-duvidosa-de-mario-de-andrade>  
**GLISSANT, Edouard. Poétique de la Relation. Paris : Seuil, 1990.**

GUEDES, Lino. Novo Rumo! IN: BERND, Zilá, org. **Antologia de poesia afro-brasileira; 150 anos de consciência negra no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza, 2011.

LAFETÁ, João Luiz. **Mário de Andrade. Literatura comentada**. São Paulo: editora Nova Cultural, 1990.

MIRANDA, Antonio. **Lino Guedes: 1897-1951**. [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/sao\\_paulo/lino\\_guedes.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/lino_guedes.html)

NASCIMENTO, Abdias. Abdias do Nascimento fala do Museu de Arte Negra. **IPEAFRO**. [http://www.abdias.com.br/museu\\_arte\\_negra/abdias\\_man.htm](http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/abdias_man.htm)

REVISTA VOGUE Brasil. Sobre apagamentos no movimento modernista e o protagonismo negro na arte contemporânea brasileira. São Paulo, 27/06/2021. [Vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-movimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html](https://vogue.globo.com/Vogue-Gente/noticia/2021/06/sobre-apagamentos-no-movimento-modernista-e-o-protagonismo-negro-na-arte-contemporanea-brasileira.html)

\_\_\_\_\_. Brasilidade em Transformação. São Paulo: Fev de 2022, p. 64-65. <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2022/02/vogue-de-fevereiro-dissecamos-capa-obra-de-arte-criada-por-elian-almeida.html>

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto, triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. Contradições entre Semana de 22 e o Brasil do início do século XX. <http://www.usp.br/aun/antigo/exibir?id=4442&ed=765&f=3>

## Sobre os autores

**André Dias** é Professor Associado de Literatura Brasileira e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF e Pesquisador associado do PRINT - UFF, coordena o Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística - ANPOLL. É Jovem Cientista de Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, desenvolvendo o projeto: Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Autor de diversos artigos científicos e capítulos de livros, organizou dossiês temáticos em periódicos e livros, entre eles, *Literatura e Teatro: Encenações da Existência* (EDUFF 2018). Publicou, em 2012, o livro autoral *Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonantes* (EDUFF, 2012).

587

**Ângela Maria Dias** é professora aposentada de Teoria Literária (UFRJ) e de Literatura Brasileira e Literatura Comparada (UFF), ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na Brown University (EUA, 2007), e professora visitante na Georgetown University (EUA, 2007 – 2008). Além de vários artigos em periódicos especializados e da organização de várias coletâneas de ensaios, publicou, nos últimos anos, *Cruéis Paisagens, Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea* (EdUFF, 2007); *A forma da emoção, Nelson Rodrigues e o melodrama* (7Letras, 2013), *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia* (Oficina Raquel, 2016), e *Linhagens performáticas na literatura brasileira contemporânea* (7Letras, 2019). É pesquisadora do Projeto PRINT UFF.

**Bethania Mariani** é Professora Titular da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora 1B do CNPq e Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Doutorou-se em Linguística, em 1996, pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e atua no programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem como docente, orientadora e pesquisadora nas áreas de Análise do Discurso e História das Ideias Linguísticas.

**Brigitte Thiérion** é vinculada à Universidade Sorbonne. Suas pesquisas estão voltadas para as representações da Amazônia em narrativas de viagem e ficção. É autora de uma tese sobre o escritor Márcio Souza. Estuda as literaturas autóctones do Brasil e Quebec. Membro do CREPAL, desenvolve o projeto *Amerindianidades* que explora as múltiplas formas pelas quais os povos autóctones se manifestam na contemporaneidade. Propôs diversas exposições. Ultimamente pesquisa sobre o *empoderamento* das mulheres indígenas nas artes, literatura e política. Participa de projetos de museologia participativa associando pesquisadores indígenas e do Seminário Internacional Mundos Indígenas associando universidades brasileiras, espanholas e portuguesas.

**Eduardo F. Coutinho** (PhD U. C. Berkeley, EUA) é Professor Titular Emérito de Literatura Comparada da UFRJ e pesquisador 1 A do CNPq. Tem sido Professor Visitante em universidades no Brasil e no exterior e foi Distinguished Visiting Professor na *University of Illinois* (EUA). É membro fundador da ABRALIC e ex-vice-presidente da AILC/ICLA. Tem publicações em periódicos especializados no Brasil e no exterior. Entre seus livros, destacam-se: *The Synthesis Novel in Latin America: a Study on Guimarães Rosa*; *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*; *Literatura Comparada: reflexões*; *Rompendo barreiras: ensaios*; e *Brazilian Literature as World Literature* (ed).

**Eurídice Figueiredo** é Doutora pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988), atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense (UFF). Publicou *Janelas para o mundo*; literatura comparada ou autores estrangeiros que você precisa conhecer (com Anna Faedrich, EdUFF, 2002), *A nebulosa do (auto)biográfico*: vidas vividas, vidas escritas (Zouk, 2022), *Por uma crítica feminista*: leituras transversais de escritoras brasileiras (Zouk, 2020), *A literatura como arquivo da ditadura brasileira* (7letras, 2017), *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção e autoficção (EdUERJ, 2013), *Representações de etnicidade*: perspectivas interamericanas de literatura e cultura (7Letras, 2010), *Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana* (EdUFF, 1998), além de artigos em obras coletivas e revistas nacionais e internacionais. Organizou vários livros e números de revistas. É pesquisadora 1B do CNPq. Email: [euridicefig@gmail.com](mailto:euridicefig@gmail.com)

**Fábio Almeida de Carvalho** é doutor em Letras pela Universidade Federal Fluminense, Professor Associado da Universidade Federal de Roraima e pesquisador do CNPq, coordenador e pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Desenvolve estudos sobre trocas e transferências literárias e culturais e circulação literária. Entre suas publicações constam, dentre outros, os seguintes títulos: *Interpretações do Brasil* (Org.) (2015); *Makunaima ≈ Macunaíma*: contribuições para o estudo de um herói transcultural (2015); *Descentralização da vida literária - Teoria, Crítica e Autoria em tempos de diversidade* (2021), além capítulos de livros e artigos em revistas especializadas.

589

**Fernando Simplicio dos Santos** é Professor da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL). Entre as pesquisas desenvolvidas

atualmente, elabora trabalhos a partir dos seguintes temas: teoria do romance; literatura e violência; narrativa, imaginário e modernidade. É pesquisador associado do Procad Amazônia UFF-UFRR-UNIR.

**Frederico van Erven Cabala** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Prof. Dr. André Dias, com pesquisa de título: *As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno*. Possui capítulos publicados em livros e artigos publicados em periódicos cujas temáticas envolvem principalmente as produções ficcionais de Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues.

590 **José Luís Jobim** é Professor Titular da Universidade Federal Fluminense, ex-Presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada e pesquisador do CNPq e da FAPERJ. Suas publicações mais recentes em periódicos e livros incluem: “North-South Comparatism: New Worldism, Theories of Lack and Acclimatization” (2022); “The Geopolitics of Comparing and Representing the Other” (2021); “Literatura Comparada e Literatura Brasileira” (2020). Foi Professor Visitante na Universidad de la Republica (Uruguay), na *Chaire des Amériques* (Université de Rennes 2, França), na *University of Illinois* (EUA), membro do *Board of Advisors* e *seminar leader* no *Institute for World Literature* (Harvard). É pesquisador do Projeto PRINT UFF. Mais informações, incluindo a lista completa de publicações, em <http://lattes.cnpq.br/2864489503546804> .

**Laura Rivas Gagliardi** é pesquisadora associada ao Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, na Alemanha, onde desenvolve o projeto “Novas perspectivas da teoria pós-colonial: sobre história e conhecimento nos estudos literários brasileiros”, com financiamento da Fundação Alemã de Pesquisa. É bacharel em Letras pela

Universidade de São Paulo, mestre e doutora em Letras Românicas pela Universidade Livre de Berlim. Publicou em 2020 sua tese de doutoramento *Literaturgeschichte und Ideologie: Ferdinand Wolfs literaturpolitisches Projekt «Le Brésil littéraire» (1863)* [História literária e ideologia: o projeto político-literário de Ferdinand Wolf em “O Brasil literário” (1863)] pela editora De Gruyter.

**Ligia Chiappini** é Professora Titular Emérita de *Brasilianistik* (literatura e culturas brasileiras) do Instituto Latino-Americano da Universidade Livre de Berlim, tendo sido também professora-pesquisadora de teoria literária e literatura comparada da Universidade de São Paulo-USP. Recebeu o prêmio *Casa de las Américas*/ensaio, em Cuba, em 1983 e o prêmio *Onças*, em Pelotas-RS, em 2011. Publicou vários artigos e livros, entre os quais: *Welt des Sertão/Sertão der Welt. Erkundungen im Werk João Guimarães Rosa*, 2007 (org. com Marcelo Vejmelka) ; *Antonio Callado e os longes da Pátria*, 2010; *Studies in the Literary Achievement of João Guimarães Rosa, The Foremost Brazilian Writer of the Twentieth Century*, 2012 (com David Treece e Marcel Vejmelka).

591

**Livia Reis** é Professora Titular de Literaturas Hispânicas na Universidade Federal Fluminense, doutora em Letras (Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) pela Universidade de São Paulo (1997) e pesquisadora associada do Projeto Print-Uff *Produção e circulação dos discursos e narrativas*. Publicou e organizou diferentes revistas e livros no Brasil e no exterior. Entre eles: *Fronteiras do Literário*. Niterói: EdUFF, 1997; *Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999; *Fronteiras do Literário II*. Niterói: EdUFF, 1999; *Hispanismo 2000*. Rio de Janeiro, ABH/ Consejería de Educación, 2001; *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005; *Uma suíte carioca, Alfonso Reyes e o Brasil*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013 e *Conversas ao sul, ensaios sobre literatura e cultura latino-americana*. Niterói: EdUFF, 2009.

**Luís Madureira** é Professor Titular do Departamento de Estudos Culturais Africanos (African Cultural Studies) e Diretor do Centro de Estudos Africanos (African Studies Program) da Universidade de Wisconsin-Madison.

**Luiz Fernando Valente** é natural do Rio de Janeiro, e educado no Brasil e nos Estados Unidos. É Professor Titular de Literatura Brasileira e Comparada, e ex-diretor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Brown University (2003-2012). É autor de *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa, História e ficção: convergências e contrastes*, e cerca de oitenta artigos e ensaios em obras coletivas sobre literatura brasileira, literatura comparada, teoria literária, e história intelectual brasileira. É co-editor de *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira*, membro fundador da *Brazilian Studies Association* (BRASA), e ex-presidente da *American Portuguese Studies Association* (APSA).

592

**Marcos Antonio de Moraes** possui graduação em Letras (Linguística, Português e Francês) pela Universidade de São Paulo (1991), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é pesquisador e docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Historiografia Literária Brasileira, desenvolvendo pesquisas nos seguintes campos: epistolografia brasileira, memorialismo brasileiro, modernismo brasileiro, obra de Mário de Andrade, crítica genética e textual. Membro da Equipe Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros.

**Maria Aparecida Ribeiro** foi Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por mais de vinte anos, tendo colaborado também com a Universidade Federal Fluminense e com a Uni-Rio. A partir de 1990, foi Professora da Universidade de Coimbra, onde



dirigiu Seminários Científicos do Ramo Educacional e lecionou Literatura Brasileira, Cultura Brasileira, na licenciatura e nos cursos de Mestrado e Doutorado, dos quais orientou várias dissertações e teses. De 1990 a 2012, quando se aposentou, dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Entre suas obras, destacam-se: *História Crítica da Literatura Portuguesa — o Realismo* (Lisboa, 1994); *Teatro de Francisco Gomes de Amorim. Ódio de Raça. O Cedro Vermelho*. Braga, 2000); *Teatro Brasileiro. Textos de Fundação. Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. António José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça* (A Coruña, 2002); *A Carta de Caminha e seus Ecos* (Coimbra, 2003); *Drummon(d)tezuma — correspondência entre Carlos Drummond de Andrade e Joaquim Montezuma de Carvalho*, Coimbra, 2004; *Drummond em Coimbra* (org), Coimbra, 2004; *Camões, personagem dramática. Dinamarca*. (Coimbra, 2014); *Amélia Janny (1842-1914)* (Col. Senhoras do Almanaque, Lisboa, 2019).

593

**Mireille Garcia** é professora associada em literatura brasileira contemporânea no departamento de português da Université Rennes 2, na França, e autora do livro *Milton Hatoum, Identités, Territoires et Mémoires*, publicado em 2017 nas edições Presses Universitaires de Rennes (Prêmio de tese 2015 do Institut des Amériques). Ela é membro da equipe de pesquisa ERIMIT (*Equipe de Recherche Interlangue : Mémoires, Identités, Territoires*) da Université Rennes 2 – eixo REEHL (*Recherche sur les Espaces Hispanophones et Lusophones*) –, do grupo de pesquisa *Historiografia literária, cânone e ensino* da Universidade de Brasília (UnB), da equipe de pesquisa *Literatura e dissonâncias* da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora associada do CAPES-PRINT-UFF (PRINT - Programa de Internacionalização da CAPES Brasil) *História, circulação e análise de discursos literários, linguísticos, artísticos e sociais*, da Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro.

**Pauline Champagnat** é Doutora em literatura pela Universidade Rennes 2, com a tese: “Literatura e identidades minorizadas nas obras de Conceição Evaristo (Brasil) e Paulina Chiziane (Moçambique)”. Pós-doutoranda na Universidade Federal Fluminense. ATER no departamento de português da Universidade Rennes 2. Linhas de pesquisa: literaturas africanas de expressão portuguesa, literatura afro-brasileira, literaturas caribenhas.

**Paulo Moreira** tem o PhD em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia e atualmente é Professor Associado na Universidade de Oklahoma. Publicou diversos artigos e resenhas e dois livros: *Localismo Modernista: Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo* em 2012 pela Editora da UFMG e *Literary and Cultural Relations Between Brazil and Mexico: Deep Undercurrents*, em 2013, pela Palgrave Macmillan.

594 **Paulo Silveira** (Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira) é Mestre e Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde leciona. Pesquisador de História e Teoria da Arte, com ênfase no estudo da linguagem e contexto de obras e dispositivos instauradores da arte contemporânea, abordagem à obra e à atividade artística e à estética e retórica da visualidade. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP (comitê de História, Teoria e Crítica de Arte).

**Renata Flávia da Silva** é Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008) e desenvolveu estágio de pós-doutoramento no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (2013/2014), com financiamento do Programa CAPES/FCT. Professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense desde 2008, organizou as coletâneas *Utopias comuns em múltiplas fronteiras: ensaios sobre*

as literaturas africanas de língua portuguesa (2017) e De guerras e violências: palavra, corpo e imagem (2011), em parceria com Laura Cavalcante Padilha. É pesquisadora associada do PRINT-UFF.

**Rita Olivieri-Godet** é Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, pós-doutora em literatura comparada pela *Université Paris 10*. Professora Emérita de Literatura Brasileira da *Université Rennes 2* e membro honorário do *Institut Universitaire de France* (laureada em 2013, com o projeto de pesquisa “*Ecrire les Amériques : altérité amérindienne et topologie imaginaire de l’espace américain*”). Membro da equipe ERIMIT-*Equipe de Recherches Interlangues “Mémoires, Territoires et Identités”* e do GT “Relações literárias interamericanas” da AN-POLL. Pesquisadora associada do PRINT-UFF-Letras. Professora convidada da Univ. de Bordeaux 3, da UEFS-Bahia, da Universidade Federal Fluminense, da Université du Québec à Montréal. Autora de várias obras e artigos publicados no Brasil e no estrangeiro. Mais informações em [http://labos.crea-rennes2.fr/ERIMIT/author/godet\\_rita/](http://labos.crea-rennes2.fr/ERIMIT/author/godet_rita/)

595

**Roberto Mibielli** é graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (1990), possui mestrado em Educação pela Universidade Federal Fluminense (2000), doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007) e pós-doutorado pela UFF (2016) e um segundo pós-doutorado pela Universidade Federal de Rondônia (PROCAD-Am/CAPES - 2021). É professor Associado da Universidade Federal de Roraima, atuando no Programa de Pós-graduação em Letras, que Coordenou de janeiro de 2017 a dezembro de 2020, reassumindo sua coordenação em 2022. Criou e coordena o Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura (DGP/CNPq). É pesquisador do CNPq. Mais informações em <https://lattes.cnpq.br/9190489322583975>

**Rogério Lima** é Professor Associado da Universidade de Brasília, e possui doutorado em Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). É pesquisador visitante na Universidade Federal Fluminense - UFF, no Programa Pesquisador Visitante da FAPERJ/2021. É bolsista de Produtividade em Pesquisa 2, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq. Suas publicações recentes são: *Literatura e (i)migração no Brasil*, organizado com Waïl Hassan, pelas Edições Makunaima, 2020. *Mobilidades linguístico-culturais: reflexões epistêmicas para o ensino*, organizado com Ana Adelina Lôpo, pelas Edições Makunaima, 2020. Mais informações em <http://lattes.cnpq.br/2929899812598313> e <https://orcid.org/0000-0002-9481-6611>

596

**Sheila Praxedes Pereira Campos:** Doutora em Estudos de Literatura, na área de Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense, com Graduação e Mestrado em Letras pela Universidade Federal de Roraima. Atualmente, é professora adjunta na UFRR onde atua na área de Literaturas Amazônicas e Práticas de Ensino em Literatura, no Curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Desenvolve a pesquisa “A Amazônia entre a realidade e a ficção: viagens e viajantes reais e imaginários”, em torno da formação discursiva sobre a Amazônia, com foco em viagens e viajantes, especialmente Theodor Koch-Grünberg, e, nos últimos anos, sobre Mário de Andrade. Mais informações em <http://lattes.cnpq.br/1556713506765175> e <https://orcid.org/0000-0002-5648-6682>

**Silmara Dela Silva** é Doutora em Linguística pela UNICAMP (2008). É Professora Associada do Departamento de Ciências da Linguagem, Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisadora do Laboratório Arquivos do Sujeito (LAS) e líder do grupo de pesquisa MiDi – Mídia e(m) Discurso (CNPq). É coordenadora do PPG em Estudos de Linguagem, presidenta

da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), biênio 2021-2023, e Jovem Cientista FA-PERJ (2015/2017 e 2018/2022). Tem experiência como jornalista e docente nas áreas de Linguística e Comunicação Social, e os seus estudos têm como foco a análise dos discursos da/sobre a mídia.

**Silvio Renato Jorge**, doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágios de pós-doutorado na Universidade de São Paulo e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, é professor da Universidade Federal Fluminense, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Coordenador e Pesquisador associado do PRINT-UFF, é bolsista de Produtividade em Pesquisa nível 1C do CNPq e membro do Comitê Assessor de Letras e Linguística desta agência de fomento à pesquisa. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR

**Sonia Netto Salomão** é Professora Catedrática de Língua e Tradução Portuguesa e Brasileira na Sapienza Universidade de Roma 1. Diretora da Cátedra “Antônio Vieira” do Instituto Camões e Presidente da Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros. Dedicar-se à história da língua portuguesa, história da tradução, crítica da tradução, o barroco e os inéditos de Vieira na Itália, o oitocentos luso-brasileiro, o novecentos brasileiro, à censura. É pesquisadora associada do PRINT-UFF-Letras. Entre os volumes: *Censores de pincenê e gravata, dois momentos da censura teatral no Brasil* (Prêmio INACEN); *Antônio Vieira, Sermões italianos*; *Antônio Vieira, As Lágrimas de Heráclito*; *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*; *Traduzione, Tradizioni*; *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* (Prêmio Jabuti de Teoria e Crítica Literária); *Temas da Língua Portuguesa: do Pluricentrismo à Didática*.

**Stefania Chiarelli** é doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio e professora associada de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense. Realizou estágio pós-doutoral na Sapienza Universidade de Roma (2020), trabalhando os temas de deslocamento, memória e migração. Pesquisadora associada do PRINT-UFF, publicou os ensaios *O cavaleiro inexistente de Italo Calvino: uma alegoria contemporânea* (EDUCS, 1999) e *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum* (Annablume, 2007) e coorganizou diversas coletâneas sobre literatura brasileira contemporânea, dentre elas *Falando com estranhos - o estrangeiro e a literatura brasileira* (7Letras, 2016). Sua mais recente publicação intitula-se *Partilhar a língua - leituras do contemporâneo* (7Letras, 2022).

598 **Zilá Bernd** é doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, Professora Titular aposentada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ex-professora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle (Canoas RS). É pesquisadora 1 A do CNPq. É *Officière* (2014) de *l'Ordre National du Québec* e *Officière de l'Ordre des Palmes Académiques* (Governo francês). Publicou inúmeros livros no Brasil, França e Canadá, além de centenas de artigos científicos e inúmeras participações em eventos nacionais e internacionais. Recebeu, em 2019, o Prêmio do Pesquisador Gaúcho, da FAPERGS.

## Índice remissivo

- ALENCAR, José de ; 192, 572
- AMARAL, Aracy; 315, 507
- ANDRADE, Carlos Drummond de; 218, 315, 366, 378, 557
- ANDRADE, Mário; 157, 192, 218, 239, 268, 282, 292, 303, 313, 315, 378, 432, 434, 463, 488, 507
- ANDRADE, Gênese; 464
- ANDRADE, Oswald de; 38, 63, 87, 119, 292, 300, 315, 378
- ARANHA, Graça; 274, 275, 282, 296, 298, 366, 521, 522
- ARTUNDO, Patricia; 245
- ASSIS, Machado de; 107 , 110, 205, 211, 212, 215, 335, 468, 480, 529, 549,
- AUERBACH, Erich; 548
- BANDEIRA, Manuel; 63, 192, 210, 281, 300, 301,304, 307, 318, 329, 336, 343, 354, 366, 426, 488, 521, 522
- BARRETO, Lima; 258, 261, 265, 266, 267, 268, 269, 343, 578, 579, 580, 582, 586, 599
- BARTHES, Roland; 335, 347,
- BERND, Zilá; 432, 585, 586,
- BOMFIM, Manoel ; 282
- BRITO, Mário da Silva; 177, 315, 378,
- CALVINO, Italo; 378, 557
- CAMPOS, Haroldo de; 38, 378, 572
- CAN, Nazir Ahmed; 362,
- CARVALHO, Fábio Almeida de; 104, 157, 432
- CASCUDO, Câmara; 303, 317, 367, 499, 502, 507
- CHAGAS, Manuel Pinheiro ; 74, 182, 184, 188
- CLEARY, Joe; 181, 193
- COSTA LIMA, Luiz; 163, 164, 177
- COUTINHO, Afrânio; 119, 261
- COUTINHO, Eduardo; 120

COUTO, Mia; 353, 359, 362

CUTI; 582, 583, 585

DANTE ALIGHIERI; 183, 193, 211, 553

DELEUZE, Gilles; 573,

ESBELL, Jader; 90, 92, 93, 100, 102, 103, 104, 105, 156

FERNANDEZ RETAMAR, Roberto; 120

FICHTE, Johann Gottlieb; 193

FISCHER, Luís Augusto; 464

GAMA E CASTRO, José da; 182, 193,

GENETTE, Gérard; 335, 348,

GLISSANT, Edouard; 311, 438,

GUATTARI, Félix; 561, 573

GUEDES, Lino; 574, 576, 577, 578, 579, 583, 585, 586

GRAÇA, Antônio; 465

JACKSON, K. David; 282

JOBIM, José Luís; 87, 106, 168, 177, 311, 348, 433, 464, 507

600 KOCH-GRÜNBERG, Theodor; 105, 158

KRENAK, Ailton; 95, 96, 415, 428,

LEITE, Ana Mafalda; 362, 409,

LOBATO, Monteiro; 273, 280, 287, 457, 458, 476, 532

LOPEZ, Telê Porto Ancona; 94, 187

MATA, Inocência; 362, 409

MICELI, Sérgio; 177, 178

MIGNOLO, Walter; 120, 433

MONEGAL, Emir Rodriguez; 193

MUNDURUKU, Daniel; 106, 434, 573

OLIVEIRA, Fernão de; 193

OLIVIERI-GODET, Rita; 347, 434,

PICCHIA, Menotti del; 159, 160, 164, 170-178, 296, 298, 309, 316, 532, 533

PINTO, Edith Pimentel; 193

PIZARRO, Ana; 121, 257

PERRONE-MOISES, Leyla; 507



POSNETT, Hutcheson Macaulay; 193  
REIS, Livia; 257,  
REYES, Alfonso; 241, 242, 257, 591  
RIBEIRO, João; 95, 188, 575  
ROCHA, João César de Castro; 148, 462  
RUFINO, Eliakin; 436, 439, 440, 441, 447, 452  
ROSA, João Guimarães; 229, 359, 361, 370, 560, 594  
RUFFATO, Luiz; 270, 348, 349, 539  
SANTIAGO, Silviano; 385, 424  
SCHWARCZ, Lilia; 258, 259, 261, 263, 265, 266, 268, 270, 581, 586  
SILVEIRA, Sousa da; 193  
SOUZA, Eneida Maria de; 508  
TELES, Gilberto Mendonça; 559  
TELLES, Tenório; 452, 453, 454  
VALENTE, Luiz Fernando; 271, 591  
VERUNSCHK, Micheline; 560, 562, 563, 564, 569, 570, 571, 573  
WISNIK, José Miguel; 14, 15, 376, 377, 379, 412, 413, 415, 432, 435